

83 3 (49-7)
053

**ВІСНИК
ПРИКАРПАТСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ**

**Філологія
(літературознавство)**

Випуск XVII–XVIII

**Івано-Франківськ
2008**

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

**ВІСНИК
ПРИКАРПАТСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ**

**ФІЛОЛОГІЯ
(літературознавство)**

Випуск XVII–XVIII



НБ ПНУС



738387

ІВАНО-ФРАНКІВСЬК

2008

Вісник Прикарпатського університету імені Василя Стефаника. Серія: Філологія (літературознавство). – Івано-Франківськ: Видавництво “Плай” ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2007–2008. – Випуск XVII–XVIII. – 321 с.

До чергового випуску філологічного вісника ввійшли дослідження, статті, рецензії та бібліографічні матеріали, в яких розглядаються актуальні проблеми теорії, історії й літературної критики, вивчаються явища й процеси українського та зарубіжного письменства, наукової компаративістики й герменевтики.

Для викладачів, аспірантів, студентів, усіх, хто цікавиться літературознавством і літературно-художньою творчістю.

The next in turn issue of the philological bulletin includes researches, articles, reviews and bibliographic materials, where topical problems of theory, history and literary criticism are examined, phenomena and processes of Ukrainian and foreign literature, scientific comparative studies and hermeneutics are studied.

It is designed for teachers, postgraduates, students, everybody, who is interested in literary criticism and belles-lettres works.

Друкується за ухвалою Вченої ради Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Редакційна рада: д-р філол. наук, проф. **В.В.ГРЕЩУК** (голова ради); д-р філос. наук, проф. **С.М.ВОЗНЯК**; д-р філол. наук, проф. **В.І.КОНОНЕНКО**; д-р істор. наук, проф. **М.В.КУГУТЯК**; д-р юрид. наук, проф. **В.В.ЛУЦЬ**; д-р філол. наук, проф. **В.Г.МАТВІЙШИН**; д-р хім. наук, проф. **І.Ф.МИРОНЮК**; чл.-кор. НАН України, д-р фіз.-мат. наук, проф. **Б.К.ОСТАФІЙЧУК**; д-р пед. наук, проф. **Н.В.ЛИСЕНКО**; д-р хім. наук, проф. **Д.М.ФРЕЙК**.

Редакційна колегія: д-р філол. наук, проф. **В.Г.МАТВІЙШИН** (голова редколегії); д-р філол. наук, проф. **Р.Б.ГОЛОД**; д-р філол. наук, проф. **М.І.ГОЛЯНИЧ**; д-р філол. наук, проф. **В.В.ГРЕЩУК**; д-р філол. наук, проф. **В.І.КОНОНЕНКО**; д-р філол. наук, проф. **Б.С.КРИСА**; д-р філол. наук, проф. **Т.Ю.САЛИГА**; д-р філол. наук, проф. **М.В.ТЕПЛІНСЬКИЙ**; д-р фіз.-мат. наук, д-р філології габ., проф. **С.І.ХОРОБ** (відповідальний редактор).

Рецензенти: д-р філол. наук, проф. **Б.І.БУНЧУК** (Чернівці); д-р філол. наук, проф. **О.П.КУЦА** (Тернопіль); д-р філол. наук, проф. **В.Ф.ПОГРЕБЕННИК** (Київ).

Видається з 1995 р.

Адреса редакційної колегії:

76000, Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57,

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника.

© Видавництво “Плай” ЦІТ, 2008.

УДК 821.161.2

ББК 803/14. – 69

Степан Хороб

ТЕОРЕТИЧНІ КОНЦЕПЦІЇ ДРАМИ МИХАЙЛА РОЗДОЛЬСЬКОГО

У статті досліджуються теоретичні засади наукової праці мало знаного українського літературознавця й театрознавця з Прикарпаття Михайла Роздольського “Теорія драматичного мистецтва”. Автор виводить основні концепції, постульовані теоретиком та істориком драми, “вписує” його розвідку до координат української драматургічно-сценічної системи як минулих, так і сучасних часів.

Ключові слова: драма, конфлікт, характер, драматична дія, часопросторова літературна і сценічна композиція.

Українські літературознавці й театрознавці у своїх дослідженнях актуальних проблем функціонування драматургії і сценічного мистецтва часто слушно зазначають, що у вивченні драми як роду літератури національна наука ще й досі не витворила системного і цілісного підходу в аналізі її теоретичних засад, що її історико-літературні грані висвітлюються вітчизняними вченими здебільшого глибше і послідовніше, аніж теоретико-методологічні, що, зрештою, розвиток української драматургії випереджає теоретичне з’ясування її поетики. З такими твердженнями, що сягають як часів давноминулих, так і сучасних, можна погоджуватися цілковито або й почасти, доводячи чи спростовуючи деякі висловлені аргументи.

Однак назагал такі зауваження обґрунтовані: порівняно з іншими видо-жанровими означеннями, драма як рід літератури з теоретичного боку й справді досліджується нашими науковцями недостатньо, її поетика ще не має систематизації таких вузлових ідейно-естетичних категорій, як драматична дія, конфлікт, характер, драматизм тощо, яку мають інші галузі мистецтвознавства, зокрема театрознавство. Тому кожне видання, здійснене в різні часи українськими авторами з проблем теорії драми, нині конче мусить бути знане якщо й не широким колом літературознавців і майстрів сцени, то принаймні спеціалістами-дослідниками з історії української драматургії і театру.

До таких праць можна віднести невелику розвідку гімназійного викладача німецької мови й літератури Михайла Роздольського (1870–1940) “Теорія драматичного мистецтва”, що побачила світ у Коломийській друкарні Вільгельма Бравнера 1920 року. Видрукована у сьомому випуску “Загальної книгозбірні” разом із драма-

тургічними творами місцевого художника слова і театрального діяча Дмитра Николишина, вона мала не лише практичне значення, як зазначено на титульній сторінці, “для Спільки українського учительства в Коломиї”, а й суто наукове спрямування, як зауважує сам автор у передньому слові, з метою “ознайомити любителів літератури із теорією драматичного мистецтва, з технікою й архітектонікою драми, з драматично-естетичними цінностями, витвореними такими митцями, як Софокл, Шекспір, Гете, Шіллер, Ібсен” [1; 11]. Тому-то стає зрозумілим науково-популярний стиль викладу вивченого матеріалу Михайлом Роздольським, а також відповідне його структурування у книжці, щоправда, з домінуванням у ній власне теоретичних основ драми – розкриття особливостей драматичної дії, драматизму, конфлікту, будови тощо. Водночас викликають науковий інтерес й аналізовані крізь призму цих важливих ідейно-естетичних категорій драматичного роду літератури такі різножанрові твори світової драматургії, як “Антигона” Софокла, “Отелло” Вільяма Шекспіра, “Мінна фон Барнгельм” Г.-Е.Лессінга, “Іфігенія” Вольфганга Гете, “Марія Стюарт” Фрідріха Шіллера, “Примари” Генріка Ібсена.

Можна навіть припустити, що це дослідження писалося Михайлом Роздольським і для режисерів та акторів західноукраїнських театральних труп, зокрема тих, котрі часто виставляли європейську класичну п’єсу на сценічних підмостках Коломиї, Станіслава (тепер Івано-Франківська), Стрия, Львова, Чорткова, Золочева, Тернополя, Самбора та інших міст Галичини. На користь такого припущення свідчить включення на початку ХХ століття до репертуару, наприклад, театру імені Тобілевича у Станіславі, театру “Заграва”, Національного театру

у Львові, Українського Незалежного Театру (режисери Володимир Блавацький, Олександр Загаров, Микола Бенцаль, Йосип Стадник) названих у праці Михайла Роздольського і ґрунтовно вивчених ним драматичних творів Вільяма Шекспіра, Вольфганга Гете, Фрідріха Шіллера та Генріка Ібсена, а також близькі до його аналізу сценічні розробки цих та інших драм чи деякі окремі конкретні збіги між ними.

У літературознавчій студії “Теорія драматичного мистецтва”, попри її театрознавчу спрямованість, своєрідно висвітлюється питання специфіки драми, підкреслюється певна їхня нерозробленість у науці про художню літературу на той час, указується тим самим на необхідність їхнього подальшого дослідження. Автор насамперед ґрунтовно розглядає місце і значення драми серед інших родів літератури, її співвіднесеність із лірикою й епосом, сценічним мистецтвом, а відтак логічно переходить до з’ясування самої природи “драматичної поезії”, аксіоматичні засади якої визначені ще в “Поетиці” Арістотеля, в “Лекціях з естетики” Гегеля. Здається на перший погляд, що Михайло Роздольський їх вчення прямо переносить в культурно-історичну атмосферу перших десятиліть ХХ століття. Однак він лише проектує класичні положення і принципи на теорію драми, актуалізуючи проблему її природи та функціонування у нових геодуховних вимірах, у нових літературно-театральних умовах, тому й, по суті, з перших сторінок акцентує увагу на тому, що, за словами німецького теоретика драми Йоганеса Бехера, нове мистецтво починається не так з нових форм, як з нової людини (вочевидь, у з’ясуванні цього він і вибудовував послідовний ряд аналізованих драматичних творів другого розділу публікованої праці).

Михайло Роздольський слушно зауважує, що для драматургії як специфічного типу художнього мислення це класично унормоване теоретичне узагальнення має важливе значення, адже залежність її естетичної природи від соціоконтинуму чи вужче – від соціальної генези цілком своєрідна. Передовсім драма, як зауважує автор, – “це художнє наслідування дії за допомогою дійових осіб”, “се показ акції” [2; 19]. Проте якщо в епосі пружина дії зосереджена в зовнішніх обставинах, то в драматичному творі, зазначає дослідник, центром і джерелом дії є характер. Така теза безпосередньо асоціюється із Гегелівським твердженням, що героєм епосу стає подія,

а героєм драми – людська особистість. Тому для розвитку драматичної дії вирішальне значення мають не перебіг подій, не ланцюг сюжетних зчеплень, навіть не вчинки і ситуації (момент руху), а перш за все характери дійових осіб. Саме їх особливостями, а не довільним збігом обставин пояснюється розгортання дії в конкретному напрямку. За тих самих обставин, наголошує автор дослідження, інший характер повівся б інакше, відтак відповідно змінився б і напрямок руху дії.

Не менш специфічною ознакою природи драми як роду літератури і виду мистецтва, за судженнями Михайла Роздольського, є те, що для реалізації конфлікту – вузлової ідейно-естетичної категорії такого виду художньої літератури, тобто для виникнення суперечностей між персонажами, боротьби протидіючих начал у п’єсі, – надто вагому роль відіграють такі характеристики дійових осіб, які мають прямо протилежні риси і є носіями нових життєвих (суспільних, морально-етичних, духовно-душевних) принципів. Тільки яскрава, небуденна індивідуальність, яка виражає те, що не вкладається у звичні уявлення, здатна порушити існуючу рівновагу, тобто спроможна не лише імпульсувати, а й ідейно-образно розв’язати конфліктну ситуацію. Поділяючи положення, що “вродженою плямою драми є конфлікт” (Гегель), Михайло Роздольський у своїх теоретичних роздумах доводить, що насамперед характер, а не сюжет, не факти надає новизну конфліктів – такий один із основних законів драматургічного роду письма. Таким чином, сила конфлікту, його життєвість і гострота, а відтак і новаторський пафос п’єси залежить від естетичної концепції характеру, від того, які герої діють у драматичному творі. Тут на повну силу реалізується думка Івана Франка про те, що письменникові “важить створити справді драму, т. є. одно ціле, органічне дійство з оригінальними характерами та конфліктами, а не ряд сцен, заповнених (...) тирадами” [3; 377].

Специфіку драми, твердить Михайло Роздольський, слід шукати також у взаємозв’язку драматичної дії, конфлікту й характеру з такою ідейно-естетичною категорією, власне, цього типу художньої літератури, як драматизм. Бо якщо характери у драматичному творі – це фокуси, які концентрують у собі особистісні й суспільні відносини та психологічні колізії і через їх зіткнення виявляються суттєві проблеми

добу, то дія (акція) сприяє розвиткові напруги (драматизму) в сценічному бутті героїв. На переконання дослідника, тільки тоді конфлікт буде драматичним, а п’єса (вистава) справді мистецьким одкровенням, коли в ній діятимуть персонажі, які “на гребені драматизму” виявлятимуть неординарні характери, що “в річищі драматичної акції” відбиватимуть “єднання особистісного й суспільного”, нестимуть філософію часу, “уособлюючи повсякденний зв’язок людини зі світом” [4; 23–25].

Важливе місце в теоретичній студії Михайла Роздольського займає розгляд будови драми. Літературознавець виводить її із своєрідності розгортання драматичної дії, розвитку конфлікту й характеру, що мають причинно-наслідкові зв’язки. “Подія, що її художник слова вибирає собі до драматичної обробки, – пише автор, – не є відірваною, відокремленою, бо стоїть серед цілого ряду подій; вона має, отже, первні передумови, які ми мусимо знати, коли хочемо зрозуміти акцію” [5; 37]. Ця теза має принципове значення для старогрецької, нової і новітньої структури драми, хоча, звісно, вона з часом зазнає помітних змін. Однак зміни ці торкаються не так будови драматичної дії, як новоутворень зовнішньої форми, конфліктних конструкцій тощо. Архітектонічний закон для драми в основному лишається незмінним, доводить теоретик і зауважує: “Різниця між старогрецькою і новочасною класичною драмою, з одного боку, і новочасною класичною та модерною драмою, з іншого боку, безперечно, помітні; вони можуть бути навіть у драмах того самого автора, але вони лежать не так у будові акції, як радше у зовнішній формі, композиції й динаміці. Ці різниці пояснюються відмінним поглядом на світ і життя, а тим самим на суть і завдання мистецтва, національним характером, відмінними театральними справами. Внутрішня будова, архітектоніка драми, коли автор свідомо дотримувався б загальноновизначених норм, була й є одна і та ж” [6; 38]. Тут учений, до речі, диференціює самі поняття архітектоніки і будови драматичного твору, поєднуючи перше із розгортанням дії, конфлікту й характеру, а друге – передовсім із сюжетними складовими п’єси. За його переконаннями, перше більше характеризує внутрішню, а друге – зовнішню структуру драми.

Аналізуючи теоретичну працю Михайла Роздольського й виокремлюючи в ній означені

ним же ідейно-естетичні категорії драми, не важко помітити тут й окреслену тенденцію розвитку театральних пошуків сценічного мистецтва не лише 20-х років, а й, по суті, всього ХХ століття. Йдеться про орієнтацію в дослідженні поетики драми на театральну перспективу. Тим-то Михайло Роздольський, надто в другій частині своєї студії, розглядає драму як один із елементів цілісного сценічного твору. Зокрема, це спостерігається при вивченні ним п’єс Фрідріха Шіллера та Генріка Ібсена.

Певно, однією із важливих рис його теоретичних розмислів є ідея неможливості протиставляти літературну першооснову спектаклю і саму виставу, створену на матеріалі драми. Для дослідника важливою є структурна єдність цих двох елементів театральної постановки. Звісна річ, теорія єдності драматичного твору і сцени у світовій літературно-театральній практиці не є новою, на чому, до речі, наголошує Михайло Роздольський у першій частині своєї праці. Зрештою, у світовій науковій думці завжди домінуючим було уявлення про драму як жанр, що знаходився на помежах її літератури і сцени. Вочевидь, український теоретик драматичного мистецтва вже на початку минулого століття, подібно до окремих положень західноєвропейських дослідників драматургії, прагнув з’ясувати особливості специфічної структури, породженої цим своєрідним становищем драми. Теорія двофокусної драми вченого, по суті, тільки перше наближення до пізнання самодостатніх структурних рис цього жанру. Принаймні в українському літературознавстві тих часів.

Певна річ, не з усім, написаним близько ста років тому у цій праці Михайлом Роздольським, нині можна беззастережно погодитися. Очевидно, й сам автор відчував недостатню доказовість деяких своїх тверджень теоретичного змісту, тому часто вдавався до історико-літературних явищ та фактів без потрібного для них узаконення. А висловлені ним окремі положення і висновки якщо й не спонукають до їх цілковитих заперечень, то принаймні сьогодні вимагають додаткових доповнень, суттєвих змін або ж свіжих поглядів на них чи, зрештою, нових трактувань.

І все ж щойно опублікована його “Теорія драматичного мистецтва”, власне, не тільки повертає її сьогоднішнім літературно- й театрознавцям, а й доповнює ту порівняно незначну кількість теоретичних розвідок з драматургії

українських дослідників (Кіндрата Сторчака, Йосипа Кисельова, Романа Гром'яка, Олександра Клековкіна) і таким чином “вписується” до контексту аналогічних праць бодай близькосусідніх теоретиків драми, наприклад, польських (“Сутність драми” Януша Міхевича чи “Проблеми теорії драми і театру” Януша Деглера), російських (“Про театр: поетика, семіотика, теорія драми” Марка Полякова чи “Драма як вид мистецтва” і “Драма як рід літератури” Валентина Халізева), білоруських (“Роздуми про драматичний конфлікт” Володимира Нефьода чи “Поетика поетичної драматургії” Ірини Шостак), де послідовно розробляються питання теорії драми як роду літератури і виду мистецтва.

Віриться, що дослідження Михайла Роздольського “Теорія драматичного мистецтва”, його теоретичні концепції драми, посядуть належне місце в українській історії, теорії літе-

ратури і театру, зацікавлять наукову громадськість.

1. Цит. за: Нариси з поетики: Теоретико-методологічні та історико-літературні виміри (Маловідомі праці з українського літературознавства Михайла Роздольського, Святослава Гординського, Володимира Державина). – Івано-Франківськ: “Гостинець”, 2008. – С. 9–77.

2. Там само.

3. Франко І. Збір. творів у 50-ти т. – Т. 49. – К., 1983.

4. Цит. за: Нариси з поетики: Теоретико-методологічні та історико-літературні виміри (Маловідомі праці з українського літературознавства Михайла Роздольського, Святослава Гординського, Володимира Державина). – Івано-Франківськ: “Гостинець”, 2008. – С. 9–77.

5. Там само.

6. Там само.

In the article the theoretical principles of the scientific work “The Theory of the Scenic Art” by the little-known Ukrainian literature theorist and theatre historian Mykhailo Rozdols'kiy are analyzed. The author deduces the basic conceptions postulated by the drama theorist and historian and fits his research in the context of the Ukrainian drama and scenic system both of the past and modern times.

Key words: drama, conflict, character, dramatic action, time and spatial literary and scenic composition.

УДК 82.0+82-1/-9+82-193+82-14

ББК 83.0+83.014.53+83в

Ігор Козлик

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ВИЗНАЧЕННЯ ПЕРСПЕКТИВ ЖАНРОВОГО ВИВЧЕННЯ ФІЛОСОФСЬКОЇ ЛІРИКИ

Стаття окреслює можливі перспективи вивчення феномена філософської лірики, які відкриваються у теоретико-літературній площині її розгляду на тлі адаптованих щодо літературознавства принципів СМД-методології.

Ключові слова: філософська лірика, теоретичне дослідження, жанр, СМД-методологія, традиційне літературознавство.

Традиційний розгляд філософської лірики істориками літератури, методистами-словесниками чи літературними критиками винятково у полі компетенції дисциплін практичного літературознавства аж ніяк не означає неможливості або непотрібності її вивчення в проблемно-тематичних сферах інших структурних груп науки про літературу. Більше того, наявний досвід літературознавчого студіювання філософської лірики в українській та інших національних літературах яскраво засвідчує те, що подальші його еври-

стично-пізнавальні перспективи окреслюються у випадку зміни площини розгляду.

На перший план тут висувається власне теоретичний розгляд проблеми філософської лірики, який дає змогу належним чином проаналізувати існуючі на сьогодні напрацювання, чітко з'ясувати міру їх вірогідності, їх наукову – методологічну та концептуальну – легітимність і верифікованість, а також закцентувати увагу на основних “проблемних точках”, без зняття яких неможливо говорити про визначення продуктивного спрямування подальшого дослідження

філософської лірики в межах компетенції науки про літературу.

Зокрема, досвід такого самостійного теоретичного дослідження філософської лірики, що здійснене на тлі адаптованих щодо літературознавства принципів СМД-методології дозволяє зробити такі висновки.

1. В умовах соціокультурної ситуації Постмодерну, яку переживає сьогодні європейська цивілізація, з'явилася цікава і водночас цілком закономірна обставина: в традиційній за своєю сутністю науці про літературу (такою ж традиційною є і філологія загалом) виявилось мало-ефективним підходити до наявних тут проблем суто інерційно, тобто механічно чи автоматично застосовуючи сформовані в минулому методологічні та методичні напрацювання, цілепокладання і схеми. Це ускладнює існування науки про літературу в сучасному гносеологічно-інтелектуальному просторі, спонукає її вдатися до системної саморефлексії як у загальному плані, так і в сфері конкретної внутрішньої проблематики. І якщо в сцієнтичній парадигмі мислення, яка не одне століття панувала за доби Модерну з його орієнтацією на каузальність, ця саморефлексія так чи інакше зводилася до питання “чому?”, то рішучі зміни в методологічному тлумаченні гносеологічної діяльності людини, що відбулися щонайменше за останні тридцять років (мається на увазі, по-перше, активне розгортання так званого діяльнісного підходу і методології системно-структурних досліджень (= СМД-методологія), а по-друге, розробка філософської герменевтики [див. про це: 2, 113–152]), спонукають до принципово іншого питання – “навіщо?”. Сучасна свідомість не сприймає пасивної гносеологічної інформації. І коли з якимись новітніми літературознавчими темами все більш-менш гаразд (тому що вони ще не “заїжджені” масовим тиражуванням), то з традиційними для науки про літературу темами, де провідною залишається звична літературознавча термінологія, ситуація значно складніша.

Саме до таких традиційних проблемно-тематичних сфер в теорії та історії літератури відноситься вивчення філософської лірики як наскрізного явища світової літератури. Піднятися на якісно інший рівень її дослідження можна лише за умови належного врахування сучасного

стану науки про літературу і – особливо – в сфері нових методологічних пошуків, через причетність до яких літературознавство і може, власне кажучи, вийти з інертної зони і долучитися до сучасної загальнонаукової динаміки, інтегруватися в наскрізні процеси сьогодишнього розвитку наукового знання як такого і цим отримати надійні стимули для власного розвитку.

2. Теоретичне дослідження філософської лірики не може сьогодні здійснюватися без орієнтації на загальний стан справ у сучасній теоретико-літературній галузі, особливо там, де теорія літератури має вихід у методологічну сферу, тобто в сферу тих найбільш загальних регулятивів (назвемо їх трансцендентами**), що спрямовують літературознавчу роботу з текстами. Зокрема, йдеться про питання вихідного інтегрального постулату літературознавчого дослідження як такого. Саме на цьому базується побудова сучасного дискурсу про мистецтво, ґрунтується теоретична концепція дослідження і встановлюються необхідні межі її компетентності.

Є всі підстави формулювати такий вихідний інтегральний теоретико-методологічний постулат через категорію “буття”, яка покликана замінити в цій ролі звичну не тільки для українського літературознавства категорію “відображення”. Саме до цього спонукають, по-перше, зміни акцентів в розумінні мистецтва, що відбулися в напрямі принципової і послідовної відмови від рецидивів позитивізму та вульгарного соціологізму, по-друге, наскрізні ключові тенденції в історичному розвитку світової філософсько-естетичної думки, які своїми витокami сягають ще часів грецької античності [див. про це: 2, 172–241]. За таких умов мистецтво постає як матеріалізація певного потоку існування, чимось таким, що живе “особливим життям, більш цілісним та осмисленим”, якимось іншим виміром, в якому немає, як кажуть, “дурной бесконечности” (тобто такої, яка не пов'язана з пошуком сенсу та зі зміною свідомості), якимось переходом людської свідомості “в особливий реєстр... , що трапляється з людиною після здобування сенсу” [3, 45–46, 42]. Саме таке буття греки називали особливим нескінченним – тим “Одним”, яке тільки і

** Слово “трансцендент” утворено, зважаючи на тлумачення атрибуту “трансцендентний” в значенні “те, що має вигляд регулятивної ідеї”, як це робить Г.Патнем [див.: 4, 198].

* Інші найменування: “загальна методологія”, “школа Щедровицького” (див. про це: [2, 52–88]).

можливо людині розуміти так, “щоб про це можна було говорити, не руйнуючи мови самим цим висловлюванням” [3, 33].

У просторі категорії “буття / мислення” (якщо при цьому вважати чинною відому пізнішу тезу про мистецтво як образне мислення, а не мислення образами) художню літературу можна визначити як одне із с а м о п і д с т а в н и х (буттєвих) явищ, які “завжди на початку самих себе” і тому відтворюються, повторюються, утримуються на власних і відмінних від природних буттєвих підвалинах.

Саме як самопідставне явище мистецтво є споконвічно іманентним, тобто:

– існує тільки у висловлюванні, має власну специфічну реальність, якої набуває тільки в акті розуміння і яка завжди знаходиться у становленні; як спосіб думки і висловлювання буття, які повинні постійно “відтворюватися людиною на свій власний страх і ризик” [3, 26], мистецтво потрапляє в поле дії бахтінської категорії “відповідальний вчинок”;

– є опозицією емпіричної (не-буттєвої) реальності з її підпорядкованістю матеріально-утилітарним потребам, з її лінійною причинністю й одночасно хаосом, пануванням законів розсіювання, розпаду і забуття; відрізняючись принциповою осмисленістю, упорядкованістю та відтворюваністю під знаком форми (структури), мистецтво втілює у собі світ буття як щось таке, що існує “само по собі, ніби попри людину і є більшим, ніж сама людина”, підлягає визначенню як високе або святе життя, яке знаходиться в якомусь іншому часі і в іншому просторі [див.: 3; 17; 23; 16];

– постає втіленням вічного (поки існує людина) акту самотворення, в якому реалізується незнищенне людське бажання “бути” і яке мусить постійно повторюватися і поновлюватися у кожній людській істоті;

– здійснюється як розігрування засобом художніх технологій і постає чинником формування та підтримки в своїх споживачів структури пам’яті і виховання з них людини, якої без художніх творів не було і не може бути.

3. Саме в запропонованій парадигмі розгляду постає очевидним реальний стан досліджуваності філософської лірики в сучасній науці про літературу, більше того – виникає дійсна можливість належним чином проаналізувати, систематизувати і репрезентувати в певній логічній зв’язаності актуальне проблемне коло

даної предметно-тематичної ділянки літературознавства. Така аналітико-синтезуюча праця (її варіант див.: [2, 267–320]) підвела до висновку про необхідність власне методолого-теоретичного (тобто з повним усвідомленням методологічного значення теорії) дослідження ключових протиріч і розбіжностей, що наявні в досвіді літературознавчого дослідження явища філософської лірики, де вони зосередилися навколо проблеми “жанру”. Стосовно неї виявилися очевидними дві основні речі: з одного боку, непродуктивність відмови від розгляду філософської лірики на основі категорії “жанр”, а по-друге, така ж неможливість збереження за цією категорією того звичного термінологічного значення, яке вона отримує в традиційному для масового літературознавства лінійному родо-жанровому поділі літературно-художніх творів. Адже справді, якщо під жанром розуміти винятково структурний тип літературного твору (те саме, що звичайне тлумачення поняття “виду роду”), то філософська лірика й аналогічні їй утворення – це ніякий не жанр.

Але історія жанрового осмислення літератури переконливо засвідчує, що такі ключові традиційні літературознавчі категорії, як категорія “жанр”, мають не прагматично-результативний, а р е г у л я т и в н о - в е к т о р н и й характер і при цьому входять в різні (аж до протилежних) теоретичні концепції, неминуче диференціюючи і трансформуючи своє термінологічне наповнення. Зокрема, до аналізу філософської лірики може бути застосоване тільки таке тлумачення жанру, яке: по-перше, базується на усвідомленні родових відмінностей між творами як відмінностей не факультативних чи суто методичних, а сутнісних, генетичних, базових; по-друге, дозволяє повною мірою враховувати специфіку філософської лірики як принципово поліструктурного утворення (тобто, яке існує винятково в умовах поліструктурної реалізації); по-третє, дає можливість розглядати поетичне явище в найбільш органічній до його природи площині – на п е р е т н і (або в зоні найтіснішої взаємодії) лінійних і нелінійних (таких, що накладаються ніби зверху – ортогональних, використовуючи загальнометодологічний термін) чинників і відношень. Завдяки цьому можлива багатовекторна і багаторівнева дія закону культурної спадкоємності у сфері словесно-художньої творчості.

Термінологічною інтерпретацією категорії жанру щодо літературознавчого вивчення філо-

софської лірики, яка б максимально відповідала означеним умовам, є запропоноване в дисертації просторове тлумачення жанру як тієї іпостасі, в якій твір реалізується як певна цілісність в цілісності самої ж літератури як вторинної моделюючої системи загалом і літературного роду як певної генетичної спільноти поетичних текстів зокрема. Це дозволяє належним чином враховувати складну динаміку взаємодії як структурних, так і позаструктурних, як текстових, так і позатекстових чинників та складових елементів художнього твору. Розгляд філософської лірики в площині просторового тлумачення жанру дозволяє не здійснювати насильства над усім розмаїттям емпіричного матеріалу, який маніфестує цей наскрізний у розвитку літератур світу словесно-художній феномен.

4. Збереження нежанрового* аспекту розгляду філософської лірики переводить основну увагу при аналізі ліричних текстів з предметно-тематичного матеріалу на художньо-змістовий вектор його тематизації. “Великі теми лірики”, які, за словами Л.Я.Гінзбург, не завжди “вічні”, але завжди екзистенційні в тому сенсі, що “стосуються докорінних аспектів буття людини й основних його цінностей” (життя і смерть, сенс життя, любов, вічність, скороминущий час, природа і місто, праця, творчість, доля і позиція поета, мистецтво, культура, історичне минуле, спілкування з божеством і невір’я, дружба і самотність, мрія і розчарування [див.: 1, 88]), – такі теми не обов’язково тематизуються в лірико-філософському напрямі. Лірична тематизація багата на напрями, і, відповідно, жодна з “екзистенційних” тем лірики не може мати обмежень щодо них. Та одна справа можливість конкретної тематизації, а інша – вже зреалізована можливість. У цьому розумінні термін “філософська лірика” якраз стосується другої ознаки.

Вказаний підхід дозволяє більш рельєфно розмежувати поняття “філософічність” та “філософська лірика”. “Філософічність” – це атрибут, ознака поетичного світу та ліричної системи певного автора. У цьому значенні вона співіснує з іншими її ознаками (пор.: поєднання філософічності та особливої символічності в суфійській ліриці, філософічності та панегіричності в ліриці

традиційних східних літератур, філософічності та полемічності в окремих поетичних системах в українській поезії” й ін.). Така філософічність, як і у випадку розуміння під цим терміном близькості поета певним філософським (світоглядним у широкому сенсі слова) вченням чи концепціям, необов’язково розвинеться до рівня філософської лірики у власному розумінні слова і тому необов’язково вимагатиме аналізу в жанровому полі філософської лірики (що, наприклад, можна спостерігати у віршах ілюстративного ґатунку, які є практикою риторичного й факультативно-утилітарного вжитку художньої форми).

Натомість поняття “філософська лірика” належить до ряду тих концептуально-термінологічних номінантів, які покликані позначити окремих літературно-художній феномен як такий з метою його розмежування з іншими літературно-художніми явищами. Звідси – поняття “філософічність” та “філософська лірика” в теоретичному максимумі постають категоріями різнорівневими, хоча і такими, що за певних умов можуть бути взаєпов’язаними, можуть стикатися, межувати і взаємодіяти між собою. Можливість останнього чи не найбільш реальна, якщо враховувати, що одним із способів існування (присутності, розгортання, втілення) поетичної теми в ліричному творі є, за висловом Л. Я. Гінзбург, так зване “мерехтіння” (рос. “мерцание”), коли її словесна вираженість є гранично мінімальною [див. про це: 1, 89]. У такому випадку жанрова ідентифікація ліричного твору ускладнюється, а його аналіз вимагає більш витонченої та гнучкої методики.

5. Жанрові модифікації філософської лірики часто виникають у суміжних предметно-тематичних сферах, але при цьому залишаються диференціальними видами одного роду. Досить зважити на те, що джерелом, з якого випливає філософська лірика, є релігійна свідомість, культова та релігійно-дидактична поезія, яка за своєю природою найбільш безпосередньо стосується онтологічної проблематики і первісно реалізується у синкретичних формах, внутрішньою складовою яких є також і лірико-поетичний елемент. Форми присутності філософської лірики з найдавніших часів і аж до кінця

* “Нео-” тому, що, з одного боку, в аналізі філософської лірики зберігається опора на категорію “жанр”, але, з іншого, сама ця категорія трактується по-новому.

** Про полемічність як “відмінну рису” української філософської лірики, зокрема у Г.Сковороди, І.Франка та Б.Грінченка пише Е.С.Соловей див.: [5, 76, 110 й ін.].

глобальної епохи рефлексивного традиціоналізму (як в ембріональних формах, так і у відносно зрілих, і диференційованих формах художньої словесності) показують, що вона реалізувалася не тільки (а може, на початках і не стільки) як власне філософська лірика, але й як лірика *релігійно-філософська, морально-філософська або філософсько-моралістична, любовно-філософська, пейзажно-філософська, соціально-філософська* й ін., в формах (з різною мірою присутності фольклорного елементу) панегірично-хвалебних, медитативних, молитовних, повчально-проповідницьких, буколических, антологічних, епітафійних, епіграма-тичних, елегійних, монологічних, діалогічних, завершених і фрагментарних, синкретичних і сформованих, прозових і віршових, циклічних і нециклічних тощо. Причому жоден (а не тільки той, який називають власне філософською лірикою) з вказаних різновидів не є якимось неповноцінним чи перехідним явищем: усі перераховані різновиди є різновидами саме філософської лірики як жанрового феномена, вимагаючи для свого адекватного дешифрування єдиного лірико-філософського жанрового простору в межах більш широкого за своїм складом, але спільного за жанровою (в просторовому тлумаченні терміна) приналежністю текстового поля.

Нарешті, будь-які варіанти реконструкції диференціальних проявів філософської лірики як жанрового феномена – як найбільш загальні, так і більш локальні – це один із ключових етапів у процесі її аналізу в напрямі просторового тлумачення категорії “жанр”. Причому така робота має універсально-обов’язковий характер, тобто вона необхідна у будь-якому випадку спеціального студіювання конкретних лірико-філософських творів тих чи тих поетів. Інша справа, що вона не тільки не виключає, але, навпаки, передбачає здійснення певного “розподілу праці” всередині “літературознавчого цеху” і орієнтована на таку внутрішньонаукову кооперацію.

Викладені висновки базуються на емпіричній базі, яка охоплює глобальні епохи дорефлексивного та рефлексивного традиціоналізму. Якщо ж говорити про актуальну і ще не завершену посттрадиціоналістську глобальну епоху, що включає у себе новітній стан розвитку словесного мистецтва в умовах пост- та постпостмодерністичних (*after*-постмодерністичних) тенденцій в межах єдиної глобальної суспільно-культурної ситуації Постмодерну, то

за всіх можливих випадків (включаючи розпочатий ще добою романтизму вторинний, у порівнянні з архаїчним, синкретизм жанрових форм, який, на відміну від первинного синкретизму ранніх стадій розвитку словесного мистецтва, має синтетичну основу) вона не здатна заперечити фундаментальних підвалин художньої еволюції, однією з яких є глибинна жанровість художнього твору. Тут питання в іншому – в конкретних формах присутності цієї жанровості та формах її реалізації як механізму роботи закону культурної спадковості в реальних умовах здійснення літературно-художньої діяльності. Дуже часто заперечення будь-якої жанрової орієнтації творчості нібито задля досягнення максимальної повноти реалізації “неповторної” творчої індивідуальності сучасного “постмодерністичного” (і не тільки) автора насправді – і цілком закономірно – обертається фактичним пануванням обмеженої кількості безособових “технологій письма”, які при цьому зовсім не гарантують, а подеколи й первісно не налаштовані на досягнення хоча б якоїсь художньо-естетичної досконалості. Свідчення цього можна знайти не тільки в масовій літературі як одному з найбільш характерних для нашого сьогодення соціокультурних явищ, але й у художніх текстах, які претендують на певну знаковість і вартість. Та це вже складна і цікава проблема, яка вимагає спеціального самостійного дослідження.

“Реанімація” власне теоретичних досліджень традиційних літературознавчих проблем передбачає написання праць у межах конкретної структурної ділянки теоретичного знання (чи то в галузі загальної теорії літератури, чи то в галузі прикладної теорії літератури), адже ці фахові сфери є достатньо самостійними, мають свою специфічну проблематику, цілепокладання тощо. Немає жодного сумніву і в тому, що системної розробки та постійної уваги вимагають і суто методологічні проблеми, які стосуються як дослідження конкретних наукових проблем або конкретних літературознавчих дисциплін, так і науки про літературу в цілому, особливо в плані її інтеграції з іншими гуманітарними й загалом науково-пізнавальними діяльностями. В будь-якому випадку організація динамічної системи літературознавчих досліджень найрізноманітніших структурно-ієрархічних рівнів наукової проблематики, які б у своїй сукупності базувалися на органічній взаємодії та належній спрямо-

вуючій кореляції інтегральних і диференціальних (спеціальних) чинників є базовою і домінуючою передумовою подальшого розвитку українського літературознавства як однієї з національних складових світової науково-гуманітарної діяльності.

1. Гинзбург Л.Я. Частное и общее в лирическом стихотворении // Гинзбург Л. Я. Литература в поисках реальности. Статьи. Эссе. Заметки. – Л.: Сов. писатель, 1987. – С. 87–113.

2. Козлик І.В. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературо-

The article outlines possible future trends in studying the phenomenon of philosophic lyrics. Those trends are viewed from the theoretical literary angle of its consideration based on the adapted with reference to the literary criticism principles of SMA-methodology (system-mental-activity).

Key words: philosophic lyrics, theoretical research, genre, SMA-methodology, traditional literary criticism.

ББК 83.01

УДК 82-32:821.161.2

ДОМІНАНТНА ФУНКЦІЯ БІНАРНИХ КОДІВ КУЛЬТУРИ У ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ МЕЖІ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ)

Світлана Луцак

У статті проаналізовано домінуючі в українській літературі межі ХІХ–ХХ століть близнюкові та двійникові образи як певні бінарні коди культури. Їх специфіку і функціональність у конкретних художніх текстах розглянуто в аспектах творення сюжетів та образів, оповідних матриць і часткових наративних ходів.

Ключові слова: домінуючі, близнюкові та двійникові образи, бінарні коди культури, оповідні матриці.

За визначенням С.Агранович, двійництво є своєрідною “генетичною програмою” мистецтва; воно найбільше актуалізується у періоди самовизначення народу. Близнюкова пара теж володіє культурною семантикою “спільної долі”, а тому виявляється в часи “негативної соборності” нації, коли існує загроза її загибелі [1, 47–49].

К.Юнг називає психічні установки на особисте і національне самозбереження домінуючими, або первотворами психіки, які міцно закорінені в глибині несвідомого та збуджують тривогу в критичній ситуації [див. 2, 16].

Припускаємо, що спадкова організація психічної енергії народу задля його збереження втілюється саме у бінарні коди культури. За несприятливих для національної свідомості умов двійникові та близнюкові символи набувають статусу провідної “культурної теми” народу і, трансформуючись у художнє висловлювання,

знавства. Монографія. – Івано-Франківськ: Поліскан; Гостинець, 2007. – 591 с.

3. Мамардашвили М.К. Лекции по античной философии / Под ред. Ю.П.Сенокосова. – М.: Аграф, 1997. – 320 с.

4. Патнем Г. Чому розум не може бути натуралізований? // Після філософії: кінець чи трансформація? / Пер. з англ.; Упоряд.: К. Байнес та ін. – К.: Четверта хвиля, 2000. – С. 192–213.

5. Соловей Е.С. Українська філософська лірика: Навч. посіб. – К.: Юніверс, 1998. – 368 с.

урухомлюють загальний процес культурної ідентифікації нації через художні твори.

Основою “культурної програми” українства межі ХІХ–ХХ століть, як відомо, стала проблема збереження національної самобутності. Заохочені активною діяльністю багатьох просвітників, чимало митців тією чи іншою мірою служили своїм словом ідеї прозріння українського народу.

Відгомін такої суспільної тенденції чітко бачимо у літературі вказаного періоду. На відміну від художнього дискурсу середини ХІХ століття, новоявлене висловлювання здебільшого не просто відкрито прокламувало просвітницькі ідеали, а виявляло їх певну трансформацію у підтексті. Особливо частотними були вже згадані вище **близнюкові та двійникові образи. Їх специфіку і функціональність у конкретних художніх текстах плануємо розглянути у цій статті.**

Найбільш промовистим із погляду креативної спрямованості бінарної символіки є, напевно, роман “Лель і Полель” І.Франка. На підставі слов’янського міфу про братів-близнюків (дітей бога Рода) у цьому творі розкриваються трагічні етапи суспільного становлення різних верств одного й того ж народу.

Для увиразнення архетипних коренів аналізованого роману скористаємося судженнями міфологів. М.Костомаров із цього приводу пише: “Слов’яни визнавали одного бога-вседержителя, творця і батька творіння, який своєю премудрою любов’ю – Ладою – створив первісно буття. Це буття містило в собі протилежність чоловічої і жіночої природи..., так утворилось невидиме і видиме” [9, 221]. Символом життя у слов’ян був Род, якого, власне, й супроводжували рожаниці Лада і Леля. Цікаву деталь Збруцького ідола зауважує Б.Рибаків: весь пантеон слов’янських богів злився “у єдиному образі Рода, для скульптурного втілення якого була вибрана форма “лінгама”, джерела життя” [14, 768], тобто міфологічно-синкретичної єдності чоловічого і жіночого начала.

Відтак стає зрозуміло, що образ монозиготних близнюків-братів Калиновичів, Леля і Полеля, як “дітей Лади”, якою Род “сотворив усе”, – повинен врешті “показати” у творі результат процесу світового життя. Тобто в цій сюжетній лінії має відбутися народження нової ідеї. На вказану думку наштовхує також материнське передбачення-фатум: “Запам’ятайте мені... – всюди і завжди тримайтеся разом! Бог вас разом покликав на світ, бог вам і щаститиме доти, поки ви будете триматися разом” [19, Т.17, 286–287]*. Логіка таких асоціацій говорить про актуалізацію через близнюковий міф ідеї божественної амбівалентної цілісності, розщеплення якої приводить до смерті; вона ж, як відомо, в усій міфологічно-релігійній традиції є початком нового життя, якісно вищого й досконалішого.

Брати Лель і Полель, обираючи відмінні стратегії життя, водночас постійно відчують і навіть тілесно переживають у численних сюжетних колізіях свою неподільність. Близню-

кова смислова домінанта, винесена у заголовок роману, у його фіналі врешті знову об’єднує братів, – але перед обличчям смерті. Так проходить кільцеве замикання просторів “життя” і “смерті”, кожен із яких не існує сам по собі, а лише у взаємопереходах. Використовуючи євангельську притчу про зерно, яке стає колоссям тільки завдяки смерті, можемо так сформулювати провідну ідею (“культурну програму”) згаданого твору: той, хто хоче насправді зберегти самотність, повинен спочатку померти для власних меркантильних інтересів.

Розуміння означеної ідеї з’являється у реципієнта внаслідок сприйняття домінантного бінарного коду двійництва. Його підтверджує також думка авторів енциклопедії “Міфи народів світу”: тема двійника людини, чи її Тіні, з’явилась у культурній традиції внаслідок сакралізації двійникових міфів, де брати-близнюки “виступають у ролі культурних героїв, які виводять людей з печери на сонце” [12, 174–176]. У концепції ж К.Юнга Тінь виникає в процесі індивідуації, що полягає в *coincidentia oppositorum* [див. 5, 128], тобто поєднанні протилежностей. Таким чином, осягнення нової істини вищого порядку відбувається через “розрив цілісності”, який носить характер жертвопринесення [див. 5, 152].

Подібне “культуротворче” спрямування мають образи Юнака-провідника (“По дорозі в Казку” Олександра Олесья), Кассандри (з однойменної поеми Лесі Українки) та ін. Зупинимось на них більш докладно.

У символістській за стилем драмі Олександра Олесья розв’язується проблема, близька за ідеологічним статусом до “Мойсея” І.Франка. Обидва зображені провідники переживають стан світоглядного роздвоєння. Тільки якщо у І.Франка така дисоціація більш промовиста і метафізична (зумовлена безпосереднім впливом темного демона пустелі – Азазеля), то Юнак у драмі Олександра Олесья роздвоєний внутрішньо: між своїм розумінням мети і баченням ситуації, що склалася з його народом. Фінал обох творів однаково трагічний, все ж глибшим фаталізмом віє від розпачу Мойсея, неприйнятого своїм народом і випробуваного провидінням. Зловісні відчуття й темні фарби, якими І.Франко передає зневіру героя, поглиблюють трагедію національного безпам’ятства. Натомість ілюзіоністська візія Юнака у драмі Олександра Олесья, хоча й не дарує народові Сонце, все ж і не вкидає його у стан екзистенційної безнадії. Безперечно,

різниця представлення розв’язки в аналізованих творах зумовлена як домінуючим стилем, так і відповідною світоглядною установкою митців. Однак вражає в цьому контексті не зауважена відмінність художніх рішень, а спільність домінантної ідеї провідника, представленої через “культурний” код двійництва.

Неоромантично роздвоєною є також Кассандра з однойменного твору Лесі Українки. Її трагедія і особиста, і загальнонародна. Адже маючи дар попереджати людей про небезпеку, Кассандра не володіє вмінням переконати троянців. Такий конфлікт фатальний і містичний, запрограмований богами з метою помсти. Усвідомлюючи це, героїня – як справді неоромантична постать – відповідає Геленові на його докори:

Що ж, їх (богів. – С.Л.) сила в карі, а моя в змаганні! [18, 468].

Кассандра готова нести до кінця свою місію пророкиці, жриці Аполлона, незважаючи на будь-які інтриги, непорозуміння чи невдачі. Подібно до інших провідників, зображених українськими письменниками межі XIX–XX століть, вона згідна жертвувати собою в ім’я вищої правди. Ні неприйняття, ні роздвоєння, ні смерть не лякають її. Така світоглядна позиція зумовлена, очевидно, глибоким відчуттям проблем народу і культурологічним розумінням доцільності своєї жертви.

Проаналізовані художні твори засвідчують, що двійникові та близнюкові символи справді набули в українській літературі кінця XIX – початку XX століття статусу провідної “культурної теми” народу. Вони трансформувалися і в сюжети цілих творів, і у внутрішню структуру центральних образів.

Функціональність бінарних кодів у художньому дискурсі тогочасної літератури проявляється також у її оповідних моделях. Важливим етапом суб’єктивізації нарративу стало явище ускладнення третьоособової оповіді “я-викладом”. Його М.Легкий визначає як “двоєку природу”, шлях зародження “ти-нації”, яка “є витвором літератури XX ст.” [11, 25]. І.Чернухіна називає таку форму “викладом-зверненням”, зауважуючи, що міра зрощення і роз’єднаності оповідача й адресата мовлення буває різною: “являють собою одну особу”, “різні індивіди”, встановити важко, чи є вони “одною чи кількома” людьми [20, 27–28].

Появу “ти-нарації” в літературі межі XIX – XX століть можна пов’язувати з творчістю І.Франка, де часто зустрічаємося з нарративною колізією двійництва: у вигляді присутності всезнаючого голосу (“Як русин товкся по тім світі”, “Ріпник”, “Навернений грішник”), або ж – формального ігрового двійника (“Хома з серцем і Хома без серця”, “Як Юра Шикманюк брів Черемош”), чи навіть безпосередньо іншого суб’єкта свідомості героя (“Поєдинок”, “Терен у нозі”). Зазначені дискурсивні експерименти стають для письменника ще однією спробою формування української нації в дифузному просторі міждержавного та внутрішньоконтинентального (Європа – Азія) пограниччя – т. зв. “етнічної амбівалентності” [15, 70].

За твердженням Р.Кейуа, дисоціація особистості – це “різновид одержимості простором в його дереалізуючому впливі” [див. 13, 401]. “Анти-простір” “перевернутих перспектив” – надмірної “тісноти й вузькості, замкнутості й зв’язаності-неволи” [17, 516] – конструє внутрішню структуру вище названих текстів І.Франка з фактами двійництва.

Найголовнішим прийомом переселення героїв – “людей-монад” – в уявний світ небуття, мертвого простору стала колізія різкого спадання в замкнуту “кітловину”. Так, Василь Півторак із повістки “Навернений грішник”, працюючи біля власної нафтової “свердловини”, відчуває, що закопує “своє щастя і свою душу в тоті ями”. Коли ж нафтова гарячка відбирає у героя двох синів (загинули у ямі) та дружину, він входить у стан фрустрації. Час від часу в його хворій істоті починає проявлятися “друга сила”, яка то “пхає у глибіню” і голосно кричить: “Скачи й ти і гинь з ним ураз!..”, – то продукує фантомні сни, коли Василь бачить “усіх своїх синів, тонучих у глибоченній ямі в смердячій кип’ячці” [19, Т.14, 312–314, 335].

Цікаву “гру душі з просторами” пекельної ями і райської безмежності засвідчує нарративна структура оповідання “Як русин товкся по тім світі” [19, Т.16, 245–255]. Свідомо впускаючи “об’єкт осягнення в себе” [17, 483], русин руйнує рамки чортівської кітловини (“діру в стелі повертів і порядок нарушив”) та конструє власний обмежений простір у раю – за допомогою капелюха (“–Ади, адже я не в твоїм раю сиджу, а в своїм капелюсі!”). У результаті не навколишній світ нищить людину, а русин перемагає його (Бог не знає, куди “примістити”

* Тут і надалі при покликанні на 50-томне видання творів І.Франка вказуватимемо спочатку його номер позиції у списку джерел, а тоді – том, у якому надрукований відповідний художній твір; лише після цього – цитовані сторінки.

бунтівника), так що відроджується до нового життя. Зазначена колізія роздвоєння між земним і небесним світом в аналізованому творі виражає проблему національного безпам'ятства – за допомогою імітації подорожі по найнижчих закутках дисоційованої істоти.

Ще один важливим прийомом імітації розриву буття у малій прозі І.Франка стала кінематографічна техніка “пересування кадра” за допомогою зображеної “щілини”. В оповіданні “Як Юра Шикманюк брів Черемош” читач уперше бачить селянина (через кілька місяців – такого ж жидівського годованця, як і Василь Півторак) “заритого усім тілом у сні” під оборотом, крізь щілину якого він спостерігає за навколишнім. Нагнітання враження небуття, поглинання людської свідомості відбувається саме завдяки семантиці домінантного мотиву щілини, через яку або втікає навколишній світ (“почув довкола себе порожнечу”), або навпаки навалюється величезним тягарем на селянина, роздаваючи його відчуттям “пустки” й “самоти” (“А як нікого не було в шинку, Юра сідав при відчиненні вікна, ... впирав очі в широкий, шумний Черемош, що здоровенною гадюкою закручувався зараз за дорогою по широкім зарінку”) [19, Т.21, 425, 429]. На вершині суб’єктивного переживання власної душевної та суспільної кризи, загубившись у “пустотах” “розірваного” часу [17, 539], Юра переходить від монологу-самоаналізу до одночасного монота діаспілкування. Тоді у творі з’являються елементи власне модерної “ти-нарації”, тобто “викладу-звернення”: “– Не пожалували мого сирітства! Не пошанували сивого волоса, ні! – приговорював він. – Марш, старий, із хати! Задармо хліб їси! Копнули, як собаку! [...] Та й ще то їх очі коле, що маю того дрібку поля та й отсю халабуду! Дай нам, старий, се зараз, то можеш сидіти, а ні, то руш, забирайся! Віддай своє останнє і здайся зовсім на нашу ласку. Вже ми тобі потому живо кінця доїдемо. Зазнаєш розкошів у сина й невістки. Будеш свої пальці гризти, а сльозами запивати” [19, Т.21, 431].

Як можна помітити, новий для української прози тип нарації (до речі, М.Легкий зауважує, що в його застосуванні “новаторство Франка... очевидне” [11, 93]) зароджується для означення т.зв. моменту “оголеної структури вибору”. Вона ж, стверджує М.Бубер, “залишається незмінною як одна з найістотніших, визначальних основ людського буття, бо в ній розкривається

таїна первинної роздвоєності, а відтак, – коріння і сенс усього духовного загалом” [4, 11].

Тому зовсім не випадковим є факт конструювання в аналізованому творі філософського діалогу Білого і Чорного демонів, які розігрують драму боротьби добра і зла в душі Юри. Драматургічними засобами прямого введення реплік духовних представників антагоністичних світів непомітний наратор встановлює просторові декорації. Правда, глядачами, які “оточують сцену з усіх сторін” [19, Т.21, 370], у цьому випадку виступають не люди, а вищезазначені духи, котрі спрямовують свої думки – через підсвідомі “проекційні апарати” – у серце “дрібної комашки” (тобто Шикманюка) на водах розлитого Черемоша, обриси якого нагадують міфічного змія-Уробороса.

Специфічними кінематографічними засобами продукування “часових купюр” стають у малій прозі І.Франка також звукові та світлові ефекти з їх функціональною здатністю занурювати людську свідомість у небуття. З яскравими прикладами дискурсивного освоєння цих технік, уведених режисерами аж у ХХ столітті (при відкритті монтажу), зустрічаємося у текстах зі згаданою другоособовою нарацією – оповіданнях “Ріпник” та “Як Юра Шикманюк брів Черемош”. Зауваживши присутність “ти-оповіді” у першому з названих творів, М.Легкий пов’язав її використання зі спробою розкриття внутрішнього світу героя: “Іван міркує над власним становищем, і граматична форма “я” замінена формою “ти”;... така формально-граматична гра загалом характерна для мислення і мовлення людини” [11, 92]. Погодившись із цим психологічним поясненням, все ж зауважимо, що вибір, який лежить у основі феномену роздвоєння, має безпосередній зв’язок зі сферою духу і насамперед – із інтенціональним “спогляданням сутності” (в розумінні Е.Гуссерля). Адже, за твердженням Г.Гегеля, людський дух “внутрішньо розколовся в страху” [16, 294]. І цей жах набув творчої енергії, бо “відкрив Ніщо” та, як зауважує М.Хайдеггер, “поставив питання” про буття [16, 317]. Тому зрозуміло, що тільки активне, творче слово здатне привносити у хаос порядок, значення, об’єктивність, тобто безпосередньо виконувати компенсаторну функцію щодо об’єднання бінарного в своїй природі світу.

Опиняючись у “пере-просторі” незбагнених для українського селянина капіталістичних

нововведень, герої малої прози І.Франка (маємо на увазі насамперед Івана та Юру) здебільшого втрачають “відчуття себе”, тому не випадково “тінь” стає для них “більш реальною, ніж річ, якою вона породжена” [17, 516]. Як наслідок, простір навколо них подвоюється. “Рентгєнівські” промені його вищих духовних сил починають “просвітлювати” роздвоєну свідомість героїв, котрі переживають кризовий момент вибору, тобто прагнення до відновлення втраченої ідентичності. Засобами ж реалізації означеного принципу стають кінематографічні прийоми сюжетного втручання у фабульну закономірність – через посилення органічності звукових та світових ефектів, їх іконічних виражальних можливостей.

Так, нагнітаючи відчуття присутності всезнаючого, космічного “я” – другої істоти, яка “освічує найтайніші закутки, найглибші безодні нутра і показує йому там усяку погань”, – дистанційний наратор в оповіданні “Як Юра Шикманюк брів Черемош” переводить “камеру” з думок жида на реальний простір Мошкової кімнати (подає його через “проекційні лінзи” загостреного слуху людини, яка чекає помсти від Шикманюка: “Чи се йому снилося, чи справді хтось стукнув сінешними дверима?... Знов щось зашелестіло в сінях – чап-чап... Клямка брязь... Звільна відчиняються двері, звільна, широко, і в дверях... стоїть Юра” [19, Т.21, 468]). Подібний ефект випереджуючого звукового знання бачимо й у стосунку до Івана (оповідання “Ріпник”), який намагається заглушити голос сумління (він, мовляв, не винен у трагедії Фрузі), але не може: “Йому стало моторошно, по тілі перейшла дрож. Темні сїни залюднила його збурена фантазія чорними, живими і рухливими туманами, що... обвівали його якимось холодом, якимось ляком. А з межі тих стовпів прорізувався до його уха слабкий-слабий, проразливий писк – писк топленого котятки, писк його умираючої дитини” [19, Т.14, 289].

Статусу попередження колективної свідомості народу майбутньому злочинцеві-меснику набуває пісня про розправу влади з повстанцями, нав’язливо повторювана Юрою у хвилини переправи через Черемош (“бринить, мов комар”):

*Ой вирости на горбочку дві березки білі;
Ой той Юра сокотився чотири неділі,
Сокотився й п’ятий тиждень аж у полонині,
А на шестім сам ставився Юра в Коломиї*
[19, Т.21, 454].

Цей звуковий ефект можна порівняти з “заекраними” супровідними розмовами натовпу, які становлять собою “не дикторський текст, не авторський голос” [3, 72], а знання безпосередніх учасників події. Тобто йдеться про кінематографічний “мінус-прийом” подолання “жахлячого” простору. Недарма ж усі вище названі герої, переживши звукове просвітлення, звершують вибір на користь добра і примирення. Правда, ця акція в їхній душі має тільки моральний, а не соціальний статус, бо не вирішує проблеми недиференційованого хронотопу капіталістичних умов життя галицького села кінця ХІХ століття (читач не бачить усвідомлення героями нових суспільних відносин, натомість чує “обіцянку” трансцендентних сил – Білого і Чорного демонів – і далі спонукати людей до внутрішніх конфліктів: “Білий. Що ж, роби, як знаєш і як мусиш! Поборемось!” [19, Т.21, 472]).

Думку про конструювання ідеї несформованої національної свідомості підтверджує також зміна наративної структури оповідання “Ріпник” І.Франка. У другій редакції Іван не переживає морального відродження. Навпаки для поглиблення ефекту “дифузності” його психічних процесів оповідач уводить інтригуючий образ Ганки – суперниці Фрузі та її вбивці. Саме через сприйняття реального часу в стосунках із обома коханими наратор загострює кризу ідентифікації у свідомості Івана. Так, ночі з Ганкою, якій являється Фрузя і душить її, доводять героя до відчуття “якоїсь глухої тривоги”. У час переживання “болю” від “відсутності простору” (такий стан, за твердженням В.Топорова, виникає внаслідок неспівпадання ідеального часу з реальним” [17, 541, 537]) ріпник компенсаторно згадує щасливі хвилини життя з Фрузею: “Ти повний невольник жида, властителя ями, або його касієра... Невже таке мало б бути його життя до смерті, до старості?... Йому пригадалися зелені ниви, цвітисті луги, сиві воли... І безпосередньо від тих споминів душа його перескакувала до думки про Фрузю” [19, Т.21, 46].

Як бачимо, саме зорові ефекти (напливи образів у підсвідомості) змінюють “кут зору” всезнаючого наратора, редукуючи простір тексту до фантомної “кітловини”: спочатку – внутрішньої безодні позачасовості (де, власне, Іван розмовляє з уявним другим “я” – у формі “ти-оповіді”), потім – нафтової ями, в яку ріпник спускається з фатальним відчуттям, що “смерть заглядає у очі”, а тоді – могили, де Івана

поховано разом “з останками тіла його Фрузі”. Отже, хронотоп оповідання у розв’язці набуває характеру маленької площини, деталі котрої досліджує “камера” “компетентного” наратора.

Ще яскравіший приклад внутрішньо-структурного текстового представництва стадії “нав’язливої інверсії” суб’єкта в психічному світі індивіда, який прямує від “я-дзеркального” до “я-соціального”, засвідчує нарративна організація оповідання “Поєдинок” І.Франка. Цей твір є не просто класичним зразком зображення колізії двійництва, а особливою бінарною оповідною структурою “я-суб’єктного” і “я-об’єктного” типу. Застосована в ньому першоособова нарація множинного виду в тандемі з уточненням викладової форми (“зимова казка”) забезпечила можливість параболічного узагальнення цієї незвичайної події.

Істота, яка виступає фіктивним наратором в аналізованому творі, – це Мирон (алегоричне дитяче ім’я самого І.Франка), двійник неконкретної особи, позначеної у тексті займенниками “я”, “ми”. Це “грізний суддя” “непоправного злочинця”, котрий перемагає дійсне “я” на дуелі, доводячи, що він – не мара, а справжній Мирон. Саме внаслідок переходу “я” зі світу буття в квазіреальний простір відбувається неприродна мовна трансформація – іменник заміняє займенник першої особи, і це “ім’я-вдова” (термін В.Топорова) загубленої істоти [17, 555] стає предметним репрезентантом суб’єктивного світу роздвоєного індивіда.

На вершині зазначених магічних перетворень казкового типу в реципієнта виникає враження присутності ще одного, непомітного наратора, який конструює третьоособову оповідь про об’єктивні причини боротьби особи “з собою” і самогубства як наслідку цієї “битви”: “Блиснув його карабін, – і мов громом уражений, я покотився між трупи” [19, Т.16, 187]. “Якщо людина не перемогла “мінус-простір”, її облогу починає час, – зауважує Топоров, додаючи: – І тоді [особі. – С.Л.] не залишається нічого іншого, як зробити останній хід, – самим собою” [17, 542]. Ось чому центральний архетипний образ Уробороса, розгорнутий в структурі аналізованого оповідання, переростає в фінальному акорді у “мінус-відкриття” етнічної індиферентності, котру можна перемогти лише символічною самопожертвою каменяряського зразка.

Особливим аспектом бінарної (і двійникової, і близнюкової) символіки наділена

метафорико-параболічна структура оповідання “Хома з серцем і Хома без серця” І.Франка. У ньому зустрічаємося з формально-ігровим типом двійництва: герої схожі на близнят (народилися в один час, проходять подібні етапи в житті), носять ім’я єдиного патрона – Томи, успадкували від нього найголовнішу рису – сумнів, але докорінно різняться базовим компонентом структури вибору – орієнтацією на розум чи відчуття. Алегоричні заголовкові метафори різних типів нової інтелігенції запрограмовують “гранули” нарративної структури на відверту антигезність паралельно зображуваних явищ, унаслідок чого хронотоп твору роздвоюється і безконтрольно подовжується. Живучи у цьому дзеркальному світі, два Хоми втікають із нього та самотньо борються з найбільшими народними ворогами: реальними тиранами й визискувачами (Хома з серцем захопився Марксом і Енгельсом); а також з “апатією”, “дурнотою”, “трусливістю”, “терпимістю”, “безкритичністю”, “недумством”, “безхарактерністю” й “лінивістю” (Хома без серця вважає їх внутрішніми ментальними вадами). Врешті Хома Бідолаха переживає кризу своїх переконань, відчуваючи, що його свобода спровокувала людей на пасивність. На це Хома Галабурда зауважує: соціальна воля “роздавила” “безопірні” “тіла” українців, бо вони не вихали у собі свободи духовної. Першу “волю” Хома без серця називає “ланцюгом, який кується ударами молота”, а другу – “коштовним плодом, що достигає і набирається солодоців у сонячній світлі й теплі” [19, Т.22, 28]. Отже, не соціальний переворот, а духовна праця може вивести народ зі стану “дифузії” національної свідомості. “Потрібно тільки визнати своє справжнє ім’я і відректись від ментальної безхарактерності”, – таку метаідею конструює логіка антигезно збудованої “притчі” про українство. Її підтверджує також фінальна колізія розриву серця Хоми Бідолахи, який не зумів протистояти хаосові суспільного життя у Бориславі, почавши мислити факти як ідеали, а ідеали – як факти, чим сам спровокував “катастрофу” національного рівня.

Проведений аналіз найвідоміших Франкових текстів із фактами двійництва та “викладу-звернення” засвідчив тяжіння авторської свідомості до компенсаторного подолання розчленованого образу світу. Воно забезпечувалось феноменологічним зануренням у культуро-

логічні коди бінарної символіки. Цікаву думку висловлює з цього погляду О.Забужко: І.Франко упродовж усього життя мучився проблемою двійництва української душі, яка стала для нього геніальним здогадом [6, 79].

Немовби підхоплюючи інтуїтивно відкрити Каменярем культурологічну істину бінарного принципу буття, чимало українських письменників межі XIX – XX століття теж послуговувалися оповідними прийомами імітації дискретного світу. Скажімо, в новелі “Природа” О.Кобилянської спостерігаємо дуже схожий до оповідання “Як Юра Шикманюк брів Черемош” І.Франка нарративний хід містично представленої мандрівки лісом психічно втомленого героя. Під впливом такого незвичного хронотопу душа ліричного героя дисоціюється: він відчуває незримую присутність коханої, чує її “слова так голосно і так виразно”, бачить навколо одухотворені постаті хмар, дерев, річки [8, 23–24]. Пережитий містичний переляк і роздвоєння сприяють душевному відродженню хворого на кохання хлопця: “Він майже зовсім утихомирився. Іде домів, і такий тверезий, такий, “як був перше”, що мало не сміється” [8, 25].

Цілющу силу внутрішньої розмови з собою відчуває також герой однойменного з Франковим образка “Поєдинок” М.Коцюбинського. Вигнаний з дому Антоніни її чоловіком Миколою, Іван глибоко усвідомлює ганебність свого становища коханця. Довго і боляче “обговорюючи в собі” цей “пекучий сором”, учитель зрештою наважується змити його кров’ю: “– Ну, добре! – каже Іван і знов сідає на ліжку. – Ти зробив свинство. Вліз у сім’ю, взяв чужу жінку... Май же сміливість чесно поквитуватись”. Передаючи за допомогою модерного “викладу-звернення” гнітючий стан героя, оповідач навіть зауважує, що при цьому “свідомість його двоїться” [10, 106–107]. Отже, в аналізованому образку М.Коцюбинський, очевидно, зумисно показує дієвість душевної дисоціації для швидшого морального становлення Івана і для загартування його сили волі. Адже саме завдяки вистражданому в довгому діалозі з собою рішенню викликати Миколу на дуель, герой позбавляється гнітючого відчуття власного міщанства.

Проаналізовані нами окремі факти використання українськими письменниками межі XIX – XX століття близнюкових та двійникових образів і колізій у структурі художнього висловлювання доводять справедливість думки

С.Агранович про актуалізацію бінарних кодів у періоди самовизначення народу. Їх домінантне функціонування у літературі згаданого періоду засвідчує певну еволюцію художнього нарративу: від безпосереднього вкраплення названих культурних символів у сюжети і внутрішню структуру образів – до їх складної трансформації в оповідні матриці та частковий нарративні ходи художніх творів із глибоким психологічним підтекстом.

1. Агранович С., Саморукова И. Двойничество. – Самара: Самарский ун-т, 2001. – 132 с.

2. Болубаш В. Глибина психіка – вмістилище сили і коріння нації // Визвольний шлях. – 1976. – Кн.1. – С.14–21.

3. Брюховецька Л.І. Поетична хвиля українського кіно. – К.: Мистецтво, 1989. – 176 с.

4. Бубер М. Гербейство та людство // “Г”: Незалежний культурологічний часопис. – Число 8: Україна. Юдеї. – 1996. – С. 8–18.

5. Елиаде М. Мефистофель и андрогин. – Санкт-Петербург: Алетейя, 1998. – 374 с.

6. Забужко О.С. Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період. – К.: Наук. думка, 1992. – 118 с.

7. Иванов В.В. Нечет и чет. Асимметрия мозга и динамика знаковых систем // Иванов В.В. Избранные труды по семиотике и истории культуры. – Т.1. – Москва: Языки русской культуры, 1998. – С. 346–458.

8. Кобилянська О.Ю. Природа: Новела // Кобилянська О.Ю. Оповідання. – Львів: Каменярь, 1982. – С.3–25.

9. Костомаров М.І. Слов’янська міфологія: Вибрані праці з фольклористики й літературознавства. – К.: Либідь, 1994. – 384 с.

10. Коцюбинський М.М. Поєдинок: Образок // Коцюбинський М.М. Твори: В 3 т. – Т.2: Оповідання (1901–1909). – К.: Дніпро, 1979. – С. 101–110.

11. Легкий М.З. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. – Львів: Львів. відділ. Ін-ту літ. ім. Т.Г.Шевченка, 1999. – 160 с.

12. Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. – Т.1. – Москва: Совет. энциклопедия, 1980. – 671 с.

13. Психология самосознания: Хрестоматия. – Самара: БАХРАХ-М, 2000. – 672 с.

14. Рыбаков Б.Г. Язычество Древней Руси. – Москва: Наука, 1987. – 427 с.

15. Рябчук М.І. Від Малоросії до України: Парадокси запізнілого націєтворення. – К.: Критика, 2000. – 304 с.

16. Страх: Антологія / Сост. П.С.Гуревич. – Москва: Алетейя, 1998. – 403 с.

17. Луцук С. Мифологічний образ: Исследования в области символического. – Москва: Прогресс, 1995. – 623 с.

18. Українка Леся. Кассандра: Драматична поема // Українка Леся. Твори: В 12 т. – Т. 1. – К.: Наук. думка, 1986. – С.464–548.

19. Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1974–1986.

20. Чернухина И.Я. Элементы организации художественного прозаического текста. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 1984. – 115 с.

The article deals with the dominant in Ukrainian literature on the end XIX – the beginning XX century twins' and double images as binary codes of the culture. Their specify and functionality in the text analyses in the aspect of creating the plot and images matrix and partial narrative courses.

Key words: the dominante, the twins' and double images, the binary codes of the culture, the narrative matrix.

УДК 821.161.2

ББК 83.3 (4Укр)

Ольга Деркачова СЕМІОТИЧНИЙ ХАРАКТЕР СТИЛЬОВИХ СИСТЕМ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.

У статті досліджується поняття стильової системи з урахуванням семіотичного аспекту. Визначено три основні стильові системи української лірики другої половини ХХ століття: референтна, немімесисна, неререферентна.

Ключові слова: лірика, знак, стильова система, референтна, немімесисна і неререферентна лірика.

Стильова система – це сукупність різних змістово-художніх елементів, що взаємодіють між собою. О.Астаф'єв називає стильову систему процесом, якому властива змінність елементів, що порушують і відновлюють цю стильову систему. Визначальним у розрізненні поетичних стильових систем є розуміння тексту як семіотичної одиниці, що містить план вираження, змісту і референтності. Як зазначає В.Максимов, “текст – це знаковий комплекс зі складною організацією, у якому важливими є такі моменти: смислова змістовність, знакове оформлення, момент комунікативної адекватності, момент цільової завершеності та вичерпаності” [6, 142].

“Текст – це світ вторинної дійсності, орієнтований на поняття можливості: кожен текст є можливою формою відображення реального світу та світу інших текстів”, – вважає О.Бразговська [3, 96]. Одна з ознак тексту – його комунікативна сутність, цим мотивована і його знакова природа. Важливо враховувати комунікативну спрямованість тексту, що робить його відкритою структурою для всіх учасників комунікативного процесу.

Ю.Лотман у “Лекціях зі структуральної поетики” зазначав, що пізнання у мистецтві завжди пов'язане з комунікацією, адже письменник передбачає певну аудиторію. У

такому контексті текст належить до знакової системи і його можна розуміти як ланцюг знаку і позначуваного, знаку і коду, а сам текст можна пояснити з позиції різних видів знаків. Знак – це створений нашою уявою і об'єктивно зафіксований заміник певного предмета, явища, що реально існують. За рівнем відтворення реальності вони поділяються на іконічні знаки, знаки-індекси, знаки-символи. Перші є своєрідною копією реального предмета, другі зберігають відносний зв'язок з реальним предметом, а треті реалізують уявлення про предмет у певних символах. За цією класифікацією у комунікативному процесі текст є сукупністю знаків-символів.

У будь-якому тексті міститься певне інформаційне поле, а різниця між текстами залежить від того, чи інформація скерована на передачу результату, чи передає процес [7, 139]. У першому випадку відбувається стискання, у другому – розширення реальної інформації. Для художнього тексту прийнятними є обидва варіанти. Незважаючи на те, що текст, а точніше слова, що його утворюють, семіотика пояснює як знаки-символи, можемо говорити про художній текст не лише як про сукупність таких знаків. Художній текст, на думку М.Бологова, має нескінченну глибину смислів і невичерпні можливості для інтерпретації [2, 131].

Висловлювання у тексті є не ціллю, а засобом моделювання світу. “Створюючи художній світ, письменник подає нам не повідомлення (інформацію), а матеріальну річ, предмет (джерело інформації)...” [1, 26]. Таке розуміння тексту збігається із визначенням поняття “знак”. Отже, текст потрібно сприймати не лише як семіозисну величину, а й як окремий знак.

Проблема визначення тексту як знаку постає тому, що у семіотиці текст є системою знаків-символів і частково знаків-індексів, які перебувають у парадигматико-синтагматичних відношеннях. Особливістю розуміння знаків-символів є своєрідна “домовленість” соціуму про відповідність між знаком і позначуванним. Таким чином, сприйняття художнього тексту є неможливим без знання мови, якою він репрезентується, тобто без знання отієї домовленості. Схематично:

слово = знак-символ

текст = знак-символ₁ + знак-символ₂ + знак-символ_n = семіозис.

Зі схеми випливає, що текст є сукупністю знаків-символів, а також меншою мірою знаків-індексів. Це структурне розуміння поняття “тексту”, а смислове виходить з того, що текст є певною смисловою одиницею і розуміння його відбувається не лише за допомогою знання значень окремих слів, а тієї цілісної картини, яку вони утворюють. Текст, як і будь-який інший знак, має план вираження і план змісту. Визначальним є художній образ і ті засоби, які його творять. На основі них можемо визначити три групи знаків-текстів, аналогічно до семіотичної класифікації.

Об'єктом нашого дослідження є поетичний текст як знак. Залежно від того, як інформація виражена у ньому, наскільки вона адекватна реальному, можемо говорити про певний рівень сприйняття його, що перегукується зі сприйняттям будь-якого іншого знаку. Тобто текст є певним знаком, залежно від рівня його організації. О.Астаф'єв у своєму дослідженні еміграційної поезії запропонував такі різновиди лірики: референтна, немімесисна, неререферентна. Така класифікація відповідає уже згадуваній вище класифікації знаків у семіотиці:

образи-ікони → іконічний текст → референтна система

образи-індекси → індексальний текст → немімесисна система

образи-символи → символічний текст → неререферентна система

Референтна лірика є найбільш точним відповідником між означуваним і означальним. У немімесисній ліриці така відповідність послаблюється. У неререферентній ліриці безпосередній зв'язок між означуваним та означальним відсутній.

Референтна лірика названа О.Астаф'євим іконічною, адресно-комунікативною. “В основі системи референтної (адресно-комунікативної) лірики лежить та сума принципів побудови художнього образу, яку умовно можна назвати естетикою тотожності” [1, 27].

До немімесисної належить лірика з обмеженою референтністю. “У системі немімесисної образності художній світ вибудовується за принципом “світ як текст”, художнє зображення є дискретним, воно частково втрачає у референтності, функція образів тут – індексальна” [1, 29]. Неререферентна лірика – безадресно-комунікативна. “Така поезія вибудовується за принципом “текст як текст”, художній світ цілковито втрачає референтність і перетворюється у знак. Неререферентна лірика міняє місцями мову і текст. Не текст щось повідомляє за допомогою мови, а мова за допомогою тексту” [1, 30–31].

Знакова природа більшості ліричних текстів визначає домінуючу стильову систему, яка в українській ліриці другої половини ХХ століття збігається з хронологічним поділом літератури. Основною ознакою стильових систем є їхня знаковість, але у них важливо визначити і взаємодію таких категорій, як символ, знак і текст. Перш за все важливо розрізнити символ як знак і символ як категорію, оскільки використання символів можливе і у стильових системах референтної та немімесисної лірики. Поняття символу розкривається через знак та образ. Символ можна назвати знаком образу. Він втілюється у тексті-знакові, маючи інформаційний характер, виражаючи образ, але не є самим образом, оскільки має на меті розкрити приховану його суть. Отже, символ реалізується у тексті через його знаковість. Символ має на меті “викликати”, актуалізувати міф. Така актуалізація властива будь-якій ліриці, але рівень знаковості визначатиметься природою міфу і способом його повернення – чи це буде просте називання, чи це буде складна система образів, що у своїй сукупності дадуть єдиний міф.

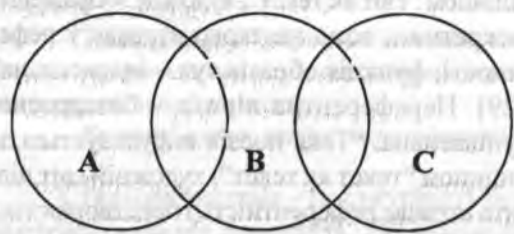
Отже, у визначенні особливостей поетичних стильових систем варто враховувати не лише семіотичний аспект, коли текст пояснюють як знак, а й характер міфу, який залучається до акту творення, і засоби його вираження. Якщо розглядати українську лірику другої половини ХХ століття під таким кутом зору, у ній можна виокреслити кілька основних стильових систем:

50-ті роки – референтна та уявно-референтна лірика

60-ті – 70-ті роки – немімесисна лірика

80-ті роки – п. ХХІ ст. – нереферентна лірика

Схематично зміну стильових систем в українській ліриці другої половини ХХ ст. можна зобразити таким чином:



Фігура А – референтна лірика (50-ті роки),
В – немімесисна лірика (60 – 70-ті роки),
С – нереферентна лірика (80-ті – п. ХХІ ст.)

Варто зазначити, що у такому поділі беремо до уваги не лише групи авторів, а й групи творів, оскільки творчий метод автора може змінюватися протягом його життя. Тому говоримо не про стиль доби чи стиль окремого автора, а про стильову систему як загальну категорію, що включає і стиль доби, і стиль автора. Щодо хронологічного поділу, то він не виключає взаємопроникнення стильових систем, тобто у кожній стильовій системі можна віднайти твори, що містять риси однієї та іншої системи.

Таким чином, маємо три основних системи – фігури А, В, С. Щодо сучасної лірики, то можемо стверджувати, що для неї характерні ознаки трьох основних стильових систем, але домінуючою є саме нереферентна лірика.

Різний семіотичний характер стильових систем зумовлює різницю у тематиці, характері ліричного героя, художніх засобах тощо. Особливим аспектом є розуміння і засоби вираження міфу в українській ліриці різних періодів.

Розглянемо докладніше знаковий характер лірики 50-х років, стильову систему якої ми означили як референтну.

Під референтністю лірики 50-х років розуміємо насамперед копіювання дійсності у поетичних текстах, коли знак намагається бути точним відповідником того, що виражає. Цікавою є гра із референтністю у цей період. Якщо особливістю референтної лірики є докладне змалювання і відображення світу реального, то у ліриці 50-х років і попереднього періоду маємо докладний опис начебто реального світу, тобто письменник переконує читача, що він змальовує реальну ідилію (світле радянське суспільство, наприклад), хоча насправді її не було.

Також для цієї лірики характерна спрощена побудова міфу. Поезія має на меті відтворити міф про бога-героя, що пояснюється тугою за релігійністю і утворенням порожнечі, яку потрібно було замінити новим міфом. Таким став міф про героя, який виходив із ідеалізації звичайної людини. Образи партійно-культурних діячів були спробою реалізації цього міфу:

*Він був і є, він є і завжди буде,
Він з нами на ристованнях будов.
Як вітер, увіходять в наші груди
Його ненависть і його любов [8, 175].*

*Ось чому в сім'ї великій
У цвіту садів прекрасних
Буде жити він навіки,
Як безсмертний наш сучасник [8, 176].*

*Він пильний, сміливий, стоокий,
Ніщо від нього не втече,
Минулі і майбутні роки
Він підіймає на плече [8, 188].*

Ці уривки з поезій М.Рильського, датовані 50-ми роками, описують Маяковського, Шевченка і Бажана, але, на перший погляд видається, що це уніфікований образ вождя, героя, божества, а не трьох різних письменників. Герої цих творів позбавлені особливих індивідуальних рис героя. Лише побожне схиляння, і захоплення величчю, і віра у безсмертя. М.Еліаде зазначає, що це може бути типовим для “безрелігійних” людей, оскільки людина “не може анулювати власну історію, поведінку своїх релігійних предків, які зробили її такою, якою вона є сьогодні, тим більше, що значна частина її буття живиться пульсаціями, що йдуть з глибини її ества...” [5, 111]. Тобто міфологічні образи живуть у середині людини і вона їх у різні часи по-різному трансформує залежно від соціально-культурних передумов.

Міф про героя будується за допомогою перелічень його позитивних рис і надприродних можливостей. Ім'я є лише шляхом до створення

міфу, не маючи ніякого значення. Те, як зображено героя, є типовим для нашого уявлення про сильну особистість. Таке зображення є точною копією наших уявлень, що не дає можливості реципієнтові виявити у текстах якісь підтексти, розшифрувати символи, а подає готовий міф із готовими поясненнями. За допомогою звернення до реальних осіб автор намагається створити ілюзію справжності і достовірності того, про що він пише. Маємо вже згадувану гру із референтністю.

Наступним моментом референтної лірики 50-х років є намагання зафіксувати сучасність якомога точніше. Реалізм сходить до рівня “фотографування” подій, а поезії нагадують перелік тогочасних новин. Серед художніх засобів типовими є анафори-скандування, які спрощують сприйняття, а також наголошують на домінуючій ідеї, аби читач виділив її підсвідомо:

*Дружба народів – не просто слова,
Дружба народів – це правда жива,
Колос на ниві і діти щасливі,
Сила людська в весняном розливі [8, 177].*

Реципієнтові знову не потрібно відчитувати підтексти, оскільки все подається йому у готовому вигляді, що ще раз свідчить про іконічний характер текстів такого плану. Якщо розглядати лірику пізнішого періоду, то вона відходить від такого ефекту. Лірика 60–70-х належить до немімесисної і характеризується складнішою образною системою, але не втрачає своєї сюжетності.

Яскравим прикладом може бути лірика “шістдесятників”. Розглянемо, наприклад, поезію В.Стуса “Піч”. Твір є сюжетним, але це не фотографування, а осмислення дійсності. У центрі поезії два образи – образ жінки і печі. Образ жінки реалістичний, а піч – символічний образ (монстр, що висмоктає з неї всі сили і молодість):

*Звично грюкають мляві двері,
Піч гуде і димить у світ –
Скільки в пащу цій ненажері
Тітка кинула кращик літ! [8, 189].*

Якщо для лірики 50-х років було характерне сюжетне спрощення, то в ліриці 60–70-х років спостерігаємо ускладнення. Героями творів стають звичайні люди без надзвичайних можливостей.

У цій поезії автор намагається охопити ціле життя однієї людини. На перший погляд, маємо узагальнений образ жінки, чие життя

минуло у важкій праці. Але автор не говорить про те, що ця праця була необхідною для розбудови держави, що жінки повинні пишатися тим, що вони поклали свою молодість заради якоїсь ідеї. Тут проступає мотив самотності і непотрібності цієї жінки і новий дидактичний аспект:

*Менше ми гіркоти нестимем,
Стане ближчою наша мета,
Як не будуть у небо димом
Підніматись жіночі літа [8, 189].*

Якщо для лірики попереднього періоду характерна опозиція “ми – ми”, то то для цього періоду вагомішою стає опозиція “я (вона, він) – ми”.

Стильову систему лірики 80-х років, можна назвати нереферентною. Домінуючим стає знак-символ, поезія втрачає свою сюжетність, орієнтацію на реципієнта, текст стає самодостатнім і замкнутим. Наприклад, поезія С.Вишенського “Рум’янци на живій воді”:

*На кожного
синьо-чорноокого –
одна й та ж шапка-невидимка.*

*Я зодягаю її
пізньої осені,
коли остаточно змикається
на яйці шкаралупа:
як у живій воді
зникає відображення незримого... [4, 13].*

Світ втрачає прямий зв'язок із текстом. Аналогічне відбувається зі знаком-символом, що немає прямого, логічно мотивованого зв'язку з позначуванним. Зі світу реального взято лише окремі образи та поняття, які у тексті отримують інше значення. Втрачає актуальність і проблема відображення реальності. Сам текст стає іншою реальністю. Водночас спотерігається спроба повернення до давнього міфу світотворення, але не шляхом створення образу героя, а шляхом переосмислення старих образів і прочитання їх по-новому.

Вектор відображення світу у різних стильових системах можемо показати таким чином.

Референтна лірика:

$C \rightarrow A \rightarrow T \rightarrow C_1 \rightarrow P$, де $C = C_1^{*1}$

Немімесисна лірика:

$C \rightarrow A \rightarrow T \rightarrow C_1 \rightarrow P$, де $C \approx C_1$

* Варто зауважити, що це не абсолютна рівність, оскільки як би письменник не намагався скопіювати реальність, все одно ця копія не буде точною, тому що подається крізь призму автора.

Нереферентна лірика:

$C \rightarrow A \rightarrow T \rightarrow C_1 \rightarrow P$, де $C < C_1$,

Де: C – світ,

A – автор,

T – текст,

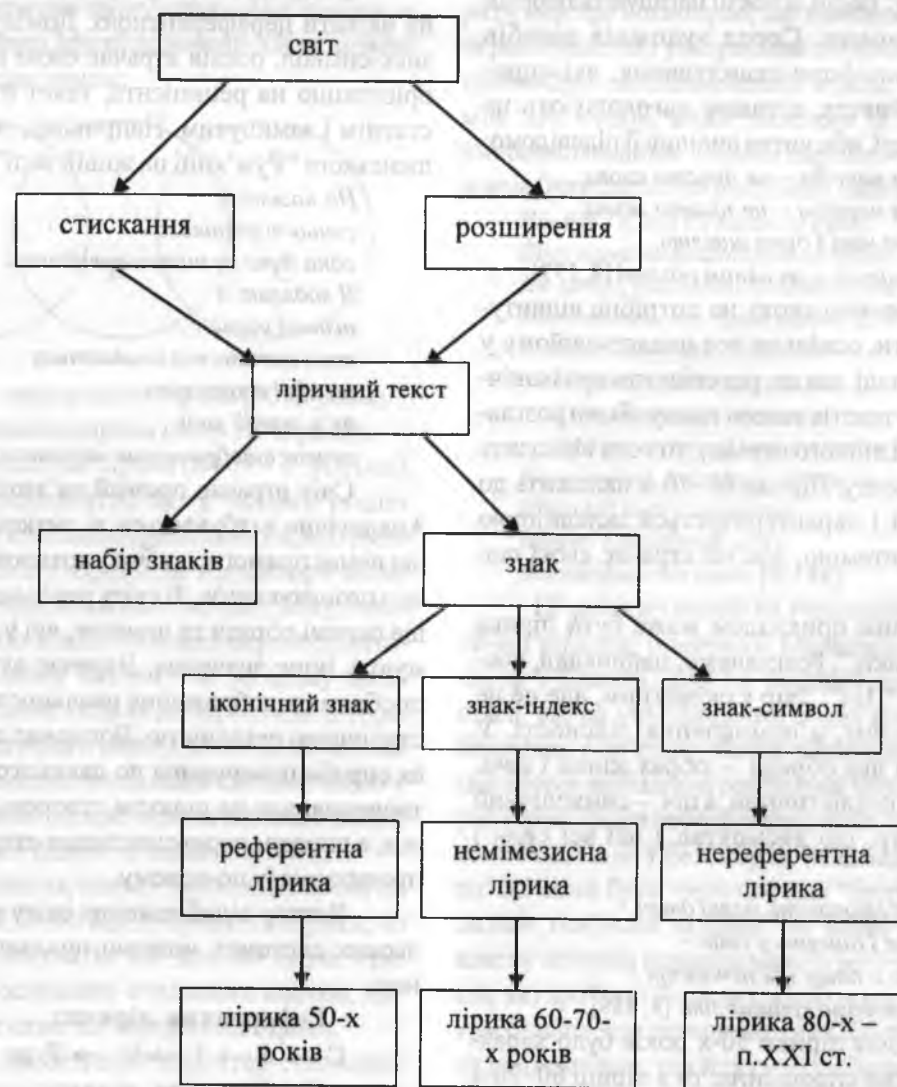
C_1 – світ у тексті,

P – реципієнт.

Будь-який художній текст виникає як наслідок взаємодії світу та автора, а рівень знаковості визначається реципієнтом на основі його уявлень про співвіднесення дійсності і тексту. Реципієнт сприймає поетичний текст не як набір слів або певних знаків, а як семіотичну цілісність. У художньому тексті може спосте-

Поетичний текст можна прочитувати як набір знаків і як знак. У першому випадку втрачатиметься цілісність поезії, у другому – ні. Знаковість української лірики другої половини ХХ століття відзначається поділом на три основні стильові системи. Перша асоціюється з іконічним знаком, друга зі знаком-індексом, а третя зі знаком-символом. У першій стильовій системі план вираження і план змісту взаємозв'язані і взаємозумовлені, у другій цей зв'язок послаблюється, а у третій він практично відсутній.

Такий поділ зумовлений хронологічно, але, зрозуміло, що чітку межу провести немож-



рігатися стискання або розширення інформаційного поля, або іноді його часткова зміна. Під дійсністю та інформаційним полем розуміємо не лише те, що оточує автора, але і його почуття, уявлення тощо.

ліво. Стильові системи можуть частково накладатися одна на одну, або можливе функціонування кількох стильових систем одночасно, як-от у сучасній поезії, але домінувати буде якась одна.

1. Астаф'єв О.Г. Лірика української еміграції: Еволюція стильових систем. – Київ: Смолоскип, 1998.

2. Бологова М.А. Текст и смысл: стратегии чтения // Критика и семиотика. – Вып. 7. – 2004. – С. 133–141.

3. Брагзовская Е.Б. Интерпретация текста-в-тексте: логико-семиотический аспект // Критика и семиотика. – Вып. 8. – 2005. – С. 91–99.

4. Вишневський С. Рум'янці на живій воді // Вишневський С. Змова дзеркал. – К.: Юніверс, 2005. – С. 13.

5. Еліаде М. – Мефістофель і андрогін / Пер. з нім., фр., англ. Г.Кьорян, В.Сахно. – Київ: Видавництво соломії Павличко "Основи", 2001. – 591 с.

6. Максимов В.В. Анормативный текст: поэтика и дидактика // Критика и семиотика. – Вып. 7. – 2004. – С. 142–152 (142).

7. Почецов Г. Семиотика. – Москва: "Рефл-бук", 2002. – 432 с.

8. Рильський М. Маяковский // Рильський М. Вибрані твори. – Київ: Дніпро, 1977. – С. 175.

9. Стус В. Піч // Поезія. Ліна Костенко. Олександр Олесь. Василь Симоненко. Василь Стус. – Київ: Наукова думка, 1998. – С. 188–189.

The article investigates variations for the notion of "stylish system" in the Ukrainian poetry. The author analyses peculiarities of it on the base of semiotics. Three main systems are determined: referent lyric, non-mimesis lyric and non-referent lyric.

Key words: lyric, sign, stylish system, referent lyric, non-mimesis lyric and non-referent lyric.

УДК 821.161.2 82.2

ББК 83.3 (4Укр)

Любов Процюк

ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ КОНФЛІКТУ У СОЦІАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНІЙ ДРАМІ Л.СТАРИЦЬКОЇ-ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ

У статті аналізуються типи конфліктів у соціально-психологічних п'єсах Людмили Старицької-Черняхівської загалом і в драмі "Крила" зокрема. Особливо акцентується на впливі тенденцій модернізму на поетику драматичних творів авторки.

Ключові слова: конфлікт, характер, дискусія, типи конфліктних конструкцій, модернізм.

Драматургія Старицької-Черняхівської представлена різноматематичними творами, що відтворюють авторські пошуки, спроби використання досягнень класичної і нової драми, поєднання традиції і новаторства. Водночас можна простежити певну специфіку виведення конфліктів та засобів характеротворення для певних груп драматичних творів, що відзначаються подібною спрямованістю

Як історичні, так і соціальні п'єси Людмили Старицької-Черняхівської були відповіддю на злободенні виклики доби. Тенденційність і національна заангажованість історичних п'єс драматурга очевидна, як і її драматичних інсценізацій та переробок. І лише у п'єсах, що накладалися на матрицю тогочасного життя і його колізій, автор вдається до своєрідного художнього *intermezzo*. Звичайно, що соціально-психологічні п'єси Старицької-Черняхівської, як правило, із тематичною домінантою громадсько-культурних болючих проблем тогочасного українського суспільства, теж торкаються національної проблематики, органічно вписуючись у модернізований тип "національної нарації"

(Т.Гундорова) початку ХХ століття. Але у цих драматичних творах превалюючими є проблеми української людини загалом, інтелігента-українця, симпатика національного піднесення. Як відзначав Гегель, "поетові необхідно знати людське існування як з його зовнішньої, так і з його внутрішньої сторони. Він повинен увібрати у свій внутрішній світ всю широту світу і явищ, пережити їх, проїнятися ними, поглибити і перетворити їх"[2, 382].

Соціальна драма, її естетичні особливості, художні можливості й умовності, очевидно, найбільше імпонували драматургу з-поміж жанрів, що в той час видавались актуальними. У своїх рефлексіях про театр авторка порівнює переваги й недоліки трьох виділених нею типів тогочасної драми – символічної, т.зв. "драми настрою" і соціальної. Символічній драмі Старицької-Черняхівської закидає надмірну схильність до зовнішніх, "нашкурних ефектів", убогість композиції й змісту [3, 729]. "Драми настрою" (чехівській драмі передовсім) – яловість і невиразність характерів, розмитість конфлікту й архітектоніки" [3, 736]. На переконання

письменниці, динамізму й революційному духові часу найбільш адекватною є саме соціальна драма, однак із низкою серйозних застережень супроти надмірної соціологізації й зведення художнього конфлікту до класової чи іншої суперечності між суспільними групами. Відтак драматург намагалася знайти свій шлях, синтезувати кращі, на її думку, здобутки новочасної й класичної драми.

Теоретизування української авторки засвідчують суголосність її ідей із магістральними напрямками естетичних шукань в європейській драматургії кінця XIX – початку XX ст. Саме соціальна драма стала тим концептуальним простором, у якому реформування канонів сценічності й драматизму, сюжету, конфлікту й характеротворення було найвідчутнішим. Соціальна драма як жанр найчутливіше реагувала на складну динаміку тогочасного суспільного життя. Після Генріка Ібсена й Бернарда Шоу стало практично очевидним, що змістом нової драми мусять стати не захоплюючі зовнішні перипетії, запутані інтриги, гра випадкових чинників, а напружена духовна боротьба і психологічні протиріччя.

Конфлікт у новій драмі ідейно й психологічно поглиблюється, зовнішня подієвість долається різними способами – передовсім психологічною мотивацією і репрезентацією боротьби ідей, протилежних поглядів на життя через дискусію. Домінує внутрішній конфлікт. Яскраві екзотичні, карколомно-сенсаційні сюжети відходять у небуття, у сферу масово-кічової культури та у “низькі” жанри (комедію, мелодраму). Соціальна драма зосереджується на репрезентації фрагментованої свідомості сучасної людини у зрозумілих і близьких останній життєвих ситуаціях, вбачає істинний драматизм, насамперед навіть трагічність у, здавалося б, простих, буденних подіях.

Головним предметом зображення у новій соціальній драмі стає, за висловом Ф.Гейбеля, внутрішня дія, тобто така, що стосується пізнавально-когнітивної сфери особистості (пориви, емоції, ефекти, вольові зусилля, інтелектуальна активність). Зрештою – “будь-яке напружено-активне орієнтування людини в життєвих ситуаціях, перш за все у становищах, позначених конфліктністю” [6, 125]. Прикметно, що дуже подібне визначення драматичної дії знаходимо й у Людмили Старицької-Черняхівської: “Дія не в грубому розумінню лише свідомої, залежної

од волі людини, зміни форм, околиць життя, а зміна *становищ душевних* (курсив наш. – Л.П.), яка і складає ґрунт шекспірівської драми і складатиме завжди сутність правдивих вічно хороших п’єс. Все через серце людини – світ і вічний морок, радість і жалі. Драма, як і саме життя, тільки через те й набуває ваги та сили, що добивається в душі людини” [3, 742].

Відповідно поняття драми як категорії дії набувало іншого характеру, адже дія як така не була домінуючою художньо-змістовою одиницею. Як зазначав В.Халізов, за допомогою внутрішньої дії реалізуються конфлікти субстанціональні, стійкі, постійні [6, 149]. Сама ж дія, яка ґрунтується на динаміці внутрішніх суперечностей, не створює і не розв’язує конфлікт у його загальному розумінні, а лише демонструє його, трактуючи як постійний чи поки що не вирішений.

Фактично зміст такого конфлікту й відповідного сюжету – це завжди боротьба людини із соціумом за ідентичність, за право бути особистістю. Часто герой не усвідомлює спочатку своєї мети, свого істинного призначення, через страждання й випробування приходять до своєї цілі. Ліна з п’єси Людмили Старицької-Черняхівської “Крила” є тут чудовою ілюстрацією. Цей рух свідомості і є головною дією драми.

Дискусія як якісно новий принцип репрезентації характеру й конфлікту найбільш органічний і релевантний саме в сфері соціально-психологічної драми, коли герой не терпить поразку чи перемагає, а пояснює свої бажання і прагнення у суперечках з іншими героями. Людмила Старицька-Черняхівська, однак, усвідомлювала й загрозу, яку несе зловживання принципом дискусії для цілісності драматичної дії. Драма не повинна перетворитись лише в саму казань або доклад, – наголошувала письменниця. – Ми йдемо в театр не студіювати ту чи іншу програму, а *почувати життя*. Примусити нас пережити чуже життя, прилучитись своєю душею до загального життя може тільки штука (мистецтво. – Л.П.), а не виклад принципів та ідей) [3, 725].

Тому-то, українська авторка прагнула синтезувати сучасні принципи інтеріоризації, субстанціалізації конфлікту (дискусію, зміну емоційних станів та вольових і мисленневих актів героя) з промовистою психологічно переконливою подієвістю, що передбачає здатність

персонажа до значущого вчинку, який би оприявлював його характер, здійснюючи поступовий перехід від інсценізованої дискусії до соціально-психологічної драми ідей.

Отож внутрішній світ, рефлексії і сумніви творчої української інтелігенції (інших прошарків національно свідомої інтелігенції в Україні тоді ще практично не було), що опинилася у вирі боротьби за відродження національної самосвідомості, складають основу проблематики, а також є втіленням відповідного конфлікту цих п’єс драматурга. Будучи автором в основному історичних п’єс, вона прагнула внести розмаїття у доволі одноманітний дискурс української драми. Дійові особи п’єси “Крила” – письменники (очевидно, прототипи для творення цих персонажів авторка брала із київського літературного середовища), оперні співаки, лікарі, вчені, громадські діячі. Фактично зображення інтелігенції в українській драматургії (тобто не місіонерів-просвітян, яких оточують сільські проблеми і селяни, а пошуки, рефлексії, самореалізація інтелігенції, як правило, творчої та наукової) започатковує Леся Українка драмою “Блакитна троянда”.

Згодом ця тема згодом в українській драматургії буде розвиватися Володимиром Винниченком і становитиме окремий свосередний пласт (“Чорна Пантера і Білий Ведмідь”, “Закон”, “Memento”, “Брехня” та ін.). Інші драматурги до цієї теми зверталися епізодично (І.Карпенко-Карий “Житейське море”, М.Старицький “Талан”) або з більш-менш послідовною епізодичністю (Л.Яновська “Людське щастя”, “Без віри”, написані як вияв дискусії із концепцією героя-інтелігента драм В. Винниченка; Б.Грінченко “На новий шлях”; пізніше Олександр Олесь “Осінь”, “При світлі ватри”; Яків Мамонтов “Дівчина з арфою”, “Третя ніч”, “Захід”).

Однією з цих п’єс, яку Старицька-Черняхівська жанрово класифікувала як “буденну драму”, є її твір “Крила”. Віра Агеєва назвала цю п’єсу однією з “найідеологічніших” українських емансипаційних драм”, написану не без впливу ібсенівського “Лялькового дому”, в якій “виразно протиставляє інтер’єр, задушливий і зневолюючий, ворожий жінці, котра прагне якоїсь творчої самореалізації, той внутрішній, домашній, приватний простір, де неподільно владарює старосвітська мотрона, хранителька домашнього вогнища, та, з іншого боку, звільняючий

“екстер’єр”, “холодний простір життя”, який може загартувати і піднести жінку...” [1, 84].

У цьому творі домінує внутрішня дія, що реалізується за допомогою ібсенівської дискусії. Конфлікт можна назвати не випадковим, а типовим на той час, адже у конкретній побутовій ситуації запрограмовано висвітлення однієї із суперечностей стану життя – а саме становище жінки у суспільстві і її спроба поєднати мистецтво із родинним побутом.

У п’єсі Людмили Старицької-Черняхівської “Сапфо” був присутній лише натяк на цей конфлікт у загальній площині, не було проєкції на ширше конфліктне коло, тому що була конкретна одинична ситуація, залежна від певних людей. У драмі “Крила” ситуація є, з одного боку, не залежною від дійових осіб, з іншого – залежною від головної героїні, яка має здійснити свій вибір. Також у “Сапфо” вирішення конфлікту здійснюється радикально – самогубством головної героїні, яка не може розв’язати відповідної конфліктної ситуації. У “Крилах” ця ситуація не розв’язується. Точніше, розв’язується певною мірою у Ліниній ситуації, але не вирішується загалом для жінки тогочасного суспільства.

У драмі “Крила” подекуди помітні певна штучність та описовість деяких сцен поруч із зловживанням мелодраматичними ефектами і дещо нав’язливою тенденційністю. П’єса, хоч і має іронічне піджанрове означення “буденної”, насправді цьому творові цілком можна дати визначення драми ідей, причому ідей надзвичайно актуальних у тодішньому суспільстві (екзистенція митця у соціумі, феміністичні устремління, складні стосунки етичного й естетичного, згасання таланту в конфлікті з міщанським світом, одвічне протистояння фемінного і маскулінного начал). Слід відзначити добірність лексики, глибоку інтелектуальну наповненість п’єси, сам факт появи якої був уже позитивом як противага засиллю любовних трикутників, гопаково-горілчаної тематики, горизонтом сподівань мала примітивні читацькі та глядацькі смаки.

Інтелектуалізм присутній у кожній п’єсі авторки, і хоча він не підіймається до високої гармонії раціонального й чуттєвого, як у творчості Лесі Українки, та все ж свідчить про глибокі латентні процеси оновлення української драми, одним із творців якої слід по праву вважати Людмилу Старицьку-Черняхівську. Як

і в ібсенівській драмі, у “Крилах” немає як такого вирішення конфлікту. Сам твір складається з експозиції, конфлікту і дискусії, тобто частково порушується стала класична сюжетна модель, адже немає остаточного вирішення поставлених у п’єсі проблем. А сам конфлікт витікає із зіткнення ідеалів, а не певних зовнішніх ситуацій, тому у ході дискусії він мотивується, поглиблюється, а кожен з персонажів лише пропонує шляхи його розв’язання.

Прикметно, що тканина п’єси Старицької-Черняхівської пересичена літературними суперечками (до 20-х років письменник в українській літературі дуже рідко був героєм літературного твору) про нову драму молодої авторки Ліни. У цих суперечках відбито захоплення поверхово засвоєним ніцшеанством частини модерністськи налаштованої творчої інтелігенції: “Ми повинні берегти дужих, як бережуть маток бджоли і комашня. В природі дужий поборює кволого і се сприяє еволюції життя, а в людському життю кволі пожирають дужих і се варварство освячується ще прапором ідеалізму” [4, 72], а також критичні погляди деяких героїв (правда, літературно заангажованих) на українське красне письменство, яке називається ними “сірим”. І тут же драматург із витонченою іронією зображує духовну порожнечу громадських “діячок”, яких цікавить лише зовнішній ефект засідань, церемоній, концертів та інших заходів.

Зустрічаються подекуди сцени цілком ідеологічно-літературними, як наприклад, дія, складена фактично з монологу лікаря Андрія Васильовича, його драматург перетворює на рупор власних переконань, пов’язаних зі складним нашаруванням нюансів літературного і політичного життя, впливу літератури на суспільство. Бачимо, як багато у цих палких патетичних медитаціях героїв ідеалізму початку двадцятого століття, коли ще був не набутий страшний досвід воєн, голодомору і радянського тоталітаризму. Література проголошується найважливішим чинником духовного життя нації: “Хто дав моральну силу Швеції та Норвегії? Не воїновничі заміри і наскоки, а письменники її, вони винесли свій нарід між європейські народи, вони збудили в своєму народі повагу до себе і розуміння своєї душі і своєї мети... народ без території все ще лишається народом, але народ без літератури вже втрачає право на се велике слово – народ” [4, 77].

Розмови про успіхи молодих співаків, юристів, письменників нагадують салонну атмосферу великого міста і стосовно тогочасної української і київської ситуації (а під великим містом, де відбуваються події, письменниця має на увазі, безперечно, Київ) виглядають штучно сконструйованими. Хоча зародки такого середовища в Києві були, взяти хоча б “родинні салони” Старицьких, Косачів, про атмосферу яких письменниця з теплотою згадувала у мемуарній прозі.

Разом з тим Людмила Старицька-Черняхівська влучно передала національно-духовну ауру захвалювання у мистецьких салонах, загалом у богемному середовищі. Проте це лише зовнішня оболонка, всередині ж цього пульсуючого організму вирують завжди різновекторні пристрасті, які часом перериваються пронизливо-сентиментальною мелодраматичною нотою: “жиге... не жарт, воно мандрівка в пустелі, довга мандрівка й важка. І всі ці кар’єри, таланти, слава – тільки далекий мінливий міраж. В мандрівці найдорожче подорожньому теплий притулок, багаттє, вогонь...” [4, 81]. Крім того, драматург порушує проблему єдності й протилежності маскулінного і фемінного в абстрактних полілогах героїв. Тут письменниця зачіпає тему долі мистецьки обдарованої жінки, її екзистенційної приреченості на етичну двоїстість.

Конфлікт між наявною в реальності буденністю і прагненням мати щось більше, надцінніше спричинює конфлікт усередині сім’ї та конфлікт між “ноюю” жінкою і соціумом. Саме тому, що жінка (Ліна), а не чоловік хоче вирватися з одноманітного кола, і виникає конфлікт. Бо чоловіка не влаштовує дружина-митець, а суспільство важко сприймає незвичний “обмін ролями”. Сама ж Ліна хоче просто мати рівні права з чоловіком, тобто мати можливість відігравати у суспільстві ту ж роль, що і чоловік-митець. “Шеренгових жінок родина підносить і дає їм певну роллю в творчості громадського життя, але жінок видатних, таланти – родина убиває. Навіть куркам підтинають крила, щоб не злетіли далеко з рідного смітника” (4, 82). І як мотто звучить: “Щастя не було, і шлюбу не було, і не буде, поки чоловік не стане людиною, а замість одалісок прийдуть смілі і чисті жінки” [5, 257].

Розвиток конфлікту п’єси “Крила” розглядаємо, враховуючи проблемно-тематичний

(мета авторки – показати жінку-митця у конфлікті із оточенням), сюжетно-подієвий (конфлікт виникає у безпосередніх стосунках героїв) та образно-структурний аспекти (конфлікт реалізується на всіх рівнях п’єси). Також, враховуючи специфіку драми-дискусії, зазначаємо, що важливим у відтворенні конфлікту є те, що герої самі розповідають про конфлікт, який розвивається паралельно.

Значення п’єси “Крила” полягає не лише у сміливому, враховуючи початок ХХ століття і специфіку української ситуації, вирішенні низки психологічних, морально-етичних та сімейних проблем. Соціальна драматургія Людмили Старицької-Черняхівської виводила національне письменство за межі замкнутого нативізму класичної народницької літератури, який намагався винести українське слово, культуру на вищий екзистенційний рівень.

Такий твір сприяв не лише розширенню тематики і творчих можливостей української драматургії, а фіксував, ставлячи екзистенційні питання, стан душі тодішньої української інтелігенції (хоча, скажімо, російські часописи тогочасного Києва навперербій твердили, що такої інтелігенції і літератури немає, а якщо є, то це штучна кабінетна конструкція). У зображенні складного етичного життя українського інтелігента, його злетів та прорахунків, духовних здобутків і втрат і полягало найбільше значення п’єси Л.Старицької-Черняхівської “Крила”. Адже ставало зрозуміло, що є українська інтелігенція, українська духовна аристократія, котра не обмежується лише вузькими просвітницько-етнографічними рамками у своїх пошуках. Остання констатація йшла лише на користь молодій тогочасній національній ідеї, не кажучи вже про розвиток літератури у кордоцентричному та антропоцентричному дискурсах.

Зосередженість на зображенні внутрішньої дії, відтворенні субстанціонального конф-

лікту особистості й умов її існування відповідала вимогам часу, коли помітно зросла й модернізувалась критична свідомість українського суспільства, інтелігенції передовсім. Принципи організації внутрішньої драматичної дії, нові уявлення про сценічність (відхід від зовнішньої подієвості, від побутового театру), розвинуті Г.Ібсенем, Б.Шоу, А.Чеховим, Лесею Українкою, В.Винниченком, пізніше – М.Кулішем та іншими митцями, аж ніяк не призначалися для показу якоїсь метафізичної неперушності світогляду протагоніста, його почуттів чи безвольних характерів. Навпаки, внутрішня дія у кращих творах того часу синтезувалась з індивідуальною драматичною дією протагоністів, що дало змогу досягти багатопланового стереоскопічного образу людини, прозирнути в її психологію, світовідчуття, ціннісні орієнтири, напрямки інтелектуального пошуку. Такого синтезу, звісно, у міру сил та індивідуального таланту добивалась у своїй соціально-психологічній драмі Л.Старицька-Черняхівська.

1. Агеева В. Жіночий простір. Феміністичний дискурс українського модернізму. – Київ: Факт, 2003. – 320 с.

2. Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика: В 4-х т. – Москва: Эстетика, 1968 – 1973. – Т. 3. – 345 с.

3. Старицька-Черняхівська Л. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари. – К.: Наук. думка, 2000. – 848 с.

4. Старицька-Черняхівська Л. Крила, буденна драма на IV дії // Літературно-науковий вісник. – 1913. – Т. 64. – Кн. 10. – С. 71–113.

5. Старицька-Черняхівська Л. Крила, буденна драма на IV дії // Літературно-науковий вісник. – 1913. – Т. 64. – Кн. 11. – С. 217–257.

6. Хализев В. Драма как род литературы (Поэтика, генезис, функционирование). – Москва: Изд-во Московского университета, 1986. – 260 с.

The author of the article analyses the types of the conflict in L. Starytska-Chernyahivska's social drama works. The analysis of a social drama "Kryla" ("Wings") tells us about the first attempt in Ukrainian drama to write about the new themes and problems in the national drama literature.

Key words: conflict, character, discussion, the tips of conflicts.

УДК 821.161.2

ББК 83.3(4 Укр) 6

Марта Хороб

ПОЕТИКА ДЕТАЛІ В ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ ОПОВІДАННЯ ГРИГОРА ТЮТЮННИКА “НЮРА”

У статті осмислюється образно-предметна структура художнього відображення через різновиди деталі, які виражаються в статичній і динамічній насамперед портретних подробиць, жестів, міміки, а також вчинків та мовлення персонажів, виявляючи сутність характеру героя, його національну ідентичність в конкретну добу духовного та соціального стану суспільства.

Ключові слова: поетика, художня деталь, подробиця, характер, соціум.

Поетика як “наука про систему зображально-виражальних засобів” [1, 233] на прикладі не обов’язково цілісного художнього світу Григора Тютюнника, а й навіть конкретного сегмента одного невеликого твору письменника, дозволяє говорити про авторську майстерність, вміння за окремим відтворити загальне, за індивідуальним – масово-національне. Яскравим підтвердженням цього може слугувати оповідання “Нюра”, про яке відомі літературознавці здебільшого довгий час не згадують або говорять побіжно, а якщо й аналізують, то з боку інших креативних форм вияву (М. Жулинський, В. Дончик, М. Ласло-Куцок, В. Мельник, Р. Мовчан, Л. Мороз, Л. Гарнашинська тощо).

Ідейно-естетичні функції деталі, як відомо, різноманітні (І. Франко, О. Білецький, Б. Галанов, А. Гардзіцькі, В. Горинь, І. Денисюк, Є. Добін, Ю. Кузнецов, М. Радецька, Т. Різниченко, В. Святовець, І. Семенчук, В. Фащенко, Р. Цивін та ін.). До запропонованого аспекту дослідження у малій прозі Григора Тютюнника все ж звертались окремі дослідники поетики його творчості чи підрозділами в монографічних дослідженнях як, скажімо, В. Святовець, чи окремими статтями (Див.: розвідки Т. Аврахова, С. Александрової, Г. Гримич, В. Литвина, І. Приходько, М. Хороб та ін. [2]), але твір “Нюра” не потрапляв в об’єкти деталізованого мікроаналізу.

Румунська україністка Магдаліна Ласло-Куцок, роздумуючи над тенденціями української прози письменників-“шістдесятників”, серед інших називає й Григора Тютюнника, в творчості якого спостерігається “переміщення уваги з важливих суспільних подій на ті моменти, які найкраще освітлюють характери персонажів” і, подібно до Валер’яна Підмогильного чи творців французького роману, він ставить у центр осмислення своєї прози не важливі моменти соціуму, а окремого персонажа [3, 224].

І справді, на це вказує вже заголовок оповідання – “Нюра”, що поступово набуватиме функції ключового образу-характеру, лейтмотивної деталі, де подробиці зовнішнього і внутрішнього, психологічного портрета переважатимуть над іншими “чинниками художньої форми”, зокрема предметної зображувальності (В. Халізов). Уже з самого початку твору читач знайомиться з головним героєм через “видиму мову душі” незугарного на вигляд чоловіка, обличчя якого, здавалось, “ніколи не знало ні радості, ні гніву, ні печалі, а мало один лише постійний вираз – давньої лякливої покори” [4, 215]. Впадає у вічі непримітна зовнішність начебто байдужого до всього і невпевненого в собі персонажа. Карбований наголос на звуці “р”, улюблене слово-паразит “немов”, яке він постійно вклинював у своє мовлення, доповнює знайомство з Нюрою, названим так за іменем його дружини, від якої він перейняв усі прикмети її мови, мислення, жестів. Власне, мовленнєві деталі поглиблюють портретне сприйняття, його несамостійність як у поведінці, так і в словесних вираженнях.

Одразу ж складається враження, що це зовсім інший тип людини, ніж той, про який говорив сам письменник, роблячи певні характерологічні узагальнення в одному із щоденникових записів: “Чоловіки не люблять, щоб ними керували. Не люблять сили над собою, бо самі хочуть бути сильними і поблажливими” [5, 29–30]. Мимоволі виникає питання: “Чому в Нюри відсутні традиційні для чоловіків риси характеру: сила волі, дієвість, врешті, мужність, наявність своєї позиції? Чому він перебирає на себе всі жіночі прикмети-подробиці? Зрозуміло, що тут найперше треба говорити про специфіку характеру не лише на генному рівні конкретного індивідууму, але й на психологічних етнонаціональних особливостях різних історико-суспільних зрізів буття українського народу.

М. Грушевський, говорячи про “характеристичні прикмети української людності” та особливості патріархальної родини, неодноразово наголошує на тому, що “чоловік і жінка – се в давнім супружестві величини неоднакові, чоловік був паном родини, призначенне жінки передо всім – помножати і забезпечити існування роду” [6, 346]. Адже “у слов’янських племен взагалі, а українських зокрема, в найстарших історично-літературних і правних пам’ятках чоловік стоїть все на першому плані”. Врешті, доводить учений, йдучи за найдавнішим літописом, “жінка уважалася слугою чоловіка”, а таке явище, як умертвлення жінки по смерті чоловіка і поховання разом із ним, засвідчує, що “вона уважалася його власністю, його інвентарем” [6, 347]. Та все змінилося в добу формування Руської держави, коли “староруське право признавало жінку рівноцінною чоловіку” [6, 350].

Не вдаючись до докладного розгляду (бо це аж ніяк не входить до завдань статті) різних часово-історичних відтинків у житті народу, нагадаємо, що найвищого піку чоловічий (“мужній”) психотип національного характеру” (вислів Ніли Зборовської) досягає в часи запорізького козацтва, після знищення якого формується зовсім інша сутність чоловіка, батька, сина в умовах імперського панування: від типу бунтаря, шукача правди, “пропащої сили” Чіпки Панаса Мирного, в якому й справді, відбувається боротьба між козацьким і селянським світоглядом, за Олегом Ільницьким, завершившись перемогою останнього, тобто поразкою козацької мужності, – до Петра (“Наталка-Полтавка” І. Котляревського), Василя (“Маруся” Гр. Квітки-Основ’яненка), Славка Матчука (“Забобон” Л. Мартовича) й аж до Нюри та йому подібних в письменників-шістдесятників.

Не випадково вищезгадана сучасна дослідниця національного літературного процесу крізь призму психоаналізу Ніла Зборовська вже в заголовку статті акцентує на причинах сутності власне таких характерів одного з найвиразніших представників постсталінського періоду української літератури – “Григор Тютюнник як національний письменник доби колоніалізму: психоісторичний аспект” [7]. Бо й справді, завдання, яке постало в знакових 60-х роках ХХ ст. – “відродити органічний для українського світу національний код мужності” [7, 43], додамо, зокрема чоловіка, вдалось далеко не всім, а одиницям (В. Стус, В. Симоненко, Т. Мельничук,

автобіографічного образу ліричної героїні, мужньої жінки в Ліни Костенко тут не торкаємось). Чергові арешти творчої інтелігенції знову ж таки породжують чи, вірніше, продовжують формувати в більшості тип характеру несміливого, боязкого, пасивного, недієздатного, бо в підсвідомості й далі панує страх, результат дії якого так безжально вмотивовано представив В. Стус у поезіях “Еволюція поета” чи “Перевиховання”.

Тому саме в цьому ракурсі таких, як Нюра, у найрізноманітніших модифікаціях характеру бездержавної нації, було безліч, а тотожних ліричному героєві Стуса – мінімум. Та в цілому, приймаючи своєрідний поділ дослідницею єдиного українського психотипу доби шістдесятництва за двома виявами – “мужнього і наївного” (Ніла Зборовська), де останній означений чи не насамперед за творчістю та біографією Григора Тютюнника, а перший – лірикою та життям автора “Палімпсестів”, дозволимо собі не погодитися із класифікаційною назвою “наївний”. Тут видається більш прийнятна означуваність – психотип послабленої волі, саме послабленої, а не слабкої, бо навіть, щоб піти добровільно із цього світу, треба теж мужності, хоча, як і кожен синтез, стосовно, скажімо, Нюри, він може конкретизуватися у психотип таки зовсім слабкої волі, що, зрозуміло, не може впливати в контексті цілого твору на негачію його сприйняття, бо і цей характер не є одновимірний, а здатний викликати цілий ряд читацьких емоцій. Ось чому Михайлина Коцюбинська називає оповідання “Нюра” серед улюблених [8, 139]. Але повернемося до самого твору.

Незважаючи на абсолютну безвольність, безініціативність і сліпу податливість Нюри своїй дружині, письменник, використовуючи засоби видимої, зовнішньої характеристики, все ж змальовує їх різними не тільки за портретними подробицями, а й визначальними рисами характеру. Покірний, боязкий, непрактичний у побуті Нюра і рішуча, бойова, здатна “подолати будь-яку житейську скруту” [217] Нюриха. Тоді, як чоловік “вужкоплечий і сухогрудий”, в неї плечі “ледь не двічі ширші й товщі за Нюрині” [216]. Контрастно виписує Григор Тютюнник і його повільну, в’ялу, беземоційну мову в порівнянні з її швидкими і впевненими відповідями. Звичайно, викликає посмішку, а в декого й ширий сміх ця зовнішньо неприваблива, негармонійна пара: “Вона попереду, з твердим притупом і по-

конячому викидаючи вперед себе коліна. Він позаду, стеле свої дрібненькі обачні кроки, ніби не по землі йде, а по тонкому льоду, під яким – прірва, ще й руки долоньками вниз ставить – не йде, а пливе, як тендітна дівчиця” [217].

Все нові, зовнішні подробиці в їх сукупності в умовній першій частині оповідання настільки “працюють” в одному напрямку, що перед читачем постає майже “архітектурний” портрет, який, за твердженням О.Білецького, “зустрічається порівняно рідко” [9; 159]. І хоч Нюра не відображений в прямому розумінні як особа, яка “застигла в одній позі”, якщо твір сприймати цілісно, та його “фігура справляє враження статурності” [9; 159] власне відсутністю духу людської динаміки, якогось пориву.

Якщо залишити без особливої уваги другу, завершальну частину твору, не звернутися до повторного прочитання цього оповідання, то складається спочатку враження, що тут письменник зовсім не схожий на себе. Адже, як твердив Г.Тютюнник, “найдорожчою темою, а отже й ідеалом, для мене завжди були і залишаються д о б р о т а, самовідданість і милосердя людської душі в найрізноманітніших проявах” [5, 135] (підкреслення наше. – М.Х.). Власне, друга частина твору розкриває читачеві справжню й цілісну сутність характеру головного персонажа, невидимі сторони його душі. Але ж спершу оповідання доволі часто не включали в реєстр тих творів Тютюнника, які аналізувались, досить довго після його публікації про нього говорили скоромовкою або ж критично.

Чи не перша дослідниця творчості письменника Лариса Мороз наводить ще одну причину “такої реакції на твори подібного роду”, пояснюючи її словами Яна Парандовського: “Мистецтво дратує людей. Говорячи про них ту правду, в яку вони хочуть вірити, їм завжди здається, що в літературному творі вони окарикатурені. Так, необачно покладена зморшка зводить на ніщо (в очах моделі і її сім’ї) всі позитиви добре зробленого портрета” [10, 123]. В основному це справедливо, але насамперед сам твір, його фінальна частина підтверджує тютюнниківський гуманістичний принцип у відображенні характеру. Ось чому не можна повністю згодитися з думкою П.Загребельного про “безжалісне” [11, 245] змалювання героїв в аналізованому оповіданні. Це стосується першої частини, а не твору в цілому.

Григір Тютюнник не був би сам собою, коли б не заглянув глибше в душу героїв, не показав джерела характеру, його змінності залежно від життєвих обставин, розкривши невидиму мову почуттів, що не могло не відобразитися й на портретних деталях, жестах, міміці. Адже Г.Тютюнник – письменник-психолог, і про це уже в 60–70-х рр. говорили літературознавці, хоча ще епізодично (Л.Новиченко, Г.Майфет).

Справді, здавалось би, цей характер головного персонажа не може змінитися чи постати перед читачем іншим, ніж створеним в його уяві – постійним в його одноманітності, статичним у його сутності. Та це далеко не так. Відомо, що характер людини виявляється в особливо загострених, незвичних ситуаціях, зіткненнях, в глибинних переживаннях. Адже в спокійній течії буднів, що не спонукає до несподіваних дій, вчинків, можливих роздумів, важко, а іноді й просто не можливо пізнати справжній зміст людини чи окремі її вияви.

Поштовхом до появи інших, а для читача зовсім нових особливостей внутрішнього світу головного героя, які насправді були характерні для Нюри, але десь глибоко приховані, послужила така важлива подія в житті подружжя, як приїзд трьох доньок з міста з хлопцем наймолодшої Мані. Про значення цього небуденного дійства, що все сколихнуло в домі, порушивши монотонний ритм буднів, красномовно засвідчують і “портрети паспортних прикмет” (О.Білецький) Нюриних дівчат. Дві старші з них “широкоплечі, як мужики, цибаті, в ході, що-правда, легші за Маню, але пісноокі й, коли всміхаються, показують усі ясна, бліді та негарні – в батька обидві” [220], а наймолодша й “справді найчепурніша з-поміж усіх трьох нюрівських дівчат: на зріст, як і Нюриха, низенька, дебела, очі чорні, хоча й без материного порошу в зіницях, а вдачі – батькової, лагідної і полохливої. Одним не взяла: як іде, коліна вперед викидає надто” [220].

Власне, портретна характеристика при відкриває завісу не такого спокійного, як, на перший погляд, видається, їхнього життя. Саме зараз читач розуміє, як гірко й безрадісно живеться батькам, особливо в період сільських весіль. Не випадково Іван Дзюба за драматичними варіаціями піднятих проблем і майстерністю відтворення страждань “материнського і батьківських сердець” цілком справедливо вважає оповідання “Нюра” одним із найзвору-

шливіших [12, 11–12]. Природна, психологічно мотивована та радість, коли і в їхньому домі, нарешті, появився жених. Якраз із приїздом гостя починаються метаморфози в діях, міміці, жестах Нюри – зникає надмірна обережність, застиглість, крайня педантичність у рухах, безбарвність мови.

Уперше він постає перед реципієнтом як зовсім інша людина, яка, виявляється, може говорити жваво, бадьоро, спішить одягнутися, а по дорозі в магазин “все туркотів йому (Ількові – Маниному хлопцеві. – М.Х.) щось та усміхався” і наче “припрошував очима, і посмішкою, і жвавою впевненою ходою: а дивіться, люди, хто зі мною!” [222]. Таким чином перед читачем той момент із психології особистості, коли, за І.Страховим, вчинки, які не відповідають створеній уяві про характер, указують на появу нових рис. Та можливо також, що ці риси сформувались і раніше, але ми не спостерігали людину в таких обставинах, які сприяли б їхній актуалізації” [13; 7].

Прикладом може бути й новела М.Коцюбинського “Подарунок на іменини”, в якій хлопчик потрапляє в дуже складну як для його віку, дитячої психіки ситуацію. Уперше в житті десятилітній Доря виявляє несподівано ті почуття й емоції, ті штрихи характеру, що формується, на які зовсім не розраховував його батько – тупий самовдоволенний слуга царизму. Глибоке потрясіння гімназиста, контрастна амплітуда в настроях дитини до і після одержаного “подарунка” виражається і в портретних подробицях, описі одягу персонажів. “Лакеровані чоботи батька покривав п и л, рукав мундира був в г л и н і. На новенькій гімназичній шинелі проти коліна зеленіла т р а в’я н а п л я м а, а один гудзик жалібно висів на чорній нитці” [14, 254]. Спершу “тепла новенька шинель” Дорі стала від пережитого стресу, глибоких, суто негативних вражень “важкою”, такі ж і сльози – “важкі і великі” (виділення наше. – М.Х.).

Зовсім інший психологічний стан Нюри також виражається і в одязі, і в манері його носити. Максимально використовуючи можливі нюанси портретної деталізації героїв, Григір Тютюнник не залишає без уваги й приїжджого гостя. В “робочому одязі, кирзових чоботях та вицвілому береті, з-під якого врунилася у всі бочки руда кучерява чуприна” [221] – такі подробиці одягу говорять про хлопця, який тільки що з

робочої зміни. Та в той же час засвідчують його байдуже ставлення до такої важливої події – першого знайомства з батьками Мані. Як нам видається, вони несуть мотиваційний підтекст, бо, як правило, перший візит до родичів коханої дівчини мав би виражатися і в зовнішній святковості, привабливо-урочистій небуденності. Відсутність таких деталей зовнішньої “атрибутики” сприймається у контексті цілого твору як вияв рис внутрішнього світу – відсутність глибоких почуттів до дівчини, легковажність, несерйозність його намірів, неповага до батьків, як би сам гість не репрезентувався простим, своїм, “без усяких парадів”.

Суттєво новий вияв характеру Нюри спостерігається й після того, як хлопець більше не приїжджав до них. Внутрішня драма поступово наростає і врешті-решт виражається зовні. Батько згадує, що Маня, від’їжджаючи, “ховала очі від сестер і тихо обіцяла, що в найближчий вихідний приїдуть разом з Ільком...”, що вона не була такою, як завжди, – сміхотливою, лагідно слухняною та уважною, “а ніби зморена і до всього байдужа...” [224]. Його сумніви, щораз більші хвилювання за улюблену доньку остаточно підтверджуються, коли приїхала Маня “вже надвечір, хоча мала бути зранку, Тихо, наче к р а д у ч и с ь, увійшла в хату і, з м а р н і л а, б л і д а, притулилася плечем до одвірка” [224] (підкреслення наше. – М.Х.). Зрозуміло, що такі деталі психологічного портрета скажуть більше, ніж розлогі описи, авторські відступи – і про образу, обдурену довірливість, і про страдницькі жіночі переживання не тільки наймолодшої Мані, але й люблячих батьків і сестер.

За міркуваннями Януша Словінського, “аналіз твору – це завжди розкладання нестандартної цілості на стандартні елементи” [15, 88]. Ось чому і сам Григір Тютюнник, не раз роздумуючи про якісь суто індивідуальні “закони” психології творчості, виходив на конкретні складові елементи поетики твору, на синтез: “... читач навчився розуміти письменника (...). Йому достатньо натякнути. Потрібна деталь. Але – ніяких крайностей. Сюжет також поступається ТИПУ, характеру” [5, 50].

Справді, в аналізованому оповіданні немає карколомних сюжетних поворотів, нереальних світів, є, по суті, одна правдива життєва подія-ситуація – несподіваний приїзд такого бажаного гостя, перший і водночас останній його від’їзд. Та, власне, вона, центральна подія, і спонукає

Нюру із одноманітності, усталеності, спокою перейти до емоційно-експресивніших виявів батьківських переживань. Так, переконавшись, що і на цей раз донька приїхала сама, Нюра дивився на Маню “спершу розгублено, затим вимогливо, аж гнівно. – Ілько де?” [224]. У цих психологічних штрихах, які передають глибину щораз більшого хвилювання, загалом градацію прихованого від рідних почуття аж до гніву (стан, який здається неможливим у колишнього Нюри, а зараз цілком мотивований), розкривається не такий примітивний, як здавалось спочатку, внутрішній світ люблячого батька, який вголос ніколи не висловлює своїх почувань, і тільки в екстремальні моменти життя це проривається через подробиці чи деталі психологічного портрета, його індивідуалізоване мовлення. Радість, надія на щастя бодай для наймолодшої доньки поступово змінюється терпеливим очікуванням, а згодом – тривожними сумнівами, щемким болем...

Зрозумівши все, Нюра спершу розгубився, потім гірке почуття незаслуженої образи заволоділо ним проти того, кого він полюбив усім серцем і хто так жорстоко потоптав його віру. В заключній портретній характеристиці автор майстерно передає різноманітні відтінки людських відчуттів, у яких головний акцент письменника – на драматичній тональності душевних переживань, гіркому батьківському розчаруванні. “Нюра мовчки вдягався, байдуже, як сліпець, обминув жінку і доньку біля дверей і вийшов надвір”, і хоч там панувала у всій своїй красі весна, він її не бачив, а “...стояв посеред двору з с у т у л е н и й, з о п у щ е н и м и вздовж пальта р у к а м и і н е в и д ю щ и м и о ч и м а дивився кудись мимо хат, садків, городів, навіть мимо самого неба” [224] – тут читача якраз і вражає гострий біль батька за одурену доньку, за її втрачені світлі надії, за нехтування і його батьківськими щирими почуваннями (як і матері) до довгожданого зятя.

Всеохопні, в одному напрямку переживання Нюри, його важкі думки про майбутнє своєї кровинки відчутно і за малопомітними штрихами, які видають його внутрішнє хвилювання, зовсім не оптимістичний настрій. Звідси й роздратування (“Нюра їв швидко й сердито, а не ласував, як звик те робити”), і чи не вперше в житті помічені ним фізичні вади дружини (“І коли Нюриха несла якусь страву від печі до столу, викидаючи коліна далеко вперед, сказав

раптом уїдливо: – Чого ти ото викидаєш ті коліна, га?!” [224]. Це тонко переданий письменником психологічний стан, коли людина думає про одне, те, що її найбільше в даний період хвилює, а очима мимоволі сприймає зовсім інші деталі, не пов’язані з головним предметом переживань, видимих подробиць іншого плану, яких раніше чомусь не помічав. Важливим мотивуванням при цьому є значні життєві зміни, що викликають конфлікти зовнішні і внутрішні, інші погляди навіть на близьких людей. Анна Кареніна, зустрівши і покохавши Вронського, раптом помічає відстовбурчені огидні вуха свого чоловіка. Антон із новели М. Коцюбинського “Сон” бачить буденне, бездуховне, сите життя його сім’ї не тільки в звичному щоденному ритмі свого дому. Це підтверджують і деталі: “Голі й білі, наче застигле сало” [14, 155] ноги дружини, її круглі, порожні очі, що так контрастують з душевною глибиною прекрасної незнайомки, з усім побаченим у сні.

У свій час І. Франко, аналізуючи творчість В. Стефаніка, писав, що новеліст знає, “де зупинитися, яку деталь висунути на ясне сонячне світло, а яку лишити в тіні” [16, 526]. Григорій Тютюнник, як продовжувач класичних зразків української новели й оповідання в нових літературних та суспільних умовах, майстерно володіє цим художнім прийомом. Тому персонажі його малої прози постають зримо, як живі (самотня баба Ганна при здорових егоцентричних синах – “Вуточка”; добрий, передчасно згаслий тридцятип’ятилітній Дерев’яно – “Три плачі над Степаном”; не люблений ніким Маркіян за гіпертрофовану рису характеру – порядок в ім’я порядку – “Поминали Маркіяна”; Їгорко, який уперше в житті розчаровується у своєму кумирі – “Смерть кавалера”; юні Миколка та Соня в період першого кохання – “Зав’язь”).

А останній характерологічний жест Нюри – подарунок Ількові, який він передає Манею, ще раз підкреслює складність людського світу, його мікрокосму, наявність у несимпатичному, а інколи й навіть відштовхуючому зовні персонажеві глибинних батьківських почувань – любові до дітей, ніжності, доброти (вона і в цьому жесті), пристрасному бажанні бачити їх щасливими і якимось допомогти їм. Крім того, прихований психологічний портрет висвічує в цілому його людяність і високу моральність як глибинну рису характеру.

Перед читачем проходить поступове відкриття людської особистості. Порівнюючи його зовнішній і внутрішній портрет, відчувається ніби відродження Івана Киричка (справжнє прізвище та ім’я Нюри), того самого, який в юнацькі роки мав особливий талант до малювання, ту “іскру божу”, яку він сам приспав. Цьому сприяли і сформований характер боязкого, сумирного чоловіка, і не зовсім сприятливі умови для розвитку інших рис його натури – скромна посада бухгалтера в колгоспі, і особливо ті життєві, свідомо завужені рамки, в яких укладався весь його світ, створений дружиною і ним самим: м’якотілим, безвольним, і, зрозуміло, соціум, що готував “людей зі страху” – все це відгородило його від можливості виявити себе, своє “я”, перетворило Киричка в Нюру. Не випадково письменник, по суті, єдиний раз називає його своїм прізвищем та ім’ям тоді, коли він був самим собою, коли намалював тих попарубоцьки напружених “в шиях, спинах і ногах” півнів.

Талант письменника-новеліста виражається тут і в тому, що Г. Тютюнник зумів у рамках невеликого твору відобразити динаміку характеру при абсолютній, здавалось би, статичності портрета, беручи до уваги і визначальні риси характеру персонажа, і його вікові особливості – пенсійний вік, і за кадром – суспільний клімат. Крім того, автор не тільки відкрив читачеві приховані глибини Нюриної душі, але й майстерно перейшов від посмішки, сміху, осуду до співчуття, до болю, зумів підняти проблеми, які завжди там, де людина – людської гідності, внутрішньої краси, високої моральності.

Григору Тютюннику було боляче, коли рядові читачі, а тим паче професійні критики сприймали чи аналізували той чи інший твір не так, як мислив собі сам письменник. Згадаймо, реакцію одного із завідуючих відділом художньої літератури на фінал оповідання “Нюра”, де йдеться якраз про непростий для розкодування подарунок – ніж, про що з особливою гіркотою пише автор його перекладачеві російською мовою Ніні Павлівні Дангуловій (лист датований жовтнем 1972 року). Реципієнт – “Кінець дуже хороший: передай, мовляв, йому ніжик... хай заріжеться, негідник!” І вражений автор: “Оце так умище, чи не правда? Я ледь не заплакав” [5, 113]. Адже в українській міфології цей предмет має кілька підтекстових значень – “символ сили, боротьби, захисту, жертвопринесення,

справедливої помсти” [17, 335], а також символ смерті, несправедливості, духовної снаги та ін. [18, 18], але в контексті твору, і, йдучи за логікою характеру центрального героя, ніж несе в собі значення оберегу від усього злого.

Символічним сприймається і сон Нюри на початку твору: “Снилося, немов террен рву та ім. Уже й спілий немов, а терпкий...” [215]. І народно-фольклорне розшифрування його Нюрихою – “на погане”. Бо й справді, за християнською символікою, терновий вінок вказує на розп’яття Христа, а значить і уособлює скорботу, журбу, сум, а також гріх [19; 53], що й високохудожньо втілив письменник через образну систему твору, акцентувавши на портретних, психологічних деталях, подробицях, міміці, жестах. Не випадково і зараз, осмислюючи і синтезуючи творчість цього багато в чому знакового письменника-прозаїка, як і інших, що визначають обличчя доби 60-х рр. ХХ уже з відстані часу (Валерія Шевчука, Євгена Гуцала, Володимира Дрозда), Людмила Тарнашинська, узагальнюючи, нехай і на прикладах зовсім інших художніх творів, цілком справедливо вказує, що “у шістдесятників а р о м а т е п о х и постає саме через деталі, увиразнені психологічно наповненим ландшафтом людської душі” [20, 199].

Таким чином, майстерність письменника як один із “постійних смислів”, що входять в категоріальне термінологічне поняття “поетика” поряд із (за Г. Клочком, А. Ткаченком) художністю, системою творчих принципів, художньою формою, цілісністю, засвідчує, як у справді талановитого прозаїка слова все взаємопов’язане і навіть через один елемент образної структури твору можна говорити про високий рівень словесного мислення у розкритті світу непоказної, малоцікавої, на перший погляд, особистості, що дає поживу думці, емоціям, упевненість у мистецькому виокремленні її із цілого ряду собі подібних творинь.

1. Літературознавча енциклопедія: У 2-х т. – Т. 2. (Авт. – уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ “Академія”, 2007. – 624 с.

2. Святовець В. Ф. “Я все роблю через деталь...” (Мікро-і макроструктура стилю Григора Тютюнника // Святовець В. Ф. Художня деталь в українській класичній прозі. Нариси про творчість письменників: Навчальний посібник. – К.: Вид.-поліграф. центр “Київський ун-т”, 2007. – С. 152–168; Аврахов Т. Поліфункціональність художньої деталі у творчості

Григора Тютюнника // УМЛШ. – 1989. – № 8. – С. 16–22; *Александрова С.* Запахові відчуття – художня деталь в оповіданнях Григора Тютюнника // *Культура слова: Міжвід. зб.* – К., 1994. – Вип. 45. – С. 27–31; *Гримич Г.* Портрет зовнішній і психологічний: Про новели Г.Тютюнника // *Дніпро.* – 1968. – №9. – С. 153–159; *Литвин В.* Концепція художньої деталі в “малій” прозі Григора Тютюнника // *Дивослово.* – 1988. – № 11. – С. 7–9; *Приходько І.* Майстер художньої деталі // *Прапор.* – 1982. – №11. – С. 119–121; *Хороб М.Б.* До питання психологізму в оповіданнях Григора Тютюнника // *Укр. літературознавство.* – 1983. – Вип. 41. – С. 22–28 та ін.

3. *Ласло-Куцюк М.* Тенденції сучасної української прози // *Шукання форми. Нарис з української літератури ХХ століття.* – Бухарест: Критеріон, 1980. – С. 191–232.

4. *Тютюнник Григорій.* Твори: У 2-х кн. (Упоряд. А.Шевченко. Передм. О.Гончара. – К.: Молодь, 1984. – Кн. 1; Оповідання. – С. 215–225 (Тут і далі посилатимемося на це видання, в дужках вказавши лише сторінки).

5. Вічна загадка любові. Літературна спадщина Григора Тютюнника. Спогади про письменника (Упоряд. А.Шевченко. – К.: Рад. письм., 1988. – 495 с.

6. *Грушевський М.* Історія України-Руси: В 11 т., 12 кн. – Т. 1. – К.: Наук. думка, 1991. – 648 с.

7. *Зборовська Ніла.* Григорій Тютюнник як національний письменник доби колоніалізму: психоісторичний аспект // *Дивослово.* – 2006. – № 12. – С. 43–47.

8. *Коцюбинська Михайлина.* Григорій Тютюнник: смак правди // “Прийшов, щоб не розлучатися...”. На пошану 70-річчя Григора Тютюнника: Наук. збірник (Упорядн. М.Конончук. – К.: Твім інтер, 2005. – С. 139–145.

9. *Белецький А.И.* Избранные труды по теории литературы (Под общ. ред. Н.К.Гудзия. – М.: Просвещение, 1964. – 478 с.

In the article the subject matter and image structure of the artistic reflection is comprehended by means of variety of details expressed through both statics and dynamics of portrait details, gestures, mimics as well as actions and speech of the main characters, thus revealing the essence of the hero's character, his national identification at the concrete period of spiritual and social state of the society.

Key words: poetics, artistic detail, specification, character, society.

10. *Мороз Л.З.* З любові й доброти (Григорій Тютюнник): Літ. крит. нарис. – К.: Рад. письменник, 1984. – 182 с.

11. *Загребельний П.* Григорій Тютюнник // *Загребельний П.* Неложними устами: Статті, есе. Нариси. – К.: Рад. письм., 1981. – С. 245–246.

12. *Дзюба І.* Вступне слово // “Прийшов, щоб не розлучатися...”. На пошану 70-річчя Григора Тютюнника: Наук. збірник (Упоряд. М.Конончук. – К.: Твім інтер, 2005. – С. 5–16.

13. *Страхов И.В.* Психология характера: Учеб.-метод. пособие для студ. Саратовского пед. инс.-та. – 1970. – 80 с.

14. *Коцюбинський М.* Твори: В 7 т. – Т. 3. – Оповідання, повість. – К.: Наук. думка, 1974. – С. 239–255.

15. *Славінський Януш.* Аналіз, інтерпретація та оцінювання літературного твору // *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст.* (Упор. Богуслава Бакули; за заг. ред. Вол. Моренця; перекл. з пол. Сергія Яковенка. – К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. – С. 87–109.

16. *Франко І.Я.* З останніх десятиліть ХІХ віку // *Франко І.Я.* Збір. творів: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1984. – Т. 41. – С. 471–529.

17. *Українська міфологія / Укл. В.Войтович.* – К.: Либідь, 2002. – 664 с.

18. *Словник символів / Укл. О.Потапенко, М.Дмитренко, Г.Потапенко та ін.* – К., 1997. – 155 с.

19. *Гибсон К.* Символи, знаки, емблеми, мифи в матеріальній і духовній культурі (перев. А.Озерова. – М.: Эксмо, 2007. – 160 с.

20. *Тарнашинська Людмила.* Новелістичне входження в літературу шістдесятників: орієнтація на західне і модерне письменство? // *Тарнашинська Л.* Презумпція доцільності. Абрис сучасної літературознавчої концептології. – К.: Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. – С. 190–200.

УДК 821.161.2: 7.046.1

ББК 83.3 (4 Укр) 6

МІФОПОЕТИКА ПРОСТОРУ В ПОВІСТЯХ ГАЛИНИ ПАГУТЯК

Наталія Ткачик

Стаття присвячена дослідженню прози Галини Пагутяк (повісті “Захід сонця в Урожі”, “Пан у чорному костюмі з блискучими гудзиками”, “Записки Білого Пташка”, “Кіт з потонулого будинку”). Предметом аналізу є особливості художнього простору повістей Галини Пагутяк, зокрема міфологізм як його іманентна риса, художні моделі “іносвітів” та семантика окремих міфологем просторового плану.

Ключові слова: повість, художній простір, художній час, внутрішній світ твору, міф, священне, мирське.

Уява реципієнта, здатна “трансформувати текст у велику кількість значень”, набуває свого “семантичного визначення” у процесі інтерпретації (В.Ізер). Проблема рецепції літературного твору є не менш складною для читання і безпосередньо пов’язана із внутрішнім світом художнього твору як багаторівневою системою, в якій чи не найважливішими константами є художній час та художній простір.

Просторово-часові відношення в міфі, фольклорі, на ранніх стадіях літературного розвитку, у становленні європейського роману досліджувалися Д.С.Лихачовим, В.Я.Проппом, М.І.Стеблін-Каменським, В.Б.Шкловським, Е.Дамс, Б.Кютер, М.М.Бахтіним. Саме введення М.Бахтіним (не без впливу ідей Енштейна) у літературознавчий обіг термін “хронотоп” (“часопростір”) на означення “істотного взаємозв’язку часових та просторових відношень, художньо освоєних в літературі” [2, 234] став одним із фундаментальних в загальнонауковій картині світу.

Простір художнього тексту може розглядатися в двох аспектах: 1) сам текст як певним чином організований простір: формально-граматичний, семантичний, графічний; 2) “просторово-часові відношення в авторській моделі світу” [10, 63]. Друге трактування цього поняття є експлікацією “хронотопу”, коли “прикмети часу розкриваються в просторі, і простір осмислюється та вимірюється часом” (М.Бахтін) [2, 235].

Художній простір як релевантне поняття авторського хронотопу виходить далеко за межі місця розгортання подій у творі, має здатність за допомогою мотивів сну, марень, спогадів та ін. розширятися у т. зв. “широкий світ”, що дає можливість твердити про вплив художнього простору (на рівні із художнім часом) на організацію композиції твору.

Просторові концепції прози Галини Пагутяк фрагментарно вивчали літературознавці

Т.Бовсунівська, Н.Мельник, Р.Мовчан, Є.Нахлік, Т.Табешевська-Качак, О.Поліщук, В.Положий*, проте причетність до міфу просторового циклу повістей художниці слова залишилася дещо на маргінесах літературних розвідок, що й визначає актуальність нашого дослідження.

Серед іманентних рис прози Галини Пагутяк – химерність, герметизм, глибинна асоціативна метафорика, причетність до міфу, а надто в поезиці простору. Цікавими для інтерпретації під цим кутом зору є такі повісті Галини Пагутяк, як “Записки Білого Пташка”, “Захід сонця в Урожі”, “Кіт з потонулого будинку”, “Пан у чорному костюмі з блискучими гудзиками”, адже в них міфопоетична модель світу тісно пов’язана із часо-просторовими метаморфозами.

Труднощі дослідження образного відтворення дійсності в повістях Галини Пагутяк полягають насамперед у тому, що художній простір в них визначається опосередковано – через просторові символи, натяки, асоціації, практично немає пейзажів та інтер’єрів, тобто відсутня необхідна атрибутика “візуального”

*Див.: *Бовсунівська Т.* Типологія української посттоталітарної художньої деструкції світобудови (на матеріалі роману “Писар Східних Воріт Притулку” Г.Пагутяк) // *Сучасність.* – 2003. – № 10. – С. 146–151; *Мельник Н.* Проникнення в іншу реальність (українська магична новела наприкінці ХХ ст.) // *Слово і Час.* – 1998. – №11. – С. 46–51; *Мовчан Р.* Чи легко потрапити в сад? (Галина Пагутяк. *Потрапити в сад.* – К.: Молодь. – 1989) // *Дзвін.* – 1990. – № 11. – С. 149–151. *Нахлік С.* Між природою і цивілізацією (Пагутяк Галина. *Господар.* – К., Рад. Письменик, 1986) // *Київ.* – 1988. – №1. – С. 141–144. *Табешевська-Качак Т.* Художні особливості прози Галини Пагутяк (Жанрово-стильовий аспект) // *Слово і час.* – 2006. – №9. – С. 51–58; *Поліщук О.* У пошуках незайманого світу (Пагутяк Галина. *Записки Білого Пташка: Два романи та повість.* – К.: Укр. письменник, 1999) // *СіЧ.* – 2002. – № 7. – С. 64–65; *Положий В.* У пошуках справжності // *Київ.* – 1983. – Ч. 4. – С. 145–148.

аспекту художнього простору. Протікання подій у творах відбувається або в метафорико-умовному світі або в провінційному Урожі, що є місцем “циклічного буттєвого часу” (М.Бахтін), який видається призупиненим, це “липкий, густий час, що повзе у просторі” [2, 396], саме тому в прозі Галини Пагутяк просторова осяжність, що є невіддільною від художньо-темпоральної, має відбиток статичності, застигності. Герої повістей не є “дійовими”, вони самі не провокують події, активно не чинять, виконують радше роль споглядачів та пасивних учасників того, що відбувається. Такий тип дійсності можна окреслити як “платонівський” (світ ідей), на відміну від аристотелівської “динамічності” дійсності.

Провінційний антураж повістей “Пан у чорному костюмі...” та “Захід сонця в Урожі” вже частково детермінує міфологічну наповненість просторової реальності – злиття з природою, протікання буттєвого часу (зміна пір року), непроникність цивілізації, збереження автентичності та архаїки мислення, пов’язаного із фольклорними віруваннями. Щоправда, сама провінційність не обов’язково виступає головною ознакою міфічності, адже “міфічним є спосіб зображення речі, а не сама річ по собі” (О.Лосев) [8, 63].

Структуруючи художній простір, Галина Пагутяк на перший план виносить образи певних споруд – панський будинок (“Пан у чорному костюмі...”), дев’ятиповерхівка чи “будиночок Бога” (“Кіт з потонулого будинку”), Вежа (“Записки Білого Пташка”), які стають центральними просторовими точками і, як правило, мають похмуру конотацію, яка ніби концентричними колами передається від серединної точки решті простору. Так авторка не подає читачеві локальний інтер’єр Урожа, для його “чуттєвого бачення” досить змалювання центрального пункту: “Облуплені стіни старого панського будинку шкірилися рудою цеглою. Зсередини віяло холодом...” [13, 66]. “Позаду будинку виходила тераса, з якої було видно майже покинутий колгосп з розваленою конюшнею і силосними ямами, а ще далі річку Бистрицю, хоч і чисту, але вщент розриту бульдозерами, що брали гравій. Ну, а далі поле і, звісно, ліс” [12, 66] – візуальний образ, відтворений в уяві читача за допомогою даного тексту, має свою композицію з чітким першим планом і з об’ємною панорамою.

Художньо-просторова осяжність повістей Галини Пагутяк значною мірою визначається категоріями “замкнутість – розімкнутість”, які, віддзеркалюючи внутрішній світ героя, накладаються на дихотомію з екзистенційним наповненням “неволя – свобода”. Так центральний персонаж повісті “Кіт з потонулого будинку” не просто мислить, а з перспективи *іншої* істоти оцінює життя людини. Проживаючи в тісній кімнаті, Кіт гостро відчуває брак свободи, тому його помисли скеровані назовні, з герметизму простору – у безмежжя: “якби двері були відчинені, ми б вийшли на волю, у цей великий світ. Ми б не боялися навіть того, що можемо не повернутися назад. Коли перед тобою відчинені двері, простір, хочеться йти і йти, дихати на повні груди свіжим повітрям” [12, с.215]. Переходи із замкнутого топосу (кімната, підземний світ) до просторого обширу, який часто має всі ознаки трансцендентного, у повістях Галини Пагутяк відбуваються через поріг, двері, вікно, міст, сходи і мають міфологічне наповнення.

Сюжетний стрижень повісті “Пан у чорному костюмі...” полягає в тому, що в селі Урожі, де на два місяці вимкнули електрику, починають відбуватися дивні речі: померлі родичі через “втворені двері” повертаються в домівки живих. Двері, будучи образною межею поміж світами, розділяють два ірраціональні просторові пласти: Уріж та інший, інфернальний. Персонаж Гнат дорікає Богові: “Як маєш нас убити, то зразу вбий, але затвори двері, хай не ходять до нас небіжчики, бо ми всі поваріємо, а я перший. Затвори двері, аби ми втворили свої” [12, 93]. Подібні переходи виявляють здатність міфопоетичної свідомості “не тільки до диференціації простору, але і до засвоєння (визначення) семантики частин простору, здебільшого тих ключових місць (...), від яких залежить безпека людини” [9, т.2, 341].

Художній обшир Урожа (“Захід сонця в Урожі”), який водночас є місцем внутрішньої свободи для жінки (героїні) і екзистенційної неволі для чоловіка, є втіленням моделі світу, його образу (*imago mundi*). Аналізуючи просторові відношення в “Злочині і карі” Ф.Достоевського, В.Топоров слушно зазначає: “якщо сама структура простору загальнозначуща, то оцінка його окремих частин є суто індивідуальною” [13, 231]. Подібна відносність сприйняття простору, відсутність його однозначного тлумачення проявляється і в інших повістях Галини Пагу-

тяк. Так, замкненість кімнати для героїні “Записок Білого Пташка” є якщо й не свободою, то принаймні безпекою, відгородженням від абсурдності зовнішнього світу, де все зводиться до будівництва золотого Вежі, натомість для Кота (“Кіт з потонулого будинку”) кімната – насамперед простір неволі, гнітюча замкнутість, відчуття чого ще більше загострюється під час потопу, коли “внизу і вгорі шумить вода” [12, 214], коли “бетонні плити тиснуть на нас, а за ними вільний світ” [12, 221]. На рівні авторського усвідомлення подібна картина через семантику простору розкриває екзистенційну безвихідь, причім не суб’єктивно-індивідуальну, а колективну (нарація від 2-ї особи множ.), що ще раз доводить, здатність простору організовувати, детермінувати зміст твору.

Міф, будучи безкінечним смисловим наповненням, апелює насамперед до підсвідомості людини і в художній канві повістей Галини Пагутяк проявляється серед іншого через оніричний простір. Сни в творах художниці слова наділені особливим статусом, розмикаючи протяжність Урожа поза межі локального топосу, вони виражають страхи підсвідомого героїв, а також є спробою втечі від об’єктивної дійсності у світ, що витлумачується як ідилічний. Олі (“Пан у чорному костюмі...”) сниться те, як “жовті квіти проросли між жовтого листя, а на деревах вирости нові лискучі зелені листки. На кожній гілці сиділо по білій пташці, і ті пташки співали. Оля ходила боса по землі і слухала. То було на горі, а в річці купалися малі діти, голі й самі” [12, с64]. Для Кота просторова реальність снів – найсправжніша, позбавлена перешкод та огороженості, він зізнається, що тільки тут “я зазнаю небезпек, припадаю до землі, не захищеної стінами, чиїсь брутальні руки тягнуть мене за хвіст, я тікаю... Таким чином, я виходжу хоч уві сні, а це також частина мого життя” [12, с218]. Оніричні мотиви визначають багатовимірність художнього світу та підвищену умовність просторового плану повістей Галини Пагутяк.

Концепт неоднорідності простору, що лежить в основі міфічного мислення, виражається через протиставлення священного та мирського, а “священне – це *реальне* за самою своєю суттю. Ніщо з того, що належить до сфери мирського, не бере участі у бутті, бо мирське не було онтологічно засноване міфом, воно не має вірцевої моделі” (М.Еліаде) [3, с51]. Місце, куди потрапив Кіт після потопу, постає священ-

ним простором, де присутній Бог (антропоморфізований образ), виражається єдність з природою, позачасовість, на відміну від мирського топосу багатоповірки з попереднього життя персонажа.

На переходах із одного часово-просторового ряду в інший побудована повість “Записки Білого Пташка”. Острів-вирій, куди прилітає Пташок для розмов із Богом має всі ознаки сакрального, адже “це місце, куди сходяться лінії наших телепатичних зв’язків, а при потребі – суд і чистилище” [11, 134], натомість простір будівництва Вежі, пов’язаний із людьми, котрі повністю віддалися цій абсурдній ідеї, характеризується профанними категоріями. У повісті “Захід сонця в Урожі” мирським топосом (з перспективи героїні) виступає урбаністичний простір, натомість провінційний Уріж характеризується священною цілісністю.

Сакральна сфера у просторовій моделі повістей Галини Пагутяк є ідентичною “внутрішньому” простору людини, постійні переходи із зовнішнього локального простору у внутрішній психологічний відбувається через саморефлексії героїв. Потреба збереження цілісності психологічного простору, страх перед можливим вторгненням у нього керує героїнею “Записок Білого Пташка” і визначає тип свідомості жінки із повісті “Захід сонця в Урожі”, герметизм внутрішнього світу якої передається через просторові ознаки: “її глибина не там, де в інших людей, а десь за стіною, куди вона потрапляє через маленькі дверці” [12, 18].

У результаті кризової ситуації, при якій “космічному началу загрожує перетворення в деструктивний (...) хаотичний стан” (для персонажів Галини Пагутяк – це ризик розчинення їх приватного внутрішнього простору у зовнішньому), відбувається, як зазначає В.Топоров, “вискристалізування функції” як способу знаходження відповіді про сенс буття, протистояння супротивних сил. В такому випадку “безперервність і гомогенність простору і часу знищуються, вони стають дискретними і різним їхнім відрізкамі приписується різна цінність” [13, 195], що й пояснює дискретність художньої світобудови практично всіх творів Галини Пагутяк.

У подібних кризових ситуаціях відповіді на всі внутрішні питання можуть віднайтися тільки у священній просторовій середині – Острів, на якому відбувається очищення Пташка від мирського бруду; місце, куди потрапив

Кіт після потопу. Максимальна стереоскопічність просторового зображення тут досягається втіленням ідеї “апокатастасису”, тобто “всехопного просвітлення і повернення до первісного стану благості” [1, 102]. Наратор описує, як у цьому за всіма ознаками сакральному просторі “бачив водночас і гору, й низ, і те, що діялося за моєю спиною, що давало мені відчуття безпеки. Я ставав єдиним оком, круглим і всевидючим, ставав ніби Місяцем, випромінював, як і він, світло. І ще ніколи не наближався так близько до неба” [11, 230].

Аналізуючи міфічні уявлення про часопростір, А.Лосев стверджує, що “кожна сфера світу володіє специфічно властивим їй типом простору і часу, причім вони перебувають в гармонії між собою”. У художньому світі Галини Пагутяк відображено картину, коли “кожна сфера може вмщати в собі й іноприродні простори і часи, які можуть перебувати у відносній дисгармонії з тими, які для даної сфери є специфічними” [8, 88]. Звідси випливає і поділ простору на “свій” і “чужий”, що для більшості героїв накладається на сакральний (свій, внутрішній) і мирський (чужий, зовнішньо-локальний).

Просторово-художні уявлення Галини Пагутяк суголосні із міфологічними віруваннями традиційних суспільств, де склалося чітке уявлення про розмежування реального простору, території, на якій вони живуть, та тим, що *поза*, – таємним простором про який нічого не відомо. Існує дві субстанції, які визначають тривання Всесвіту: “перша – це Світ (точніше, “наш світ”), Космос, все решта – це вже не Космос, а “інший світ”, чужий, хаотичний простір, населений привидами, демонами, “чужаками” [3, 17]. Подібне розмежування у повісті “Пан у чорному костюмі...” пов’язане ще й з вертикальною моделлю світу (Axis mundi): рай (небо; те, що вгорі), земний простір, підземний світ. Образами вертикальних схем виступають і гора Ласки (“Захід сонця в Урожі”, “Пан у чорному костюмі із блискучими гудзиками”), і Вежа (“Записки Білого Пташка”), і дев’ятиповерхівка (“Кіт з потонулого будинку”). Протиставлення просторових концептів верх-низ характеризує і внутрішній світ героїв: “Коли я, бува, скочуюся до найнижчої точки відчаю, тоді підводжу очі догори і починаю виборсуватися” [12, 27].

Поняттям-ключем просторового циклу повістей художниці слова є вода як втілення первісного хаосу, “символ небезпеки чи метафора

смерті” [10, 69]. Мотив потопу відображає індивідуальну есхатологію у повісті “Кіт з потонулого будинку”, щоправда вона є умовною, такою, що передбачає циклічність, повернення до початку, в міфічний час добуття. Потрапляння під воду персонажів символізує “падіння в доформальне, повернення в непроявлену модальність буття” [3, 69]. Акватична символіка виражається у всіх повістях Галини Пагутяк через образ дощу, під яким “і гори, і ліс видавалися гідкими й мертвими” [12, 10] (“Захід сонця в Урожі”), через очікування потопу: “з гір насувався великий вал каламутної води” (“Пан у чорному костюмі...”) [12, 86], та й перманентна присутність в повісті “Кіт з потонулого будинку” атмосфери руйнування, загибелі тісно пов’язана із міфологією води. В архаїчному мисленні всі процеси переходу уявляються переходом через воду, яка разом із темрявою виступають первісними субстанціями. Для аналогії: саме вода використовується для акту “омивання” при переході до первісної чистоти, а також в інший світ, саме вода символізує у християн друге народження та використовується при хрещенні. Тому і Острів-вирій у просторовій системі прози Галини Пагутяк оточений водною безоднею, тому й Уріж заливає потоками дощів, як Макондо Маркеса, і в ірраціональний, але водночас гармонійний простір, де проживає самотній Бог, можна потрапити тільки шляхом переходу через воду.

Серед понять-ключів просторового циклу – часто використовуваний в повістях львівської авторки образ саду. Доки героїня вважатиме, що Пташок їй належить, “доти їй видаватиметься неможливим потрапити в сад, який вона колись доглядала. (...) Доти вона гадатиме, що між обома світами існує смерть” [11, 116]. Як бачимо, “міфологізовані об’єкти, які заповнюють простір і конституують його, вибудовують в межах загального простору певний семантичний простір визначеної структури (семантичне обживання простору)” [9, т.2, 341]. Так сад, острів, ліс у повістях Галини Пагутяк уособлюють міфічний медіативний простір: жінка ходить до лісу, щоб відпочити від мирського (“Захід сонця в Урожі”), Пташок має доступ і до Острова і до світу тварин, – де безліч квітів та тварин, “як у предковічні часи”, єднання з природою (розділ “Маленьке весняне інтермецо”, “Записки Білого Пташка”). Власне, топос раю у християнській традиції (літературній, іконографічній

і фольклорній) окреслюється як 1) сад, 2) місто, 3) небеса [1, 173], всі ці образи мають спільну характеристику – огороженість, яка в аналізованих повістях Галини Пагутяк проявляється через водну стихію.

Стереоскопічність відтвореної дійсності досягається шляхом залучення ще й художніх зорових та слухових ефектів в просторових відношеннях твору. Візуально-оптичне моделювання простору у повістях Галини Пагутяк характеризується браком освітлення, а то й повною темрявою. Це і ніч героїні (“Записки Білого Пташка”), і зникнення світла внаслідок потопу (“Кіт з потонулого будинку”), і відсутність електрики (“Пан у чорному костюмі”): “наш Уріж борсався у темряві, тяжко зітхаючи, не спав, і ліжка катували заляклі тіла його мешканців. Морок згущувався і ставав твердий, як камінь” [12, 68]. У вищенаведеному фрагменті тексту авторка вдається до антропоморфізації простору, дає змогу відчути темін на дотик, що підвищує ефект замкнутості.

Семантика “ночі”, її конотативних відтінків, в парі із водною безоднею традиційно позначена негативізмом і тягне за собою смислове наповнення смерті*. Ніч сугерує враження проникання у трансцендентне: “Скільки разів я уявляв собі вихід, але ніколи не думав, що це відбудеться у темряві, вогкості, холоді” (“Кіт з потонулого будинку”) [12, 220]; “Не в тім річ, що мене ніхто не почує й не допоможе вирватися з-під чорних крил дощової ночі. А в тім, що я не знаю більше ніякого світла, крім світла призахідного сонця, та й те померкло під час дощів” (“Захід сонця в Урожі”) [12, 10].

Акустичне відтворення простору у художній канві повістей Галини Пагутяк позначене тишею спокою і саморефлексії або тишею пустки та смерті (“почала скрадатися сонна тиша”). Ця “безголосість” пов’язана із образом пустки, яка є одним із провідних концептів просторової

* На основі синкретичності понять “темне” (морок) та “вологе” (мокрый, мочити) розвинулася ціла понятійна схема, пов’язана із семантикою смерті, що доводиться це не лише лінгвістичною етимологією (індоевропейський корінь *ta(r)k-/*(o)k- (пор. із “смерть”) передавав водночас значення “темрява”, “відсутність світла”), а й реконструкцією основних засад давнього світогляду (див. статтю Жуйкова М. Номінація смерті та архаїчне мислення // Thanatos: Студії з інтегральної культурології. Спец. випуск “Народознавчих зошитів”. – Львів, 1995. – №1. – С.28–62).

системи твору: “Попереду була порожнеча, позаду – теж. Її потрібно було пройти” [11, 122].

Таким чином, простір в художній картині світу повістей Галини Пагутяк не є раціоналізований, неподільний. Він має всі ознаки міфічного, характеризується універсальністю та підвищеною умовністю. Можливостей поєднання елементів всередині просторової системи авторки – безліч: це й дискретність міфологічного простору (сфери сакрального та мирського), розмикання локального топосу у широкий світ засобами ретроспекції (сни, згадки, марення), розгортання вертикальних просторових схем (вирій-небо-земля-підземне), поділ на внутрішньо-психологічний простір та зовнішньо-локальний, між якими панує дисгармонія.

Конкретика простору повістей “Захід сонця в Урожі”, “Пан у чорному костюмі з блискучими гудзиками”, “Записки Білого Пташка”, “Кіт з потонулого будинку” розчиняється у метафізичному вимірі, чому сприяє часта безіменна топографія, брак інтер’єрів та описів пейзажу, послаблений предметний ряд, навіть визначальна для всіх творів Галини Пагутяк відсутність зовнішньо портретних рис персонажів, непоодинокі їх “безіменність”.

1. Аверинцев С. Софія-Логос. Словник. 3-е видання – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2007. – 650 с.

2. Бахтин М. Форми времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – С.234–402.

3. Еліаде Мірча. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окултизм, ворожбитство та культурні уподобання / Пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В.Сахно. – К.: Видавництво солоні Павличко “Основи”, 2001. – 591 с.

4. Ізер В. Процес читання, феноменологічне наближення // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.

5. Качераускас Т. Феноменологія времени и пространства // Вопросы философии. – 2005. – №12. – С. 129–136.

6. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: Монографія. – Львів: ПАІС, 2005. – 368.

7. Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. – 1968. – №8. – С. 74–87.

8. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – 524 с.

9. Мифы народов мира: Энциклопедия. Гл. ред. С.А.Токарев. – 2-е изд. В 2 т. М.: “Советская Энциклопедия”, 1987.

10. Новикова Н. Хронотоп как остранненное единство художественного времени и пространства в языке литературного произведения // Филологические науки. – 2003. – №2. – С. 60–69.

11. Пагутяк Г. Записки Білого Пташка: Два романи та повість. – К.: Укр. письменник, 1999. – 151с.

12. Пагутяк Г. Захід сонця в Урожі: Романи, повісті, оповідання та новели. 2-ге вид., переробл. і доп. – Львів: ЛА “Піраміда”, 2007. – 368 с.

The article is dedicated to the research of Galyna Pagutjak's prose (such stories as “The Sunset in Urozh”, “The Gentleman in a black suit with brilliant buttons”, “The notes of the White Bird”, “The cat from the drowning house”). The subject of the detailed analysis are the peculiarities of artistic space of the stories by Galyna Pagutjak, specifically that are mythologism, as its immanent feature, the artistic models of “another worlds” and semantics of separate mythological symbols of the spatial plan.

Key words: story, space of art, artistic time, the inner world of work, myth, sacral, laical.

13. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Издательская группа “Прогресс” – “Культура”, 1995. – 624 с.

14. Фрай Нортроп. Архетипний аналіз: теорія мітів // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.

СУЧАСНЕ ФРАНКОЗНАВСТВО: ДИСКУРСІЯ ПРОБЛЕМ І ПІДХОДІВ

УДК 82.09

ББК 83.3 (4 Укр) 1-8 Франко

Роман Голод

ПОЕТИКА СИМВОЛІЗМУ В ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІЙ РЕЦЕПЦІЇ ТА ХУДОЖНІЙ ПРАКТИЦІ ІВАНА ФРАНКА

Статтю присвячено дослідженню поетики символізму у творчості Івана Франка. На основі отриманих результатів зроблено висновок, що символізм був невід’ємною, повнозначною та повноправною частиною його естетичної свідомості.

Ключові слова: поетика, творчий метод, літературний напрям, символізм, літературний процес.

З’ясування проблеми Франкового ставлення до символізму нерозривно пов’язане із з’ясуванням ширшої проблеми взаємин письменника з усією так званою “ новою ” літературою, яка, насамперед і не безпідставно, отожднюється з модернізмом.

Як зазначає М.Євшан, І.Франко не любив, “коли ставлено його в один ряд з молодими авторами або названо його представником якогось “напрямку”, яким гордились наші літерати”, адже “він вповні заховав свою самостійність і за неї готовий був вести дискусію на всі fronti” [8, 148]. Універсалізм письменника полягав у вмінні синтезувати різні елементи художніх систем у власній творчості. Амбівалентна натура письменника увесь час прагнула досягти єдності й цілісності шляхом подолання внутрішніх суперечностей між Франком суспільником, традиціоналістом, реалістом та його alter ego – естетом, новатором, модерністом. Те, що такі внутрішні суперечності були, – не підлягає сумніву. В одному й тому самому листі до М.І.Павлика (30 липня 1879 р.) він пише: “...Я зовсім не хочу творити майстерверків, не дбаю о викінченні форми і т. д. Не тому, щоб се само собою не хороша річ, але тому, що натепер головне діло в нас сама думка, головне завдання писателя – порушити, зацікавити, вткнути в руку книжку, збудити в голові думку [16, т. 48, 199]. І тут-таки сам себе спростовує: “... Чоловік навіть естетиком готов стати, коли б не сидів у гною реалізму. Впрочім, я о собі того не можу сказати, бо в мені так, як в тім сорокатім чоловіці, – великий кусень естетика в печінках” [16, т. 48, 203].

Наталія Шумило пише про полеміку “І.Франка із самим собою, Франка, прихильника “наукового реалізму”, з Франком, сповідувачем

“ідеального реалізму”, або, інакше, автора трактату “Із секретів поетичної творчості” з автором статті “Література, її завдання і найважливіші цілі” [18, 65]. У цій полеміці зароджувалося не тільки і не стільки протистояння між різними іпостасями творчої натури І. Франка, як їхня діалектична єдність. Франко усвідомлював необхідність гармонійного поєднання у літературному процесі загалом і у творчості окремого письменника діалектичних категорій форми та змісту, національного та інтернаціонального, етичного й естетичного тощо. Франкову поміркованість у ставленні до діалектики традицій і новаторства у літературній творчості помічали дослідники, які самі, в основі власної методології мислення зуміли позбутися світоглядного монізму на користь плюралізму. Толерантне ставлення Франка до нової літературної генерації відзначав навіть засновник модерного літературознавства в Україні Микола Євшан: “Літературна молодь не мала до кого іншого звернутися, як тільки до нього, і гуртом обступила його. І цікаво: Франко добре почув себе серед тої атмосфери, до молоді віднісся вповні прихильно, навіть по-приятельськи, у всіх його тодішніх працях звучить прихильність до неї, симпатія до нової літературної хвилі, до нових напрямів, які почали діставатися до української літератури. Що більше: Франко сам стає до певної міри пропагатором модерних напрямів. Пропагатором остільки, що систематично старається знаходити українську публіку – в цілмі ряді літературних характеристик – з найновішими творами авторів сучасної Європи, перекладає їх в цілості або в уривках. Оскільки він пішов наперед в своїх теоретичних поглядах на справу літератури і мистецтва, доказують його

статті в “Із секретів поетичної творчості”. Головна їх прикмета: толеранція для найрізноманітніших напрямів і струй” [8, 147].

Галина Корбич у статті “Іван Франко і нові літературні напрями: послідовність і суперечливість поглядів” слушно робить висновок про те, що Каменярь не був в опозиції до “нової” літератури, що, навпаки, – творчість молодого покоління була для нього “своєрідним дороговказом того шляху, яким може піти розвій рідного письменства” і що “якщо зважити, що “стару школу” критик не заперечував, а навпаки, визнавав право на життя її творчого методу (навіть показував, в чому її перевага), то хоча Франко і не говорить прямо, проте його дослідження ведуть до думки про синкретизм різних течій як перспективу розвитку української літератури в ХХ ст.” [10, 409–410].

Наталія Шумило в статті “Проблема органічності українського літературного розвитку (проза кінця ХІХ – початку ХХ ст.)” розглядає ставлення Івана Франка до “старого” та “нового” в тодішньому літературному процесі як певну мистецьку закономірність, яка проявилася в умовах “зіткнення на межі століть двох типів художньої свідомості – об’єктивно описової і суб’єктивно виражальної”. “Важливо усвідомити, – пише дослідниця, – що присутня внутрішня опозиційність традиціоналістів і новаторів на початку ХХ століття зумовлена не так боротьбою поколінь (хоча й вона була), як характером естетичних смаків” [19, 65].

Звичайно, Франко і в літературно-критичних, і в художніх творах був навіть не новатором, а експериментатором, якщо (за В.Вансловом) вважати, що “експериментатор – той, хто шукає, новатор – той, хто знайшов”. Український письменник перебував у творчому пошуку впродовж усього життя; він постійно вдосконалював власну творчу манеру, постійно збагачував власний стиль новими й новими прийомами та засобами художнього зображення; можна сказати, що його творчий метод остаточно сформувався лише після його смерті. Але попри це, він, як справжній діалектик, розумів, що новаторство, відірване від традицій, таке, що не розвиває їх, що не спирається на досвід і культуру минулого, вироджується у порожню гру з формою, у самоцільну погоню за новим заради нового, у дешеvu або зарозумілу манірність і навмисну екстравагантність [4, 139]. Таке новаторство нагадує ті нові будинки, про які писали

брати Гонкури, що в них є все, їм бракує тільки минулого.

Франко намагався спрямувати новаторські пошуки молодого покоління літераторів (тієї ж “Молодої музи”) у річище традицій власне українського літературного процесу. Навіть більше, у деяких своїх творах і циклах (“Син Остапа”, “Неначе сон”, “Сойчине крило”, “Зів’яле листя” тощо) він спробував продемонструвати, як саме це можна зробити. Те, що спроби ці виявилися досить вдалимими та переконливими, мало вплив на особливості подальшого розвитку всієї української літератури. І, безперечно, значною мірою заслугою Франка є те, що “український модернізм постав унаслідок взаємодії двох традицій: новітньої, “чисто модерної”, та старшої, збагаченої, однак, новими виражальними засобами” [12, 86]. “Тут, – вважає М.Легкий, – власне, зустрічаємося ще з однією проблемою методологічного характеру: український модернізм оцінюється значною мірою з погляду західноєвропейських канонів і норм. При цьому нехтується національна специфіка розвитку літератури зламу століть. Якщо, мовляв, певний твір десь не “дотягує” до західних канонів, то він тут же оголошується немодерністським, а, значить, “традиційним”, а то й “народницьким”. Звісно, цілковито нехтувати західноєвропейським літературознавчим канонем не можна, але на порі виробити власний, який відбивав би оту національну специфіку...” [12, 86–87].

Таким чином, неупереджений погляд на проблему дає можливість усвідомити кілька концептуальних моментів у характері Франкового ставлення до модернізму загалом і до символізму зокрема:

1) Франко ніколи не “боровся” з “*новою*” літературою; він критикував “*слабку*” літературу;

2) у діалектиці традицій і новаторства, національного й інтернаціонального, етичного й естетичного його як теоретика літератури цікавила насамперед проблема *єдності*, а не *боротьби* протилежностей;

3) значною мірою і завдяки Франкові український модернізм не перетворився на бездумне копіювання західних зразків, зберіг свою національну своєрідність, а відтак і свою значущість у світовому літературному процесі.

Попри суперечливе ставлення Івана Франка до молодомузівської естетичної доктри-

ни (письменник не сприймав декларацій про табування суспільно-корисної діяльності митця), він усе ж був надто витонченим естетом, щоб не помітити цікавих новаторських підходів у творчості представників угруповання; він був надто ерудованим знавцем літератури, аби не вловити, що ці підходи зумовлені іманентними процесами в розвитку світового літературного процесу. То ж не дивно, що й у творчості самого Франка є багато рис, типологічно споріднених із творчістю представників “Молодої музи”. Це, зокрема, помітно й на рівні їхнього звернення до поетики символізму.

У статті “Принципи і безпринципність” Франко визначає символізм як “напрямок чи зв’язок ідей, що почасти належить до невідлучних прикмет штуки від самого її існування (“*Alles Kunstlerische ist Symbol*” сказав уже Гете)” [16, т. 34, 361].

За таким широким розумінням самого поняття у контексті символізму можна розглядати навіть найпопулярніший поетичний псевдонім Івана Франка – Каменярь. Парадоксально, але в середовищі сучасних критиків-модерністів і постмодерністів каменярьство письменника асоціюється з антиестетикою, соціологізмом, ремісництвом, мало не з антимистецтвом. Тоді як у часи Франка символіка “Каменярів” вражала своєю естетичною довершеністю насамперед представників “нової” літератури. До останніх, зокрема, можна зачислити й В.Стефаніка, який згадує один із своїх візитів до Франка: “...Тоді він просто напав на свою декламаторську – так він казав – і без таланту написану поему “Каменярі”. Я тоді, як сидів поруч Франка, був противної думки, як він, так само і тепер” [15, т. 2, 33]. Нам видається символічним той факт, що “рафінований естет” Стефанік захищає “Каменярів” від Каменяря. Образ каменярів із однойменної поезії є ще й символом Франкового бунтарства, (мотив, який органічно читається у контексті романтичного напрямку літератури).

У літературному процесі романтичний тип творчості еволюціонував від наївного сентименталізму до естетично вишуканого, високоінтелектуального символізму. Насиченість символічними образами – така ж характерна ознака романтичного твору, як і експресивна наповненість. Інколи важко визначити межу, за якою закінчується романтичність і починається романтизм, або за якою символічність переростає

у символізм, тим більше, якщо автор настільки гармонійно поєднує елементи двох напрямів, як це робить Франко в “Каменярях”.

Як зазначає І.Денисюк, “певна толерантність Франка до символізму проявилася і в тому, що він сам написав кілька речей у дусі цього напрямку чи течії. Прикладом реалістичної символізації можуть бути могутні “Каменярі”. Але якщо тут увесь твір – суцільний символ, то в інших випадках у структурі франківського тексту поодинокі вузлові образи-символи, виконуючи роль “зв’язків ідей”, є тим, чим дорожці камені в механізмі годинника” [7, 101]. Роль і значення символічних вкраплень у структуру художніх творів Івана Франка І.Денисюк досліджує на основі аналізу роману “Перехресні стежки”. Науковець вважає, що “символічну авру” в “Перехресних стежках” несуть прізвища та імена героїв; “виразно символічний характер має сон Євгена Рафаловича”; символічними науковець також вважає образи весільної дараби у сні Євгенія та дорогоцінного каменя у сні Регіни [7, 101–106].

Останніми двома образами автор очевидно дорожив, бо вони зустрічаються і в інших творах письменника (досить хоча б згадати вірш “Над великою рікою на скалі кругій сиджу”). Але чи не наймісткішим і найвагомим символом у творі є вже сама його назва. І.Денисюк зачисляє “Перехресні стежки” до тих Франкових творів, які мають типову конструкцію гейзівського “сокола” і “у яких виринає у заголовку твору і потім лейтмотивно через його фабулу проходить, будучи виразником основної ідеї організованого тексту, певна річ-символ (*Ding*symbol у німецькій термінології) чи якась деталь, реалія тощо” [7, 101].

Лейтмотив стежки, перехрестя не випадково став такою наскрізною деталлю у творі І.Франка. Адже з хронотопом дороги в художній літературі тісно пов’язаний мотив зустрічі, а зустріч, за М.Бахтіним, – “одна із найдавніших сюжетотворчих подій епосу (зокрема роману)...” [2, 248] На думку російського науковця, “романові перш за все притаманне поєднання життєвого шляху людини (в його основних переломних моментах) із його реальним просторовим шляхом-дорогою, тобто з подорожуванням. Тут присутня реалізація метафори “життєвий шлях”. Вибір дороги – вибір життєвого шляху...” До того ж перехрестя – “завжди поворотний пункт життя фольклорної люди-

ни...” [2, 265] Присутність фольклорного мотиву, як і мотиву вибору життєвого шляху в символіці назви Франкового роману, відзначає І.Денисюк: “Отже, символічний нюанс перехресних стежок як неоднаковість доль людських, химерності й переплутання життєвих шляхів героїв роману зачерпнутий з українських народних пісень. Але ж заголовок твору має полісемантичне значення, і є підстава теж говорити про його полігенезу. Одно із його значень – це символ вибору правильної дороги людиною, яка опинилася на розпутьті, а в нашому випадку – вибору між суспільним обов’язком і особистим щастям... Так від суто особистих справ, від заблуканої у дитинстві Регіни, яка у зрілому віці “втратила свій компас”, до перетину особистих справ і суспільних аж до зіткнення минулого з майбутнім усього народу нарощується символічний сенс образу, винесеного у заголовок роману. Без аналізу, без інтерпретації у символічному ключі цих опорних образів ми не можемо збагнути ідейного надтексту твору” [7, 108–109].

Густою символічною наповненістю відзначається і поетика повісті Івана Франка “Воа constrictor”. Як і в “Перехресних стежках”, символіка у “Воа constrictor” міститься вже в самій назві, що перекладається як “змій-давун”. В образі такого змія Франко уявляв собі не тільки визискувачів, а й владу грошей взагалі:

“Се не вуж, се безмірно довга, зросла до купи і оживлена чарівною силою зв’язка грошей, срібла, золота блискучого! О, так, се певно так! Хіба ж весь блеск, що б’є в очі від вужевої луски, – хіба ж се не блеск золота та срібла? А сесі різнобарвні латки на нім, хіба се не різні векселі, контракти, банкноти?... О, се певно, се не вуж його обводив своїми велетними звоями, а його власне багатство!” [16, т.14, 434]

Про елементи символізму в повісті “Воа constrictor” Ю.Кузнецов зазначає: “Це було новим для реалістичної літератури того часу. Звичайно, спроби перетворити образ обставин місця дії у символ знаходимо й у інших письменників. Так, Е.Золя в романі “Жерміналь” на початку і в кінці першого розділу малює образ-символ шахти, що подібна до ненажерливої потвори, яка поглинає працю і здоров’я робітників. Проте тут це лише обрамлюючий образ, який не створює, як у І.Франка, наскрізний підтекст, глибинну смислову структуру твору” [11, 197–198]. Отже, науковець віднаходить у композиційній побудові повісті “Воа constrictor”

конструкцію того самого гейзівського “сокола”, і це підтверджує типологічну стійкість цього композиційного прийому в творчості письменника: “Таким чином, – пише Ю.Кузнецов, – спираючись на національну традицію, І.Франко оновлює арсенал поетичних засобів, започатковуючи в реалістичній прозі кінця XIX ст. нові форми художньої умовності, де метафора береться немов із самого життя, укрупнюється, розгортається протягом усього твору як наскрізна смислова структура. Оповідь набирає смислової об’ємності, вагомості, соціальної дієвості. Ця стильова тенденція розвивається широко в зарубіжній і вітчизняній літературі початку XX ст. І в цьому відношенні І.Франко випереджає стильові пошуки літератури XX ст., зокрема й новелістів “молодої генерації” – М.Коцюбинського, В.Стефаніка, О.Кобилянської та ін.” [11, 197–198].

Франкова майстерність у жанрово-композиційному та образотворчому аспектах неодноразово спонукала літературознавців до типологічних зіставлень повісті “Воа constrictor” з творами інших видатних письменників світового рівня. І.Басс порівнює символіку “Воа constrictor” з образом Зеленого змія у романі Е.Золя “Пастка”, а також з алегорично-символічним образом капіталізму в повісті “Жерміналь”. “Подібно до Франка, який в образі змія-удава розкриває найтипівші риси капіталізму, Золя представляє перед читачами “цю потвору, цю вдоволену і пересичену тварину, що причаїлася, мов ідол, у глибині свого невідомого святилища” [1, 163], – зауважує дослідник. Типологічну схожість повісті “Воа constrictor” і роману американського письменника Ф.Нерриси “Спрут”, де “спрут символізує образ капіталіста, що розкинув свої шупальці на все живе”, відзначає у статті “Іван Франко і натуралізм” Т.Денисова: “Безсумнівно також, що таке рішення могло виникнути тільки в літературах, що мають сильну романтичну традицію, насичену символікою (а такими були і українська, й американська художня словесність)...” [6, 231]

Франкознавці неодноразово відзначали типологічну спорідненість повісті “Воа constrictor” з іншими, загалом реалістичними, творами І.Франка, в яких елементи символізму теж відіграють важливу образотворчу та жанрово-композиційну роль. Л.Безуглий, наприклад, досліджуючи символічні вкраплення в оповіданні “На роботі”, пише: “Подібний прийом

І.Франко блискуче використовує згодом при написанні повісті “Воа constrictor”. Але якщо в останньому творі класичним уособленням жажливої експлуатації робітників у період зародження капіталістичних відносин став образ змія-полоза, то в оповіданні “На роботі” символічний образ Задухи” [3, 87]. І.Басс про символіку в творі “Великий шум”, де “крізь шум вітру чути свист канчуків”, зазначає: “Крізь призму символіки, мов крізь яскравий промінь, Франко перепускає факти реальної дійсності, що стають виразнішими, збуджують певні почуття і враження” [1, 239]. М.Гуняк вважає, що “маємо у “Великому шумі” цілий ряд мистецьких явищ новаторського характеру. Сюди належить передусім “прийом” своєрідного паралелізму. Образ “великого шуму” в природі становить майже символічне тло до подій, які розгорнулися в громадському житті і в житті особистому головних дійових осіб першого плану”. На думку науковця, “образна система повісті від самого початку сповнена символічними деталями” [5, 12].

На наш погляд, густа насиченість символічними образами белетристики Каменяра зумовлена навіть не підпорядкуванням певній естетичній доктрині, а індивідуальними особливостями творчого мислення письменника; його схильністю і вмінням перетворити образ обставин місця дії у символ, знаходити вічне у буденному, сакралізувати найдрібніші деталі побуту, бачити “іскру божества в дійсствительності”. Тому, стосовно поетики повісті “Великий шум”, має рацію М.Легкий, що загалом вона “відзначається схильністю автора до *символізації* буття, до оперування символами, що викликають багато асоціацій (природні та соціальні пертурбації, весілля тощо). Тут автор немовби намагається зазирнути “за завісу”, побачити “те, що за рогом”, а отже охопити трансцендентне, потойбічне” [12, 88].

Явище літературного символізму дослідники пов’язують передусім із ліричним жанром; рідше елементи символізму зустрічаються в драматичних творах; і вже зовсім малопридатним для символізму вважається епос. Тому-то в белетристиці І.Франка ми маємо, як правило, справу не з *символізмом*, а з *символічністю*, з елементами символізму в загалом реалістичних, романтичних чи натуралістичних творах. І якщо в “Перехресних стежках” чи “Великому шумі” домінує поетика реалізму, то, скажімо, в “Петріях і Довбушуках” символічні

вкраплення вписуються вже у структуру загалом романтичного твору. Модернізм і романтизм взагалі спадкоємно пов’язані між собою напрями (М.Моклиця пише, що “модернізм починається з того, що створює нового героя, правнука чи внука зганьбленого романтика...” [14, 17]). Ще більше генетико-типологічних спільностей між романтизмом і символізмом. Тому символічні образи так легко приживаються у структурі романтичного твору. У “Петріях і Довбушуках” образи-символи зустрічаємо, наприклад, в описі лева і скелі на Народному домі:

“Той лев пригадує мені хищність і лютість наших давніх князів, що утискали наш народ а котрих пам’ять ви, рідні діти того народу, позолотили фальшивим блеском! Я боюся смотріти на тоту скалу у стіп льва, бо она пригадує мені темноту народу, із котрої користали його князі-грабителі, она пригадує мені упір і безсердечність теперішніх його проводирів, що її там виставили, яко знак своєї власті. Ні, панове, не лев і скала – наша хоругов; наша хоругов – плуг і книга! Плуг – то наша сила, книга, просвіта – то наша будучність!” [16, т. 14, 242–243].

Поетика натуралізму домінує в оповіданні Франка “Ріпник”. Водночас І.Денисюк вважає, що “символізуючу функцію виконує у творі пейзажний образ – картина брудного, болотистого Борислава на тлі весняних підгірських долів” [7, 62]. Сірий колір стає домінуючим в описах міста, навіюючи меланхолію, понурість, пригнічений настрій:

“Нічого сумнішого в світі, як товпа ріпників, спішачих на роботу до ям. Улиці вузьенькі, на котрих болото ніколи не всихає, талабоване тисячами ніг. Край улиць ями та горбки глини, – немов глибоченні гроби, отверті для тисячів живих жертв. Сіре небо над тими сірими могилами, – чорні ріпники, – стирчачі корби та звільна бродячі по западні вози з дривами, – ось усе, що зустріне твоє око, крім брудних, обшарпаних магазинів та ще брудніших помешкань жидівських” [16, т.14, 280–281].

Як тут не згадати описи сіро-чорних шахтарських буднів у романі Е.Золя “Жерміналь”; порівняння шахти зі страховиськом, яке щоденно “пожирало... свою порцію людського м’яса” [9, 479]; малювання безраднісного, зіпсутого тяжкою працею і розпустою життя жінок, які “настільки ще дурні, що вечорами бігають на

побачення, плодять дітей, приречених на тяжку працю і муки!” [9, 119].

Органічне поєднання елементів символізму, реалізму та натуралізму зустрічаємо й у новелі Франка “*Odi profanum vulgus*”. Модерністські новації у творі проявляються, зокрема, на жанровому рівні: автор вводить у звичайну епічну оповідь елемент драми – діалоги дійових осіб. Крім Заграничного політика (Вікентія), у суперечці про роль мистецтва в суспільному житті беруть участь Професор, Критик, Артист, Внутрішній політик. Драматизація епосу дозволяє Франкові представити у творі різні типи ідейно-естетичних концепцій, органічно ввести у новелу доречний для з’ясування життєвої позиції Вікентія діалог. Можемо здогадуватися, що самому Франкові найбільше імпонувала поміркована позиція Критика:

“...Я мушу стати в обороні цибулі. Люблю штуку, але й цибулі не дам плювати в лице” [16, т.21, 81].

“Цибуля” – це символ життєвої правди, “пекучих” сторін суспільного життя. Франко ототожнює декадентську концепцію з поглядами Заграничного політика (Вікентія), котрий визнає мистецтво тільки як “чисту красу”: “Мотилем не орють, – каже він, – цвітами в печі не топлять” [16, т.21, 83]. Щоправда, з такою думкою можна посперечатися, бо, як доводить історія, на українській літературній “ниві” часом “орали” і “метеликами” (“метелик” в Україні – більше, ніж “метелик”).

Безперечно, проаналізовані вище твори лише підтверджують думку про те, що у прозі взагалі й у Франковій зокрема існує більше підстав говорити про символічність чи символіку, ніж власне про символізм. І тим унікальним у поетикальному аспекті є прозовий твір Франка, в якому естетика символізму є домінуючою.

За тематикою, поетикою образною системою близьким до поеми “Каменярі” є вірш І.Франка “Рубач”. Те, що твір символічний, стає очевидним хоча б із уривку, в якому поет образно описує прояви ідолопоклонства у тогочасному суспільстві:

*І спів гримів: “Блаженні всі стовпи,
всі, що не бачили, а мають віру,
що люблять бога нашого стопи,*

*а брата ріжуть богу на офіру!
Наш бог – се замордована Любов,*

убитий Розум! Тож і в жертву щирю

*для нього ми мордуємо Любов
і ріжем розум! О, прийми, наш боже,
той дар, що ми кладемо пред тобов!”* [16, т.2, 339]

Але є у Франка і прозовий відповідник цього поетичного твору – присвячене пам’яті Михайла Драгоманова оповідання “Рубач”. Поетика символізму в ньому теж є домінуючою. Для прикладу – той самий епізод, але у прозі:

“На п’єдисталі з чорного мармуру сиділа на склublених хмарах мармурова фігура мужа з довгою кучерявою бородою, блискучими очима і з в’язкою золотистих стріл у високо піднесеній правиці...”

– Хто се такий? – запитав я свого провідника.

– Символ. Закаменілий виплід їх власної уяви, що зробився їх володарем, їх тираном. Для нього їх танці і кадила, їх сльози і кров. В ім’я майбутнього, якого не знають, убивають теперішнє, те, що бачать і чують” [16, т.16, 220–221].

Символічно автор описує той величезний вплив, який справив його вчитель – М.Драгоманов – на розвиток української та світової культури і цивілізації; на боротьбу з ідолопоклонством, консерватизмом, невіглаством та іншими “запорами на шляху людськості”:

“...Мій провідник обіруч хопив сокиру і вдарив нею в чорний п’єдистал. Захиталася величезна будівля, затремтів до самого вершка кам’яний колос, і з грюкотом пообпадало позолочуване проміння з його голови і стріли з його рук. А потім розлягся страшенний гук, і гепнувся додолу колос, і розстрікався на кусні далеко і широко покриваючи землю відломами свого кам’яного тіла. Здивовані і перелякані купи народу стояли мовчки, тільки люди, прибрані в святочні одежі, з вінцями на головах, підняли страшенний репет, викрикуючи:

– Зруйнований порядок світу! Розвалені основи всього існування! Горе, горе!” [16, т.16, 221]

Символічно також, що саме з рук рубача герой бере у фіналі твору сокиру, аби так само “простувати стежки правди і свободи”. Франко своїм наступникам залишив ще більшу спадщину: окрім “важкого молота каменяряського”, ще й “тонкий різець Петрарки”. Каменяря і Митець були рівноправними іпостасями

особистості письменника. Такого роду поєднання символізує цілісність і монолітність всієї української літератури, а відтак її повноту і значущість у світовому культурному процесі.

Водночас, поза сумнівом, має рацію Н.Шумило, стверджуючи, що “вчений-ерудит, письменник широкого діапазону, І.Франко з висоти знань різночасових культур у західно-європейському модернізмі вбачав лише один з багатьох можливих шляхів, а точніше, одну із стежок подальшого розвитку літератури і, можливо, не найвідповіднішу українському менталітетові” [18, 776].

Навіть поверхневий аналіз творчості українських модерністів (і символістів зокрема) доводить, що попри декларативні суперечки з Франком, ніхто з них не відмовився від його спадщини. Ні молодомузівці, ні хатяни, ні митусівці, ні представники пізніших генерацій модерного українського письменства не позбулися у власній творчості ні соціальної заангажованості, ані національної своєрідності. І, як виявилось, цим вони зберегли оригінальність і значущість українського модернізму в порівнянні зі світовим. Тож, можливо, й сучасним постмодерністам не варто недооцінювати значення “каменяряської” спадщини Івана Франка?.. Якщо тільки вони не моляться новим “закаменілим виплодам їх власної уяви”...

1. Басс І. Художня проза Івана Франка. – К., 1965. – 312 с.

2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – Москва: Художественная литература, 1975. – 504 с.

3. Безуглий Л. Спостереження над поетикою оповідання І.Франка “На роботі” // Укр. літературознавство. – 1982. – Вип.38. – С.86–92.

4. Ванслов В. Эстетика, искусство, искусствознание: Вопросы теории и истории. – М., 1983. – 440 с.

5. Гуняк М. Новаторство поетики повісті Івана Франка “Великий шум” // Франкознавчі студії / Ред. кол. Є.Пшеничний (голов. ред.), А.Войтук,

В.Винницький та ін. – Дрогобич: Вимір, 2001. – Вип.1. – 256 с. – С.12–19.

6. Денисова Т. Иван Франко и натурализм // Иван Франко і світова культура. – Кн.І. – К., 1990. – С.212–220.

7. Денисюк І. “Усе мистецьке є символом” (Розшифровані й нерозшифровані символи у “Перехресних стежках”) // Иван Денисюк. Невичерпність атома. – Львів, 2001. – 319 с. – С.101–109.

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

9. Золя Э. Жерминаль. – Донецьк, 1980. – 488 с.

10. Корбач Г. Иван Франко і нові літературні напрями: послідовність і суперечливість поглядів // Літературознавство: Матеріали III конгресу Міжнародної асоціації українців. – К., 1996. – С.406–411.

11. Кузнецов Ю. До питання про поетику прози Івана Франка // Иван Франко і світова культура. Матеріали міжнародного симпозиуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.). – К.: Наукова думка, 1990. – Кн.1. – С.196–198.

12. Легкий М. Иван Франко і канон українського модернізму. [Спроба (де)канонізації] // Франкознавчі студії / Ред. кол. Є.Пшеничний (голов. ред.), А.Войтук, В.Винницький та ін. – Дрогобич: Вимір, 2001. – Вип.1. – 256 с. – С. 83–93.

13. Луців Л. Иван Франко – борець за національну і соціальну справедливість. – Нью-Йорк, 1967. – 654 с.

14. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. – Луцьк, 1998.

15. Стефанік В. Повне зібрання творів: В трьох томах. – К., 1954.

16. Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К., 1978–1986.

17. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаніка. – Едмонтон: “Сучасність”, 1989. – 280 с.

18. Шумило Н. Полеміка Івана Франка і “молодомузівців” // Иван Франко – письменник, мислитель, громадянин: Матеріали Міжнар. наук. конференції. – Львів, 1998. – С.772–776.

19. Шумило Н. Проблема органічності українського літературного розвитку (проза кінця XIX – початку XX ст.) // З його духа печаттю... Збірник наукових праць на пошану Івана Денисюка. – Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2001. – Т.1. – С.63–70.

The article is devoted to the investigation of the symbolistic poetics in Ivan Franko creative work. On the basis of the obtained results the conclusion has been made. It includes the fact that the symbolism was the meaningful and unseparable part of the author's aesthetic consciousness.

Key words: poetics, creative method, literary trend, symbolism, literary process.

УДК 821.161.2:82-3

ББК 83.3 (4 Укр)

Роман Піхманець

“ПЕРЕХРЕСНІ СТЕЖКИ” СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНОЇ АКТИВНОСТІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА Й ІВАНА ФРАНКА

У статті з'ясовується суспільно-політичний аспект стосунків В. Стефаніка з І. Франком. Увага акцентується на питаннях внутрішньопартійної боротьби в таборі галицько-українських радикалів, конфлікту І. Франка з польською суспільністю й українською інтелігенцією. Перебуваючи в епіцентрі цих подій і маючи гостру інтуїцію, В. Стефанік зумів збагнути, мабуть, найглибше його велич і внутрішню трагедію як людини, митця й “громадського чоловіка”.

Ключові слова: літературні взаємини, суспільно-політична діяльність, радикальний рух, національна свідомість, галицько-українська інтелігенція.

Вивчення стосунків В. Стефаніка з І. Франком має давню історію [з-поміж найпомітніших праць, спеціально присвячених цій темі, назву деякі: 4; 8, 82–92; 9]. Та один із аспектів їхніх взаємин досі залишається поза увагою дослідників: їхні контакти на суспільно-політичному поприщі. Таке мовчазне ігнорування пояснюють зазвичай певною пасивністю В. Стефаніка як політика, його нехиттю і навіть відразою до політичного “комедіанства”. І в принципі таке твердження має під собою поважні підстави. Але стосується воно тих етапів творчого поступу новеліста, коли вже твердо став на шлях красного письменства. Хоча був час, коли він покладав певні надії на своє, сказати б, політичне майбутнє. Поза всяким сумнівом, це була вимушена, викликана цілою низкою факторів сторінка в його внутрішній біографії, що суперечила його духовній сутності, та все-таки вона була порівняно тривалою і дозволила чіткіше визначитися зі своєю “дорогою”, її характером і художньою самобутністю [детальніше див. 10]. Природно, що перебуваючи в епіцентрі подій, зв'язаних із внутрішньопартійними суперечками в таборі галицько-руських радикалів, із конфліктом І. Франка з польською суспільністю й українською інтелігенцією, а також маючи гостру інтуїцію, зумів збагнути їхню сутність, природу і логіку. Відтак і в Франкові на початках їхнього знайомства більше приманювала його активна громадська позиція і суспільно-політична діяльність, а не “естетика”. Художні концепти, літературно-естетичні й літературно-критичні погляди автора “З вершин і низин” вважав похідними від його суспільно-політичних настанов і пріоритетів. Іншими словами, він сприймав І. Франка до пори до часу передовсім як громадського діяча й суспільно-політичного активіста,

власне, Каменяра, “вічного революціонера”. І на його літературно-творчу практику дивився головним чином як на могутнє джерело революційних ідей і оцінював художні структури письменника першим ділом як суспільні документи, як соціальний протест, як заклик до боротьби, до чину. Це тривало, по суті, аж поки той не “вижбухнув” із себе “Мойсея”. Не дивно, що ім'я І. Франка асоціювалося в нього здебільшого з такими творами чи виданнями, як “На дні”, “Каменярі”, “В поті чола”, “Дзвін”, “Молот” і т. ін., а складніші з погляду художньої семантики, заглиблені в філософсько-концептуальні сутності речі, як, скажімо, поема “Похорон” попервах викликала нерозуміння. Тому й побивався, коли під загрозою постало проведення Першого народного віча селян-радикалів, що “багато людей зголошуєся на віче”, що “вертатися назад не можна, оже Ви таки скликуйте віче і старайте салю та нічліг” [15, 36]. Останні слова з його листа до письменника дечим нагадують уже доручення чи розпорядження.

Отож, стосунки В. Стефаніка з І. Франком становлять цікаву сторінку в творчій долі обох авторів і в інтелектуальній історії Галичини кінця XIX – поч. XX ст. Тому актуальність дослідження цього аспекту їхніх взаємин не викликає сумніву.

Навчаючись у Краківському університеті, В. Стефанік у листопаді 1893 р. був присутній на вічі мазурських селян-поляків, що організувалися в “партію хлопську”. Ініціатором політичного освідомлення селян у Західній Галичині виступив ксьондз С. Стояловський. В організованому його політичною силою вічі В. Стефанік побачив багато ознак “дитячої хвороби”, та все-таки вітав його проведення, зокрема тенденцію до зближення “на політичному полі”

селян з обох частин краю [див. його кореспонденцію “Віче хлопів мазурських у Кракові”: 16, 303–304]. Задля цього й приїздив у Краків і виступав від імені Русько-української радикальної партії І. Франко. У січні наступного року подібне віче відбулося у Ржешові, організоване партією “Polskie stronnictwo ludowe” (PSL) на чолі з Я. Стапінським. На ньому І. Франка вже не було, хоча він брав безпосередню участь у заснуванні цієї політичної сили й виробленні її програмових засад. При цьому виходив із настанови, що польські й українські селяни Галичини однаково потерпають від шляхетських утисків, отже ворог спільний і їхні цілі в багатьох моментах збігаються. В. Стефанік у принципі погоджувався з цим. Сподівань на спільну боротьбу населення обох частин Галичини побільшало, коли на Першому народному вічі селян-радикалів у Львові 16. XII. 1894 р. галичани-русини “зійшлися з мазурами і соціалістами” [15, 37]. Та зробити щось більше й конкретніше в цьому напрямку не вдалося. Насамперед тому, що І. Франко відійшов від керівництва “Народною волею” і став приділяти суспільно-політичним справам порівняно менше уваги. Він навіть не брав участі в згаданому вічі і в роботі чергового з'їзду РУРП, що відбувся наступного дня. Це викликало деяке невдоволення і навіть роздратування у В. Стефаніка, бо мусив “один протестувати” проти намагань К. Трильовського й С. Даниловича консолідуватися з народовцями й москвофілами і “впхати в організацію чи програму” деякі нові положення, зокрема стосовно національного питання. Усе ж він розумів письменника й цінував його за щирість, вважаючи, що той “стараєся о катедру” [15, 38].

* Тобто В. Стефанік дотримувався думки, що турботи про посаду приватного доцента кафедри руської філології Львівського університету завадили письменникові бути присутнім на обох названих заходах. Насправді тоді сталося охолодження І. Франка до радикального руху, що спричинила його особлива позиція в партії і незгода з багатьма моментами в її діяльності. Зокрема, навесні 1894 р. він представляв позиції РУРП на переговорах “мужів довіри” про спільні дії народовців, москвофілів і радикалів, висловлюючись у тому дусі, що готовий навіть пожертвувати своїми політичними переконаннями заради досягнення “вищої” мети (об'єднання різних політичних сил навколо національної ідеї). Для “молодих” радикалів будь-яка співпраця з ідейними опонентами, а тим паче – народовцями, які запламити себе угодою з польською адміністрацією (“нова ера”), вважалася недопустимою, тому така заява викликала обурення й шалену лють. “З'їзд усіх партій – то цвіт, то корона

у РУРП вони належали до різних, умовно кажучи, регіональних (“львівські” й “краківські”) і вікових (“старші” й “молоді”) груп, хоча в багатьох моментах погляди їх збігалися, особливо після того, як В. Стефанік розійшовся з “товаришами” [детальніше про це див. 10]. Між представниками різних поколінь у радикальному русі точилася гостра боротьба, переростаючи нерідко у внутрішньопартійні чвари, взаємні звинувачення й образи. Уже на першому партз'їзді (початок жовтня 1890 р.) спалахнула дискусія навколо таких програмових положень, як класова боротьба пролетаріату з капіталом, соціальна опора радикального руху і вимога створення власної національної держави. “Молоді” радикали, засліплені марксистськими догмами, головною силою революційного руху вважали робітничий клас і батраків, а оскільки в умовах Галичини цього “матеріалу” не вистачало, домагалися усунути будь-які перешкоди на шляху розвитку капіталізму й зубожінню селян. Цьому рішуче перечив І. Франко, якому пропаганда подібних ідей бачилася не просто неприйнятною, а навіть страхітливо дикунською і сприймалася не інакше, як атавізм допотопних віків чи якась фантазмагорична вигадка [20, 273]. Він переконував своїх молодших партійних колег, що “з Lumpreproletariat-у не створимо партії” і що радикальна партія повинна правити “за організацію в першій лінії культурну і політичну”, а тому повинна опиратися в своїй діяльності перш за все на “освічені і економічно сьак-так незалежні елементи нашого села” [26, 29].

Стосовно цих питань пізніше знаходив цілковиту підтримку В. Стефаніка. Особливо не

“антидоктринерства” Франка. Їх ненависть до марксистів, до “пролетаризації” кидає їх в обійми народовців і всякого гатунку рутенців, в котрих вічно на устах “піднесення” стану селянського!” – обурювався М. Ганкевич у листі до В. Охримовича [цит. за ст.: 5, 88]. Така войовничість діячів молодіжного крила в радикальному таборі, як і чергове загострення стосунків із М. Павликом через організаційні недоліки в роботі партії й фінансові прорахунки, зв'язані з виданням її офіційних органів [див. 21], привела до того, що І. Франко вийшов із “примиренської комісії”, а водночас відмовився від головування в “Народній волі” і, як впливає з донесення Дирекції поліції у Львові, “відійшов від будь-якої діяльності” [7, 188]. Перебуваючи далеко від центра подій і не знаючи багатьох обставин, В. Стефанік готовий був дорікнути йому за компроміси із собою і “загравання” із владою [15, 46].

могли знайти відгуку в його душі пропаганда курсу на пролетаризацію селян і бажання опиратися в політичній діяльності лишень на малоземельне селянство. Відповідаючи А.Шмігельському на питання про ставлення радикалів до різних соціальних станів, він розвиває свої погляди на соціальну структуру галицького села. Воно, як і галицько-руське суспільство загалом, не знало такого чіткого поділу на “бідних” і “багатих”, як це було в розвинутих країнах Західної Європи і як його зазначили теоретики наукового соціалізму (“по сім боці богатирі, котрим навіть без їх волі йде щораз більше багатство, а по тім бідні – вічні робітники”): “І одні працюють і другі працюють, і один і другий жие по-свински, і один і другий ніякого просвітку в голові не має, і одного і другого, хто не хоче – не вскубне!” [13]. Хоча в цьому твердженні після слів “і одні і другі” годилося б додати “і треті”, оскільки галицьке село складалося, згідно з його уявленнями, з трьох соціальних категорій: “богатирі”, “богаті мужики” і “наймити”. Відмінність між першими і другими була лише в тому, що “богатирі” могли дозволити собі гарно вдягатися, належно харчуватися і задовольняти при тому ще деякі, принаймні елементарні, духовні потреби, а просто “богатий” селянин на останнє вже не був спроможний. А єднало їх усіх те, що “бідні (в більшій або меншій мірі) і що дурні”. Тому й декларована ортодоксальними соціалістами неминучість класової боротьби між ними була неможлива: ані “відбиранням ґрунтів”, ані страйками за таких умов справу важко було поліпшити, а погіршити можна, “знищивши” порівняно кращі форми життя. “Нація наша, – доводив далі, – се сами робучі мужики. По сему прийдемо до заключення, що економічно ми, русини, усі майже рівні. На сій точці усім нам рівна і та сама дорога: добиватися такого життя, аби воно було жите повне таке, до якого нас цивілізація довела. Межи самими русинами ще такої борби не може бути, бо немає один одному що відбирати. Можемо боротися, але з нацією другою – у нас пануючою, бо серед неї вже маємо справдішних богатирів та ще й таких, що ніколи в життю їм краплина поту не потекла, хиба за танцюм або їдою. Се менша річ, чи вони поляки, чи татари – доста того, що вони богатирі” [там само].

У поглядах на національні питання В. Стефаник теж здебільшого був прибічником І. Франка, розходячись із “молодими” партійними соратниками. Ні один ні другий не заперечували

побудови самостійної Української держави. Ще на початках радикального руху (1891) в одній із редакційних статей “Народу” І. Франко разом з М. Павликом заявляли, що “самостійність русько-укр[аїнського] народу від польського і великоруського” – “се факт, котрий ми признаємо елементарним” [18, 38], але виступали проти завчасного введення цього постулату в програмові документи, оскільки вважали, що створення самостійної держави саме по собі не вирішує проблеми, а “посередньо” такий крок міг би навіть зіграти на руку деяким байдужим чи ворожим до інтересів народу силам. Так само В. Стефаник був переконаний, що акцент лише на “національності” не вирішує завдань, які поставили перед собою радикали: “Національність сама в собі – нічо, бо форма чи торба нічого не вартує, як пуста всередині. Тим одним наш мужик не проживе, що він русин, бо чоловік не лиш словом, але і хлібом жие” [15, 33]. Тому й на позачерговому з’їзді РУРП на початку грудня 1894 р. перечив проти пропозиції С. Даниловича “впхати в організацію чи програму національність” [15, 38]. Лише вирішення всієї сукупності проблем, що хвилюють русинів, здатне було наповнити “торбу” національності реальним змістом. І заходячись навколо злободенних потреб селянства, організовуючи народні маси в свідому себе політичну силу, “старші” радикали робили націоналізм дієвим і наступальним чинником суспільно-політичного життя, тим самим перетворюючи його з “голої абстракції” в могутню силу і зброю. Подібну думку не раз відстоював І. Франко, доводячи, що “націоналізм є остаточно сумою прикмет і потреб нації”. “І ... коли ми в своїй програмі старались узгляднити всі ті прикмети, обняти та вдоволити всі ті потреби, то ми тим самим поставили націоналізм не назаді, ані напереді, але в основі всієї нашої програми” [18, 38]. У його розумінні націоналізм – це не галасливі заяви, не вип’ялювання українофільських гасел і лозунгів, не клятьба у своїй любові до України, а передовсім робота, важка, щоденна, напружена, почасти й невдячна – у всіх напрямках суспільно-політичного, економічного, культурно-освітнього і т. ін. життя. Крім того, належалося готувати народ до адекватного сприйняття цієї ідеї, як і виховувати свою національну еліту, яка б змогла взяти владу в свої руки, як до цього дійде справа, а також турбуватися про становлення своєї, національної адміністрації. Та насамперед на поряд-

ку денному стояло питання обґрунтувати доконечність державно-політичної незалежності України. І коли це сталося, нехай догматично, нехай примітивно з багатьох поглядів (“Україна іредента” Ю. Бачинського), І. Франко оцінив це як подію непересічного значення. Радо вітав рішення історичного, IV з’їзду РУРП наприкінці грудня 1895 р., на якому вперше в політичній історії України в програмові документи партії було введено постулат політичної самостійності, й В. Стефаник [15, 52].

З іншого боку, І. Франко розумів усю складність досягнення державної незалежності для українців, тому навіть на початку ХХ ст. усе ще вважав цей ідеал “поза межами можливого”, а також був свідомий небезпек, неминучості жертв, трупів і крові, тобто всього того, що називається потребою “сокири”. Тому з “виходом” “на порядок денний політичного життя Європи” постулату державної самостійності України неминучим і вкрай потрібним вважав наростання національного сепаратизму і шовінізму, войовничості політичної думки [24, 291–292].

Неминучість, а навіть потребу жертв і крові задля завоювання своєї державності розумів і В. Стефаник. Особливо чітко ідеологема жертви як принципу постанови нового загалом і самостійної української держави зокрема проступає в його оповіданнях і новелах другого періоду творчості – з часів визвольних змагань (“Вона – земля”, “Марія”, “Сини”, “Роса”). Та зродилася ця ідея у творчій свідомості новеліста ще раніше. У раціональній формі висловив її, тоді вже посол до австрійського парламенту, у промові на зборах селян с. Задубрівці, що на Снятинщині, 31 липня 1909 р., говорячи про трагічні події у стінах Львівського університету й загибель А. Коцька (“добрий знак, що той молодий чоловік загинув на барикаді”): “На такій могилі, як могила Адама, зростуть великі цвіти, за якими підуть всі і встелять дорогу тим цвітом і здобудуть свої права” [16, 295]. А зродилася ця “твердість” під безпосереднім впливом І. Франка ще наприкінці ХІХ ст., коли картав нещадно галицько-руську інтелігенцію за її пасивність й апатію до політичної боротьби, зрадливості й дволикості, боязнь крові й рішучого протесту, ставлячи в приклад польських борців за волю своєї держави [15, 109–110]. Показово, що майже тоді ж І. Франко, полемізуючи з Лесею Українкою на сторінках журналу “Житє і слова”,

“посилав і посилаю укр[аїнських] радикалів учитися практичної агітації до поляків, литовців, латишів, грузин і інших недержавних народностей Росії” [23, 123].

Не могли імпонувати В. Стефаникові й надмірно-догматичні захоплення його “товаришів” науковим соціалізмом. У цьому плані ближчою була позиція “старших” радикалів (насамперед І. Франка), що становили перше покоління галицько-українських соціалістів. Вони теж зазнали потужного впливу марксистської ідеології, що “розпалювала людей до фанатизму” [25, VI], але змогли швидко побороти запаморочення подібними ідеями шляхом критичного ставлення до теоретичного набутку К. Маркса й Ф. Енгельса. Погляди І. Франка й В. Стефаника на соціалістичну доктрину починають збігатися десь із середини 1890-х р., і навіть означення в них деколи однакові. Так, у передмові до зб. “Мій Измарagd” (1898) автор називає ортодоксальний соціалізм “формальною релігією”, а В. Стефаник у листі до О. Гаморак (лютий 1899) вживає вислів “соціалістичний буддизм”. І справа не лише в близькості означень. Говорячи про “соціалістичний буддизм”, автор мав на увазі не тільки і навіть не стільки конкретну ідеологічну парадигму, скільки деякі її основоположні тези: “затрату особистості”, “загибель чоловіка яко такого” [15, 173]. Як знаємо, І. Франко найбільшою вадою “народної держави” називав якраз те, що вона претендувала опікуватися всім життям, думками й волею кожної людини від колиски аж до могили засобами диктату й деспотизму (“воєнної дисципліни”), тому грозила стати убивцею й могильником людської особистості (“Що таке поступ?”, “Суспільно-політичні погляди М. Драгоманова” та ін.). Цю небезпечну тенденцію (“всеможна сила держави”, “нищення душі”) ідеологічної доктрини К. Маркса й Ф. Енгельса, В. Стефаник помітив, здається, ще раніше. Торкаючись у листі до О. Гаморак (II. 1896 р.) питання про становище жінки в суспільстві, він відзначав, що, порушуючи зв’язані з ним питання, соціал-демократи не зважають на бажання самих жінок; тобто “жінок вони не питаються, чи хоча вони сього права, чи може іншого”, як і не дуже прислухаються до голосу пролетаріату [11, 10–11], – в усьому панує диктат сили й політичної доцільності, а власна воля й бажання людини сходять нанівець.

Обидва завзято перечили також проти спроб “молодих” радикалів “синхронізувати” свої дії з польськими соціал-демократами. І.Франко вважав будь-яке підпорядкування політичних рухів “загальнореволюційним” інтересам пануючих націй не просто безплідною і марною тратою сил, а й згубною для національно-визвольних змагань справою. У цьому переконана кількісна співпраця зі створеною в 1890 р. як Галицька робітничка, а в 1892 перейменованою в соціал-демократичну партією. Польські соціал-демократи намірилися поступово й неухильно, підступом і хитрощами, “заволодіти” українським політичним рухом, підпорядкувавши його власним інтересам: шляхом злиття обох партій, боротьби за “сфери впливу” (серед українських фабричних робітників і сільського безземельного пролетаріату) або навіть відстоюючи потребу створення галичанами-українцями своєї власної, “самостійної” партії, але обов’язково на платформі польської (а не австрійської) соціал-демократії, що фактично означало асиміляцію й нівелювання українського робітничого руху, позбавлення його національно-визвольного характеру й спрямування, а рівночасно й знищення РУРП.

Остаточно утвердили обох наших героїв у думці про безплідність й шкідливість співпраці з польськими соціалістами задля вирішення українських державно-політичних питань “криваві” вибори 1897 року до Державної ради у Відні. Тоді багато-хто з “молодих” радикалів агітував “проти ... Франка за польсько-соціалістичними кандидатами” [15, 87], зриваючи передвиборчі мітинги з його участю, і навіть брав участь у побитті його довіреної особи. Тому І.Франко й заявив невдовзі після них, на УІІ партійному з’їзді радикалів 30. X. 1898 р., коли з усією очевидністю перед їхньою партією постала загроза бути поглинутою соціал-демократичною – нехай і українською, однак такою, що схилилася в бік польських соціал-демократів: “Розваживши всі за і проти, мусимо признати, що так як тепер річ стоїть, – польські соціал-демократи є наші найтяжчі вороги. Розбивають нам віча, шкалюють наших працівників, відерають молодіж, котра в нас видить всі неконсеквенції, в них – одні консеквенції. Може, ми вступленням до соціал-демократів спаралізували тото шкідливість, але то ще квестія. Певна річ лише те, що кроком тим ослабимо себе наново” [цит. за ст.: 5, 100].

В.Стефаніка теж мало приваблювали а навіть відштовхували бажання “молодих” радикалів відстоювати національно-політичні інтереси українців спільно з польськими соціал-демократами. Живучи в Кракові, в самому осерді польської соціал-демократії, міг ближче приглянутися до їхньої сутності. Наслідком, а в певному сенсі й своєрідним підсумком таких спостережень стала стаття “Польські соціалісти як реставратори Польщі od morza do morza” (1895). Написана вона була відразу після зборів, присвячених пам’яті М.Драгоманова, на яких були й чільні представники ГСДП, в т. ч. їхній лідер І.Дашинський. Багато моментів у діяльності польських соціалістів викликали в молодих краківських радикалів (українців) подив й обурення, тому В.Филипович звернувся до них за роз’ясненнями. Більша частина статті побудована, властиво, у формі його виступу, та очевидно, що В.Стефанік цілком солідаризувався з ними. Можна припустити, що такою була “колективна” думка радикальної групи української молоді в Кракові. Теоретично польські соціалісти начебто допускали право українців мати свою державу (“можуть собі творити осібні республіки” – “якби (eventuell*) ... не схотіли” ввійти у склад “історичної” Польщі), а на ділі виступали за посилення організаційно-пропагандистської роботи серед українського населення, намагаючись, таким чином, будувати Польщу в її “історичних кордонах” руками не лише польського, а й міжнародного пролетаріату, в т. ч. силами самих русинів, завперше деяких “молодих” галицько-українських політиків, які ратували за перехід радикальної партії на соціал-демократичні (а отже – і на означені вище) позиції. Відповідь І.Дашинського (типово демагогічна навіть за своєю фразеологією) не задовольнила. Потребу пропагандистської роботи серед східних галичан він пояснював “некультурністю” і недостатньою організованістю останніх. Стосовно інших моментів відбувся ухильними відповідями. “Одне тверде слово лиш сказав, що поки русини не поставлять такої сили у себе, як його партія, то вони мусять і будуть брати руську бідноту в свою організацію”, – закінчував В.Стефанік свою статтю [12, 289–291]. Насправді це означало солідаризацію чи навіть єдність краківських соціал-демократів з усім польським соціалістичним рухом стосовно “руського питання”.

* Можливо, за певних умов (франц.)

лістичним рухом стосовно “руського питання”. Єдність робітників різних націй і право русинів на самовизначення відходили на задній план, коли йшлося про “великопольські” інтереси. Таким чином, стаття “Польські соціалісти як реставратори Польщі od morza do morza” була спрямована проти дволикості й великодержавних зазіхань польських соціал-демократів. І в цьому сенсі вона стала суголосною, а в деяких моментах навіть передувала публіцистичним виступам І.Франка, зокрема, його скандально відомій статті “Поет зради”. Не дивно, що на початку виборчої кампанії 1897 р. він готовий був дорікнути навіть І.Франкові, що той необачно “залюбився у польських людовцях”, “возиться зі Стапінським і каже себе припоручувати виборцям через такого чоловіка” [15, 88].

1897 рік став переломним з різних поглядів у житті і внутрішній суб’єктивності В.Стефаніка. Насамперед тому, що відтепер він твердо став на шлях літературно-творчої діяльності. Водночас цей рік позначився кількома значимими подіями, втім взаємозв’язаними, у стосунках його з І.Франком. Перша з них – підтримка письменника в березні на виборах до австрійського парламенту в Добромільському повіті.

Ці вибори були для Івана Франка складними подвійно, бо взимку 1896/1897 рр. переніс захворювання слизової оболонки очей. Тому й Стефанікові, який відвідав тоді поета вдома, він здався “хворим чи запрацьованим” [15, 83]. Водночас виникли непорозуміння, що вкрай загострили його стосунки з наддніпрянцями, які надавали певну фінансову допомогу галицько-руським виданням (відома його полеміка з молодіжкою Лесею Українкою). А самі вибори ввійшли в історію як “криваві баденські”: у Східній Галичині було вбито 9, поранено 29 й арештовано 800 чоловік. Вороги І.Франка не гребували нічим, в т. ч. й силою, сваволі й безчинствам не було меж. Відтак В.Стефанікові, як й іншим його “агентам”, доводилося постійно ризикувати, без перебільшення, власним життям. Вибори на Добромільщині були особливо брутальними, з використанням, сказати б, брудних технологій й адміністративного ресурсу. Із першого ж дня перебування в місті відчув на собі шалений тиск: підкуплена юрба селян разом із жандармами взялася його тероризувати за агітацію на користь “мужицького кандидата”. Всупереч подібним заходам вдалося органі-

зувати “бюро інформаційне”, що покляло собі за мету давати поради виборцям і проводити необхідну роботу на час виборів. Ще більш моторошну й страшну картину являли собою села Добромільського повіту, куди до своїх “приятелів-мужиків” подався на другий день. Там стояли військові частини, доходило до сутичок із жандармами й арештів, зусібіч грозила небезпека кривавої розправи. Звідси в листах часті згадки – практично в кожному, написаному в цей період, – про кров, шаблі й багнети [пор.: 15, 94, 97, 96]. Найважливіше в такій ситуації було не зневіритися в своїй ідеї й навчитися долати страх, на що й були спрямовані зусилля агітаторів І.Франка. Тоді В.Стефанік був навіть заарештований, однак через безпідставність звинувачень власті змушені були його відразу звільнити, а якось від розправи врятувала церква [15, 97].

“Шляхетська знать під проводом графа Бадені” [1, 402] усе зробила, аби побороти І.Франка й “провалити” його кандидатуру на тих виборах. Та водночас вони спричинили величезне піднесення й активізацію селянського, а відтак і національно-політичного руху. І в цьому був незаперечний успіх балотування І.Франка та його “команди”.

Вибори 1897 р. і поведінка на них польських демократичних кіл (перш за все “людовців” і соціал-демократів) примусили І.Франка “покинути навсіди експериментувати з працею на двох загонах і дати собі слово присвятити свою працю своєму рідному народові” [27, 158]. Вражений численними прикладами “патріотичної зради” й відступом польських начебто друзів й начебто ідейних соратників, він надрукував на сторінках віденського часопису “Die Zeit” статтю “Ein Dichter des Verrathes”, в якій не просто назвав “національного святого” поляків А.Міцкевича “поетом зради”, а й поклав на нього найбільшу вину за “моральну депривацію” (зіпсуття й розтління), що панувала в польському суспільстві. Хоча публіцистика (“Селянський рух у Галичині”, “Дещо про польсько-українські відносини”, “Зміна системи” та ін.) й художня спадщина (“Основи суспільності”) І.Франка середини 1890-х рр., що стосуються українсько-польських взаємин, переконують, що на весну 1897 р. він цілком “визрів”, аби зробити подібний крок. Подібне враження склалося і у В.Стефаніка, що в розпал скандалу відвідав “трохи хорого по операції”

письменника. “Треба єму було покидати доконче “Kurjera” (залишати “наймитування” в сусідів. – Р.П.), оже аби було вже за що, то написав “D[ichter] d[es] V[errathes]”, – ділився враженнями з О.Гаморак” [15, 104].

Реакція польського громадянства була негайною і войовничою, хоча прогнозованою і, треба гадати, передбачуваною самим І.Франком. Та він не міг собі уявити всього масштабу вакханалії. Одного разу над головою І.Франка навіть прогримів постріл, і лише дехто з польських друзів, як, наприклад, Г.Бігеляйзен чи Я.Каспрович, не відступилися тоді від нього.

В.Стефанік перебував мало не в самому серці антифранківської істерії. Характеристики його стосовно неї стислі і влучні: “Кампанія проти него зі сторони поляків скажена”; “Чи будуть бити, чи не будуть, то ще в руках Господніх”; “Уся Польща остігаєся на Франка” [15, 105]. Це при тому, що краківська поступова студентська молодь, у т. ч. поляки за походженням, попри певні незгоди з автором статті, виявила симпатію до нього й засудила польську пресу, що вдавлася до брудної полеміки. Тому доводилося “боронити” письменника перед розлюченими поляками. Він теж не погоджувався з багатьма положеннями статті “Ein Dichter des Verrathes”, зокрема з оцінкою постаті А.Міцкевича, про що відверто сказав авторові під час однієї з їхніх численних зустрічей, як і не схвалював подібних методів боротьби, проте глибоко розумів і підтримував політичні мотиви його виступу. Суть його висловлювань на цю тему зводиться до того, що поляки поводитися в краї як “рабівники”. Із цього погляду поступок І.Франка був хоча й не адекватним і вимушеним, та прогнозованим, а в певному сенсі й неминучим: “Я розумію, що так мусить бути. Напад на найкращі цвіти у городі доконує зрабований і є для себе оправданий”. Будучи “ротом” русинів, І.Франко “сказав за них то, що вони собі гадають” [15, 104]. Говорячи про заподіювані русинам кривди, В.Стефанік вживав узагальнене означення “поляки”, а не “польська шляхта”, із чого напрашується висновок, що, подібно як й І.Франко, вину за такий стан покладав до певної міри на всю польську суспільність і насамперед на її еліту. Таку свою позицію висловив у листі до В.Морачевського (V. 1897) й у виступі 28. V. 1897 року на зібранні демократичної організації “Bratnia romos” у Кракові, що об’єднавала поступову студентську молодь. Зокрема,

у виступі на зборах аргументи його були подібними до тих, що пізніше наводив сам І.Франко, пояснюючи причини свого вчинку (стаття “Русько-польська згода і українсько-руське братанє”: 27), із чого напрашується висновок, що на зустрічі з письменником у Львові вони обговорювали ці питання. І один і другий сходилися на думці, що “той скандал” стався внаслідок “згущення” принципово важливих чинників суспільно-політичного життя (в І.Франка: “було льогічним впливом фактів, сильніших від мене”; у В.Стефаніка – “квестії ... польско-рускої”). А каталізатором і своєрідним “пусковим механізмом” такого рішучого кроку стала “різня виборча” й реакція на них польської суспільності. Обидва при згадці про це покликалися тільки на два “не дуже голосні, але характеристичні”, за словами І.Франка, приклади. Перший стосувався поведінки під час виборчої кампанії тих політичних сил з польського боку чи їх конкретних представників, з якими чільні діячі РУРП домовлялися про взаємну підтримку своїх кандидатів і які начебто з розумінням ставилися до національно-визвольних бажань українців. І.Франко їх конкретно не називав, вдавшись до узагальнююче-неозначеного виразу (“в ту саму пору я зазнав іще важкіших ударів від людий і груп близьких і дорогих мені серед польської суспільности”), тим самим ніби натякаючи, що подібним було ставлення переважно більшої частини польського громадянства та його політичної еліти, в т. ч. й тих, з ким доля поєднала приятельськими узами. Натомість В.Стефанік чітко й недвозначно ідентифікує ту політичну силу, яка своїми діями завдала найбільшого удару: “Се соціалісти польські. Як ся партія виийшла на політичну арену при послідних виборах парламентарних, то з тої справедливости не лишилося нічо. Проти наших кандидатів радикальних ся партія поставила своїх. Видко, що стан посідання не так легко може скинути з себе навіть поляк-соціаліст” [15, 106].

Інший із “характеристичних” фактів торкався зловживань поляками свого домінуючого в уряді й суспільстві становища: міністр внутрішніх справ граф К.Бадені переконував світову громадськість, що “Wybory w Galicyi odbywaja sie calkiem legalnie*”, а лідер польських соціал-демократів і тоді вже посол до австрійського

*Вибори в Галичині відбуваються цілком законно!” (Пол.).

парламенту І.Дашинський спробував було перекинути вину за “криваві вибори” на саму галицько-українську суспільність. Відмінність щодо аргументації була лише в тому, що І.Франко наводив цинічне твердження офіційної особи, а В.Стефанік покликався на брехні чільника ГСДП. Та суть висловлювань обох польських діячів про виборчі процеси в Східній Галичині зводилися до одного: ніяких зловживань владою, терору чи будь-яких інших порушень не було і бути не могло.

Названі факти були лише частковими виявами тієї “objawa deprawacji moralnej” (явища морального зіпсуття, розтління. – Р.П.) й “podwona mjara etyczna” (подвійна етична міра. – Р.П.) польської суспільності та її національної еліти, що про них писав Бодуєнові де Куртене автор статті. “В усьому цьому мене цікавило лише одне питання – психічна організація тієї нації, яка є такою вразливою на найменшу власну кривду, а одночасно може кривдити іншу з таким виглядом, немов би це найприродніша річ у світі. Цю подвійну етичну міру – одна для себе, а інша для других – я знав уже раніше в євреїв, тепер боляче пізнав і у поляків. Звідси простий висновок – і одні, і другі – це народ вибраний, вони вважають себе вищими від інших” [19, 105]. У пошуку причини такого стану речей чи радше – “джерела” цього особливого “національного виховання” І.Франко й прийшов до таких польських геніїв, як З.Красінський й А.Міцкевич.

Постійна й ненастанна потреба “боронити Франка” від чужих і своїх, рідних недругів наскільки органічно тоді ввійшла в єство В.Стефаніка, що він навіть поступову університетську молодь готовий був винуватити в недостатній увазі до автора “На дні”. Довідавшись, що почалися приготування до відзначення роковин літературно-творчої діяльності письменника, він зізнавався в одному з листів до О.Гаморак: “Мене лють бере на молодіж, що хоче 25-літній ювілей Франка святкувати і донині негодна видати нічо” [15, 110]. Хоча в цьому В.Стефанік навряд чи мав рацію, адже саме завдяки і передовсім зусиллям студентської молоді сталося так, що І.Франко “замість пониження в публічній opinії українців став значно підвищений” [3, 222]. Зрозумів несправедливість свого осуду й безпідставність закидів у бік молоді сам В.Стефанік, коли отримав від Ювілейного комітету програму заходів. Зі свого боку

взяв у них посильну участь, виголосивши перед селянами Снятинщини низку рефератів про сподвижницький шлях письменника.

Десять із весни 1897 р. в свідомості В.Стефаніка починає складатися образ “вбраного”, “особливого” для України та її національно-визвольного руху І.Франка, а рівночасно приходить розуміння його “страшної” внутрішньої трагедії. Стосовно цього другого моменту подібні уявлення закрадалися й раніше – починаючи з осені 1896 р., коли, перебуваючи у Львові на черговому з’їзді РУРП, гостював у письменника вдома. Глибоко вразив тоді трагізм, що проглядав із його постаті, з кожного руху і слова. Втоплена, зі слідами нервового напруження на лиці і в усьому тілі постать викликала жаль і співчуття. І ще щось, чого він конкретніше поки ще не міг окреслити і що з усією очевидністю постане перед ним після драматичних колізій весни 1897. Це чи не вперше за час їхнього знайомства кинулась в око ця риса Франкової істоти. Відтоді аж до появи на шпальтах ЛНВ (1899. – Кн.6) статті “Поети і інтелігенція”, що стала внаслідок осмислення комплексу питань, зв’язаних зі стосунками І.Франка з русько-українською громадськістю в Галичині і передовсім – з її елітою, постать письменника не виходитиме з його поля зору. “Франко. Ви не можете уявити собі, як він мені вліз у мозок за послідний час”, – писав О.Гаморак у червні 1897 р. [15, 110]. На передній план виступили тепер, щоправда, його стосунки з галицько-українською інтелігенцією, поштовхом до чого стала поява в друці автобіографічних нотаток “Дещо про себе самого” й реакція на неї ідейних опонентів письменника, які знову заповзялися будь-що-будь елімінувати його з українського громадянства.

Обидва автори сходилися не тільки в оцінці й своєму ставленні до “Русі” й “русинів” (галицько-руської інтелігенції), а й у баченні соціальної сили, здатної на благородні почування, любов і повагу – селянський світ. Селяни, що становили основу українського народу, вважав І.Франко, теж не позбавлені були вад і не бездоганні: вони “гноблені, затемнювані і деморалізовані довгі віки”, вони “сьогодні бідні, недолугі і непорядні”. Та вина за таке їхнє становище лежить саме на національній еліті. І не завдяки їй, а може навіть – всупереч, ця сила почала “все-таки поволі підноситися, відчуває в щораз ширших масах жаждобу світла, правди та

справедливості і до них шукає шляхів. Отже, варто працювати для свого народу й ніяка чесна праця не піде намарне” [21, 31]. Подібної думки про селянство (в обох – “руський народ”) був і В. Стефаник. Він теж уважав його за “силу ще не урівноважену, що не дійшла до енергичних чинів, але вона дійде. І треба любитися нею, любити її або ненавидіти і шукати в ній сили для безсилої душі. Се є наша культура і сила” [15, 177–178]. “Освічена верства” повинна б всіляко сприяти цим процесам. Та навіть та її частина, що приєдналася до радикального руху, була не на висоті свого покликання і своїх завдань.

І Франко й Стефаник, таким чином, хоча й з різних боків, доходять, по суті, до подібних уявлень про “мужиків” як основу українсько-руської нації, що в часи лихоліть узяли на себе основний тягар випробувань і саме їх позиція дозволила вижити Україні. “Мені одному з того впливає одна правда: лиш рускі мужики тепер двигают цілу вагу посвяти, кроваву і невольничу, за поступ цілої нації”, – зазначав із цього приводу В. Стефаник [15, 109]. Не позбавлена вад, ця сила здатна на “енергичний чин”, тому в єднанні з нею треба шукати “сили для безсилої душі”, в т.ч. й своєї власної, і за нею – майбутнє української нації і держави. Саме тому І. Франко в цей час так наполегливо утверджував думку про себе як селянського сина, хоча насправді був шляхетсько-ремісничого роду.

В. Стефаник розумів, що, як і в випадку з А. Міцкевичем, “поступоване” І. Франка щодо національної еліти “не є нормальне”, та воно зрозуміле й “оправдане” [15, 110–111]. Це “мучило” чи не найбільше, тому намагався дошукатися мотивів (соціальних, суспільно-політичних, культурних тощо) вчинку письменника. Для нього ті чинники були в головних рисах зрозумілими, та хотів оприявнити їх для своїх друзів і для всієї галицько-української громади. А для кращого розуміння й можливості унаочнювати думки, він навіть О. Гаморак прохав надсилати йому ті газети й журнали, “де пишуть про Франка і де описують процеси політичні наших хлопів” (Ш, 111). При цьому не приховував і своїх намірів: “Треба раз плюнути інтелігенції нашій в очі зіставленем роботи Франка між мужиками і інтелігенцією і єї наслідками”. На проблему взаємин І. Франка й галицько-руської інтелігенції він дивився з погляду ширшого і, так

би мовити, вищого: “двигачів життя” і “партачів життя” (О. Теліга).

У своїх судженнях стосовно останніх новеліст схильний був до перебільшень і крайніх, “загострених” оцінок, вважаючи, що своєю поведінкою, публічними виступами й ділами, усім своїм способом життя представники цієї соціально-політичної сили негативно діяли не лише на І. Франка, а й на кожен справді визначну творчу особистість, пригнічуючи й притлумлюючи її сили, лишаючи веселості й активності, вбиваючи живий дух [див. 15, 165–166]. Вражений ставленням інтелігенції до І. Франка й тією прикрістю, що вона завдавала авторіві “На дні”, допускав подеколи суб’єктивні, не згодні з життєвою правдою судження й оцінки: дещо штучний поділ творчості письменника на дві групи (“для мужиків” і “для інтелігенції”). Перша група була незмірно меншою, однак вона дала свої, позитивні результати, а друга, тобто “робота Франка між ... інтелігенцією”, не мала відчутних наслідків, хоча в кількісному плані цей аспект його творчої діяльності переважав. “19-та частина писань Франка призначена для мужиків, і вона принесла хосен, 18/19 було писане для інтелігенції, – і не принесли майже хісна”, – узагальнював він і з сумом додавав: “Се є утрата для живого писателя” [15, 111]. Торкаючись питання про причину такого “страшного непорозуміння чоловіка одного з оточенем”, В. Стефаник схильний був списувати все на квоість і незрілість інтелігенції, відсутність у неї “дійсно великих” прагнень та ідеалів.

По суті, кожна згадка про І. Франка в епістолярії В. Стефаника відтоді так або інакше супроводжувалася характеристикою галицько-руської інтелігенції. Уже в перших листах, де порушується ця проблема (до О. Гаморак за червень 1897 року) дано нищівну критику галицької суспільності та її політичного істеблїшменту як сили назагал пасивної, нездатної на рішучі дії, далекої від народу й байдужої до його турбот – через зіставлення з польською елітою, дієвою й “правдивою” в своїх політичних домаганнях. “Зрозумійте Франка і его критику на руску суспільність тепер, – кидав окремі штрихи, що функціонально, а деякі – і за внутрішньою структурою більше нагадують риторичні питання, до цієї проблеми. – Відчуйте тепер напади на него зі сторони рускої інтелігенції і то, що мусить відчутти Франко! Чи не має той чоловік жалувати, що доля кинула его працювати у такій

суспільності 25 років!” [15, 110]. У наступному листі до тієї ж адресатки він ніби резюмує такі свої міркування: “Ото Франко є чоловік такий культурний, що він не може видержати серед рускої суспільності. То є страшне непорозумінє чоловіка одного з оточенем, котре не має аспірацій, дійсно великих” [15, 111]. В останніх словах навіч постає причина конфлікту: власне те, проти чого виступав сам І. Франко в статті “Дещо про себе самого”. Тому природно, що надалі В. Стефаник більше зупиняється на характеристиці тієї сили, що цькувала й паплюжила свого Мойсея.

Найповніше свої думки стосовно неї самої та її “болячок” звірив О. Кобилянській (Ш. 1898) та В. Гаморакові (29. Ш. 1899). У кожному разі в посланнях цим адресатам судження подані найбільш повно й цілісно, бо, скажімо, в листуванні з О. Гаморак вони ніби розкидані сторінками і рядками. В обох випадках сутність і характерні ознаки галицько-руської інтелігенції розкриваються через зіставлення з селянством. У В. Стефаника ці соціальні сили набували значення опозиційних і протиставлялися як високе і низьке, велике й мале. Єдиним “містком” між цими силами можуть бути хіба жалощі “нашої інтелігенції” до “простолюдина”. Йдеться аж ніяк не про справжні почуття, а про фальшиво-декларативні заяви, “сни патріотичні” і культурні ролі “селянолюбців”. За балаканиною про “жаління мужиків” стояло, на погляд автора, бажання приховати справжнє життя “подлої душі рускої”, її ницість, брак сили й гарту [15, 177].

Причину такої “атмосфери жалісливої” В. Стефаник схильний був розглядати насамперед у площині психічних комплексів – як механізм приховування своїх справжніх намірів і почуттів, своєї сутності врешті-решт, як своєрідний психотерапевтичний засіб і засіб самозбереження (“свою власну безсильність ... покривають”). Та був ще інший бік проблеми, як вона бачилася В. Стефаникові. У двох листах до О. Гаморак за лютий 1899 р. (один із них досі не друкований) він чи не єдиний раз його торкається. Коротко кажучи, суть його висловлювань зводиться до того, що, як і в багатьох інших випадках, у стосунках з галицько-руською інтелігенцією І. Франко став жертвою, фігурально кажучи, того світу, який сам сотворив. Вину за таке становище покладав і на самого письменника. Та безмірно значимішою вважав ту “особисту трагедію”, до якої привели його “туди і дні”. Вона бачилася наскільки “страшною”, що

навіть не наважувався згадувати про її причини. “Тайну з його особистого життя я не можу тепер подати до відома читаючим українцям. Це тичиться його страшного особистого переживання, – писав 9. Ш. 1925 р. К. Студинському. – Я лишу то написане в своїх паперах, а друкувати цього ще довгі роки не можна” [17, 471]. А ще прийшло розуміння чи, може, почув це від самого автора “Мойсея”, що така жертва була свідомою з його боку й неминучою на шляху формування модерної, європейського типу української нації. Тому й дорікав інтелігенції, що не сприяє йому в цьому напрямку, а лише заважає.

Концепція “песього обов’язку”, “любові з обов’язку” прийшлася не до душі В. Стефанику. Отримавши листа від О. Гаморак, у якому прохалися “шматочки” внутрішнього болю, однак понад усім панувало бажання притлумити їх і заховати, “замістити” турботами про громадські справи, він побачив у такому “приховуванні” себе і своїх почуттів вплив “школи рускої”, “тої умисловости нашої, котра наказує всі свої сили і болі і радости ставити жертвою на трапезі відродження “нашого селянства” [14, 1]. Небезпеку такого “поступовання” бачив у тому, що суспільні мотиви, “обов’язки” поглинали справжні цінності, без яких втрачалася людина як така, гублячись чи зростаючись зі своїми “соціальними ролями”. За тими “масками” гинули живі почуття – насамперед болю й любові, що їх вважав найтісніше пов’язаними й залежними. Відтак і справжньої відданості, справжньої “служби” тій справі, якій людина воліла себе присвятити, було дуже мало, – все зводилося до “декламації” й афішуванню своєї любові й своїх обов’язків. Подібна практика набула масового, тотального характеру, утворилася, власне, ціла “школа”. Тому так багато розмов, на думку новеліста, в нас точилося про “службу селянинови”, а правдивої любові до нього обмаль, тому й широко декларовані почуття до нього оберталися нехтуванням реальних бажань і потреб, зневажливим ставленням до нього самого чи до його “інтересів”, кривдами і грабежами.

Саме І. Франко, на думку автора листа, спричинився найбільше до формування в українському суспільстві подібної “школи” та вироблення її головних ідеологічних постулатів. І хоча звинувачення письменника стосувалася начебто лише літературного боку справи (“А в

літературі Франко проводить той принцип “песього обов’язку взглядом мужика”; “І Франко як критик здусив би, коби міг, і Мопасана і Кобилянську”), та узагальнення охоплюють більш широке смислове коло*. Пор.: “Виховав ціле покоління рівно ж кастратів, що на університеті чують песій обов’язок, а в життю той песій ідеал затрачують”; “А в життю робиться з того деклямація, або той страх чуткіших людей, аби хто не підслухав їх крику з терпіня надмірного, бо вийде декадентом, або надчоловіком, або [нрзб.], або чимось подібно вритним. А в політично-суспільнім життю вийшла деклямація любови до селянства”. Звідси й висновок напрошується сам собою: “Сі рами, що нас тиснуть, що каструють, що роблять з нас декламаторів, треба розбити, хотя би їх робив і такий майстер, як Франко” [14, 3, 5, 6]. Таким чином, авторові “Каменярів” новеліст відводив роль провідного “діяча”, що не лише теоретично (заклав “підмурівок”), а й практично приклався найбільше до вироблення згубної для людської сутності концепції суспільного обов’язку, а також до її домінування в галицько-руському соціальному, політичному і культурному просторі (тоді це видавалися авторові листа тісними “рамками”). Але він же, тобто І.Франко, першим впав жертвою свого “вчення”, оскільки “нехтоване чоловіка яко чоловіка і роблене з него машини патріотичної чи хлопоманської” неминуче привело до затрати не лише всього того комплексу чинників, що визначають сутність людини, а й позначилося на ставленні до “вчителів”. Тим паче, що І.Франко був з категорії тих, хто сам віддавався щиро, до останку і до самозабуття служінню загальнонародним ідеалам і вимагав подібного ставлення “до справи” від інших. Це був, власне, “песій обов’язок”. А крім того, що систематично вбивав, знищував у собі живі почуття, він ще наражався на небезпеку тих, хто не хотів жертвувати собою, ситим і розкішним життям, воліючи лише прикритися, як фіговим листком, декламаціями про любов до селянина, до народу, до нації. “Отак висувували діячі “освічену верству” і отак верства сушила діячів”, – з сумом констатував [там само, 2–3].

* Власне, літературно-естетичні проблеми, зокрема, виступи І.Франка проти декадансу Стефанік вважав похідними від означеного ідеологічного комплексу.

Навряд чи такий осуд можна було вважати справедливим. Тому й О.Гаморак, яка внутрішньо десь погоджувалася з оцінками й судженнями В.Стефаніка стосовно домінуючої в галицько-руському суспільстві тенденції зводити все і вся до “селянської служби” і стосовно своєї особи й себе загалом як типової представниці тієї “школи рускої”, не могла прийняти аргументів про відповідальність І.Франка за таку ситуацію і про його нібито занадто жорстку й однолінійну позицію в оцінках літературного декадансу. Тому й узялася боронити свого улюбленого письменника. “А ще, може, найбільше Вас злостить Франко, що консеквентно домагаєсь тенденції і агітації, – писала у відповідь. – Франко двигает в нас сим і науку, і літературу, і критику, а часом мусить бути і агітатором, і політиком, то, може, тому й поети котрі граються чувствами. видаються ему чимось неповним, не достаточним”. Та це, вважала вона, не вина І.Франка, а суспільства. Бо “в нас ще, відай, довго так буде, що оден чоловік буде мусів всім бути”. І насамкінець рекомендувала своєму сердечному приятелю не гарячкуватися і не робити поспішних висновків, а, “як будете мати час”, аргументовано, з фактами в руках стати “до борби з Франком і упізнетеся о право поетів” [2, 2–3].

Зрозумів несправедливість свого осуду І.Франка в багатьох позиціях і сам В.Стефанік. Його докори були викликані. скоріше за все, надмірним нервовим збудженням й образою – не за себе, а за тих, на кому безпосередньо позначилася така “любов з обов’язку”, а також хто потрапив у полон подібних ідеологічних настанов, щиро й до кінця віддавшись “службенським” ідеалам. А коли пристрасті вляглися, постать І.Франка в свідомості новеліста набула свого “звичного” вигляду. У перших числах березня 1899 р. він написав статтю “Поети і інтелігенція”, що стала своєрідним публічним “розгортанням” теми І.Франко й “провідна верства” в Галичині. У ній думки, образи, навіть фразеологія, що раніше траплялися в листах, отримали своє продовження й завершення (своєрідний епанод). Висновок автора очевидний: інтелігенція не може бути предметом літератури через її “маленькість” і негідну поведінку, а відтак і не може народити “свого” автора. І якщо це все-таки станеться, то, “відай, буде Гоголь, а його твір – будуть “Мертві душі” [16, 325]. У листах В.Стефаніка з цього часу образ

письменника теж міняється. І на загальному тлі “браку людей навколо себе” один він бачиться “якийсь люцкій” [15, 185]. А те, що закидав у лютому 1899 р. І.Франкові, з відстані часу й прожитих літ трансформувалося в “достоїнство”. У кожному разі в 1931 р. він вітав М.Рудницького, що той “перший з молодих поетів осмілилися зблизитися до гігантської праці мого приятеля Івана Франка”. У заслугу вченому ставив зокрема те, що той “зважилися раз скінчити з молодими недогарками літературної кав’ярні, з модою маленьких людей нехтувати великими”, і зумів “так високо глянути, аби побачити велику голову Франка в правдивому світлі” [15, 251]. Під “молодими недогарками літературної кав’ярні” і під “маленькими людьми”, що взяли собі за “моду ... нехтувати великим”, мав на увазі, зрозуміло, не Мопасана й не Кобилянську, бо не вони, як з’ясувалося з часом, визначали обличчя декадансу. Тому слід погодитися з думкою наймолодшого сина новеліста, що у висловлюваннях батька є “інколи і критика деяких вчинків Франка, але є і виправдання, а також гаряча оборона” [8, 88].

Своєю “острою статейкою” В.Стефанік був невдоволений від часу її написання. Зрештою, писалася вона для ЛНВ, про “цивілізаційну відвагу” редакції якого мав невисоку думку, називаючи це видання не інакше, як “філістерским”, “газетою філістерско-золівскою” [15, 176]. Були навіть побоювання, чи “Вісник” наважиться статтю друкувати у такому її “заслабому” вигляді [15, 174, 176]. Однак саме в цьому часописі заробляв на хліб І.Франко (йому й була надіслана стаття “Наші поети і наша суспільність” – так вона називалася в авторській редакції) і саме він ніс на собі головний тягар видання – аж до технічної роботи, ото ж його праця в редакції була складовою проблеми стосунків письменника з галицько-українською інтелігенцією. Тому В.Стефанік вирішив саме тут друкувати свій матеріал, виправдовуючи себе, що “се був перший стріл до нашої інтелігенції”. Хоч і розумів, що “стріл заслабий і хиблений. Отим панкам руским треба покапральски – бити в зуби” [15, 175–176].

Образ “вбраного”, а отже трагічного в своїй внутрішній сутності І.Франка формувався в свідомості В.Стефаніка не лише з означених “сміслів”. Були в цій ланці ще інші моменти, на яких новеліст не вважав за погрібне акцентувати, але напевно мав на оці. Та саме події 1897–1899 рр.

вплинули на становлення його “центрального змісту”. Тим паче, що 1898 р. проходив у Галичині, так би мовити, під знаком святкових урочистостей, головна роль у яких належала саме І.Франкові.

Він був, як завше, активним гравцем у суспільно-політичних баталіях; відтак складні й неоднозначні події 1898–1899 рр. позначилися принаймні двома “зламами” в його долі: один мав суспільний резонанс, а другий – більше приватного характеру. Цей останній зв’язаний зі змінами в ставленні до нього, величанням його “найбільшим сучасним письменником в Галичині, каменярем поступу і вічно революційним духом” (М.Євшан). Досить сказати, що на ювілейні святкування з нагоди 25-ліття творчої праці І.Франка прийшли навіть такі його політичні опоненти й, здавалося, одвічні вороги, як О.Барвінський та Ю.Романчук. Частково лояльнішим до нього зробилося й духовенство. Почалася, за словами М.Євшана, “канонізують ювілянта на батька народу” [6, 475–478]. В.Стефанік розумів вимушеність, облудність і нещирість таких кроків політичного бомонду (інтелігенції). У листі до О.Кобилянської він називав таку поведінку галицько-руської інтелігенції “хитрійшою”. “Краде Франкові голоси при виборах і рівночасно святкує его 25-літню працю, хоче Франкові конче закинути, що б’є мужиків по лицю, і радуєся его прологом на представленню Наталки Полтавки”, – аргументував свою думку [15, 155].

Більш драматично й напружено в цей час виглядали внутрішні катаклізми І.Франка як “громадського чоловіка”. Його ніколи не покидала думка, що аби домогтися втілення в життя державно-соборних гасел, треба було найперше об’єднати досі розрізнені політичні сили галицьких українців навколо національної ідеї, а для того неминучою поставала потреба формування нової політичної структури з новими цілями й завданнями. Тим більше очевидним постало завдання створення загальнонародної центристської партії національно-демократичного спрямування після згаданого калейдоскопу святкувань 1898 р. й викликаній ними хвилі державно-самостійницького піднесення. РУРП через її організаційні недоліки, слабку внутрішньопартійну дисципліну, обмеження соціальної бази (а отже – й поставлених перед собою завдань), а також превалювання соціального інтересу над національним не могла впоратися

з цим завданням. Тому І.Франко заходився біля організації УНДП (був задіяний у виробленні її статутних документів, написав кілька програмових статей у “Ділі”, а також популяризував програмові засади УНДП на сторінках її офіційного органу – газети “Свобода”).

В.Стефанік не схвалював цього кроку. Щойно довідавшись про заходи навколо організації нової партійної структури і участь у ній письменника, допитувався в М.Павлика, “скільки є правди в тім, що Франко з Романчуком і Грушевським нову партію розчинають. Чи вже ж?” [15, 195]. Важко допустити, щоб він не приймав національно-державницької ідеології, бо інші факти й свідчення цьому перечать. Та, мабуть, надто гостро вразив його, схильного до “чорнобілої” колористики, компроміс поета з його учорашніми супротивниками й одвертими ворогами, партійне і суто людське єство яких інтуїтивно збагнув ще раніше, або ж розумів тісноту для нього будь-яких партійних рамок чи обмежень.

На загальному тлі боротьби за “почести і кар’єру”, “дикої хапатні руских патріотів” [15, 164], до чого здебільшого зводився смисл існування політиків, радикальна партія дещо відрізнялася в кращий бік. Зате в ній не вщухали внутрішньопартійні чвари й гострі суперечки, що відволікало від вирішення нагальних завдань й мало сприяло припливу нових, молодих й “інтелігентних” сил у ряди радикалів. У цьому переконана участь у засіданні “заряду” (керівного органу) партії в січні 1899 р., болючими враження про яке ділився “по живих слідах” з О.Гаморак [15, 163–165]. Ім’я І.Франка в Стефаніковій свідомості пов’язувалося в нерозривну сув’язь із радикальною партією (у згаданому листі його ім’я згадується п’ять разів), тому надії на покращення справи пов’язував лише з ним. І коли цього не сталося, а тим паче коли письменник покинув табір радикалів і перейшов на позиції національних демократів, це викликало спротив і протест.

Можливі й інші пояснення негативної реакції В.Стефаніка на вихід І.Франка з РУРП, причому напрошується їх відразу ціла низка. Нагадаю, що В.Стефанік тоді відійшов від громадської активності, зосередившись цілковито на красному письменстві, і слабо був обізнаний із суспільно-політичною ситуацією в Галичині. А ще – хвороба матері, біля ліжка якої тоді днював і ночував. Додалося також упере-

джене ставлення до вчинку свого давнього партійного соратника М.Павлика, зі слів якого отримав відомості про всю ту справу. Визначальним, мабуть, усе ж стало в цьому випадку те, що автор “Новини”, як стверджував його син Юрко, був консерватором за своїм характером. Тому й до кінця днів не поривав із радикалами. А ще – “гидував усяким партійним чи груповим перебіжництвом, гидував людьми, що за гроші чи почесні змінювали свої переконання. І саме цьому його пуританству радикальна партія може завдячувати, ще він від неї ніколи не відмовився” [8, 38].

Надалі ставлення до такого кроку І.Франка змінилася, тим паче що РУРП і УНДП тісно співпрацювали, зокрема в часи “парламентської” одіссеї В.Стефаніка, й основи цього заклад сам автор “Каменярів”. Тому був глибоко вдячний йому й за цю послугу і сприймав її як одну з численних безкорисливих “служб”, які письменник робив не лише йому особисто, а й галицько-руській та українській загалом суспільності, – усе життя, жертвуючи собою і власним щастям задля блага “громади”. Уперше ця думка закралася в свідомість ще наприкінці 1896 р., коли по дорозі в Краків відвідав І.Франка вдома. Побачивши його хворого чи “запрацьованого”, відзначив для себе важливе спостереження чи радше висновок. “Робить він на мене вражінє нашого сільського дуки, що сам багатий і міг би жити добре і роздає багато на церкву та жите єго не стоїть ані одної гарної хвилі, ні одного ясного промінчика”, – ділився враженнями з О.Гаморак, а всю розповідь про це закінчив стилістичною фігурою апострофи: “Такий Франко бідний богач!” [15, 83]. Подібну думку він уже чув від матері його гімназійного товариша в Дрогобичі Тігерманової, коли дуже бажав особисто познайомитися зі славним письменником. Тому щойно цитовані слова з листа до О.Гаморак за грудень 1896 р. можна сприймати як своєрідну парафразу або підкріплену власними спостереженнями і “вживанням” у неї тієї думки, що колись чув у Дрогобичі. Тоді “добра Тігерманова” говорила: “Боже, як шкода цього чоловіка, такої голови нема в цілій Австрії. Він уже тепер повинен бути міністром, а тепер сидить по криміналах, ходить обдертий, а жандарми не дають йому ані одного дня спокою” [16, 279]. Ті слова були виголошені іншою людиною, і чомусь не застановився над їх змістом. Так само наприкінці 1896 р., навіть після

побаченого, ще лише почала викристалізуватися в свідомості концепція образу І.Франка. Події 1897–98 рр. не просто допомогли дійти смислу подібних слів, а й стали зрозумілими їх глибинна сутність і причини.

Вимальовується, отож, така “крива” розуміння ролі й місця І.Франка в галицько-українському суспільстві: велика і світла “голова”, якої “нема в цілій Австрії”, що мало б гарантувати йому посаду міністра, натомість мусить поневірятися по тюрмах і зазнавати переслідувань через свої переконання → “бідний богач”, що “сам багатий і міг би жити добре і роздає багато на церкву та жите єго не стоїть ані одної гарної хвилі, ні одного ясного промінчика”. І якщо вперше подібну характеристику почув із вуст старої дрогобицької єврейки, коли ще доводилося сприймати на віру її слова, то наступні п’ять років знайомства не просто переконали, що так воно насправді й є, а доповнили картину деякими новими деталями, зв’язаними, зокрема, з безкорисливим, аж до зовнішніх ознак хвороби, служінням своєму народові і з драматичною долею письменника (“громадського чоловіка”) в суспільстві, що, окрім заздрощів, цькування й оббріхувань, нічого взамін не отримує, через що життя його перетворилося на суцільну низку драм, випробувань і боротьби за виживання.

Наступні роки, попри окремі хвилини злету й тріумфів “українського Мойсея”, не просто не змінили подібного враження, а лише утвердили в неминучості саме такого розуміння. Яскравіше виступив хіба момент служіння національно-державним інтересам українців та ще посилювали трагічні нотки. Зокрема, виступаючи в 1909 р. на черговому з’їзді РУРП в Тернополі, він звернув увагу його делегатів на “найкращих синів України, які ціле своє життя, найкращі свої скарби присвятили своєму народові”. Серед них виділив ім’я І.Франка, “велета, стовпа у нашій літературі”, “що своїм мозком кормив українську суспільність, котрий своїй найкращі, юні літа посвятив радикальній справі”, а “тепер лежить на смертельнім ложу, затроений випарами рутенського багна й невдячності”. “Се той, – додав, – що з надмірного напруження ума стратив власть нормального думання” [16, 487]. Гадаю, акцент на мозкові письменника в момент його психічної недуги був не випадковим: він фіксував чи не головний болючий контраст нашого суспільно життя, бо замість віддаки за ті ідеї, що продукував той

мозок для суспільства, замість бути щасливим і шанованим, що повинно б бути саме собою зрозумілим, – “з надмірного напруження ума (і не лише це. – Р.П.) стратив власть нормального думання”.

Приблизно за такою, сказати б, міфологічною схемою відбувалося становлення у внутрішній природі В.Стефаніка “смислообразу” І.Франка як людини “вибраної” для нього особисто і для України, величної й трагічної водночас. На 1908 рік формування такої концепції в головних моментах сталося. Надалі картина мінялася хіба в бік “одностайності” сприйняття постаті І.Франка в історії української культури й духовності загалом та розуміння його місця в суспільно-політичному просторі Галичини. Разом із тим ця тенденція набуває деяких ознак “обожнення”, про що писав той-таки Юрій Клиновий [8, 82]. Втім, це набуде видимих обрисів уже після смерті І.Франка. Апофеозом же стали слова зізнання новеліста в його автобіографічних замітках про те, що з І.Франком він “удержував ціле життя найдружніші взаємини” і його, “може єдиного з українських великих письменників, найбільше любив” [16, 273].

1. Вітик Семен. Із моїх споминів про Франка // Спогади про Івана Франка: Упорядкування, вступна стаття і примітки Михайла Гнапока. – Львів: Каменярь, 1997. – С. 399–402.

2. Гаморак Ольга. Лист до Василя Стефаніка (весна 1899 року) // Відділ рукописів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. – Ф. 8. – № 465.

3. Гнатюк Володимир. І.Франко і Наукове товариство імені Шевченка // Спогади про Івана Франка. – С. 221–223.

4. Горак Роман. Староста на весіллі // Літературна Україна. – 2006. – № 17 (5155). – 11 травня. – С. 1, 7.

5. Грицак Ярослав. “Молоді” радикали в суспільно-політичному житті Галичини // Записки наукового товариства імені Т.Шевченка. – Т.СХХІІ: Праці історико-філологічної секції. – Львів, 1991. – С. 71–110.

6. Євшан Микола. Критика; Літературознавство; Естетика: Упорядкування, передмова та примітки Наталії Шумило. – Київ: Основи, 1998.

7. Франко Іван. Документи і матеріали. 1856–1965. – Київ: Наукова думка, 1966.

8. Клиновий Юрій. Моїм сином, моїм приятелем: Статті й есеї. – Едмонтон-Торонто: Слово, 1981.

9. Лесин Василь. Іван Франко і Василь Стефанік // Іван Франко: Статті і матеріали. – Зб. 6. – Львів, 1958. – С. 265–283.

10. *Піхманець Роман*. Повернення до себе: Над листами Василя Стефаника // Дзвін. – 2008. – Ч.5–6. – С.121–139; Ч.7. – С.107–124; Ч.8. – С.102–117.

11. *Погребенник Федір*. Василь Стефаник і родина Кирила Гаморака: літературно-документальне дослідження з публікацією листів. – Снятин, 2000.

12. *Стефаник Василь*. Вибране. – Ужгород: Карпати, 1978.

13. *Стефаник Василь*. Лист до Антона Шмігельського від 16 червня 1894 року // Сніп: Вісник життя і слова / Місячний додаток до “Громадського голосу”. – Львів. – 1937. – Ч. 5. – 1 червня.

14. *Стефаник Василь*. Лист до Ольги Гаморак за лютий 1899 року // Відділ рукописів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України. – Ф. 8. – № 112.

15. *Стефаник Василь*. Повне зібрання творів: В трьох томах. – Т.3: Листи. – Київ: Видавництво Академії наук Української РСР, 1954.

16. *Стефаник Василь*. Твори. – Київ: Дніпро, 1964.

17. У півстолітніх змаганнях: Вибрані листи до Кирила Студинського (1891–1941). – К.: Наукова думка, 1993.

18. [Франко І., Павлик М.]. Наше москвофільство // Народ. – 1891. – Ч. 3. – С. 35–38.

19. *Франко Іван*. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т.50: Листи. – К.: Наукова думка, 1986.

20. *Франко Іван*. А. Фаресов. Народники и марксисты, С.-Петербург, 1899 // Франко Іван. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т. 45. – К.: Наукова думка, 1986. – С. 272–275.

21. *Франко Іван*. Дещо про себе самого // Франко Іван. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т.31. – К.: Наукова думка, 1981. – С. 28–32.

22. *Франко Ів.* Михайло Павлик: Замість ювілейної сільвети // Літературно-науковий вісник. – 1905. – Т.29. – Кн. 3. – С. 160–186.

23. *Франко Іван*. Молода Україна. – Часть перша: Провідні ідеї й епізоди. – Львів: Накладом Українсько-руської видавничої спілки, 1910.

24. *Франко Іван*. На склоні віку: Розмова вночі перед Новим роком 1901 // Франко Іван. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т. 45. – С. 286–299.

25. *Франко Іван*. Переднє слово // Драгоманів М. Шевченко, українофіли й соціалізм. – Львів, 1906.

26. *Франко І.* Прим[ітки] до ст[атті] Лозинського “Гльосси про міжпартійні відносини галицьких українців...” // Літературно-науковий вісник. – 1905. – Т.29. – Кн.1. – С. 29.

27. *Франко Іван*. Русько-польська згода і українсько-руське братанє // Літературно-науковий вісник. – 1906. – Т.33. – С. 152–166.

The article examines a social-political aspect of relations between Vasyl' Stefanyk and Ivan Franko. Attention is focused on issues of the struggle within the party in the camp of Galician-Ukrainian radicals, on I. Franko's conflict with Polish and Ukrainian intelligentsia. Being in the epicenter of these events and possessing sharp intuition V. Stefanyk might have become aware of his greatness and inner tragedy as a person, an artist and "a social person" in the most profound way.

Key words: literary relations, social-political activities, a radical movement, national consciousness, Galician-Ukrainian intelligentsia.

УДК 7.036.2+7.036.1+82

ББК 83.34 Ук-8

Зоряна Чут

ГЕНЕТИКО-ТИПОЛОГІЧНА СПОРІДНЕНІСТЬ ІМПРЕСІОНІЗМУ ТА НАТУРАЛІЗМУ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІЙ РЕЦЕПЦІЇ ІВАНА ФРАНКА

У статті досліджується генетико-типологічна спорідненість двох позірно протилежних, але по суті спадкоємно пов'язаних між собою напрямів – натуралізму та імпресіонізму крізь призму літературно-критичних поглядів Івана Франка.

Ключові слова: поетика, літературний напрям, натуралізм, реалізм, імпресіонізм.

Поетикальну спорідненість імпресіонізму з іншими літературними напрямами важко виявити передусім тому, що самі імпресіоністи скептично ставилися до будь-яких спроб накреслити теоретичну модель репрезентованого ними напряму. Натомість, справжнє покликання митця вони вбачали у звільненні від академічних

правил і норм, від теоретичної схоластики на користь необмеженої ніякими штучними рамцями художньої практики.

Категоричність, із якою молодий Франко захищає свободу творчості, тільки почасти можна пов'язати з віковими чи іншими суб'єктивними чинниками. В останній третині XIX

століття прогресивні революційні ідеї щодо звільнення мистецтва від академічних правил проникли навіть у покликані оберігати їхню канонічну непорушність академічні установи. Свідченням цього може бути описана в значною мірою автобіографічному творі Франка “Борис Граб” реакція гімназійного професора Міхонського на естетику Лемке: “– Зараз перші слова “наука о рієкніє” – то пірамідальна дурниця і брехня. Нема ніякої спеціальної науки про красоту, а естетика також зовсім не є наукою про красоту та й взагалі не є ніякою наукою. Красота – то наше суб'єктивне почування певних форм, пропорцій, звуків, кольорів, таке саме суб'єктивне, як любов, гнів, погорда. Нема ніякої спеціальної науки про любов ані про гнів, так само нема ніякої спеціальної науки про почуття красоти. А поза нашим особистим почуттям ніякої красоти нема, хоч най собі ті німецькі блягери кричать і на головах стають. Не читай того! Вчися дивитися на природу, на твори людської штуки, але дивитися власними очима, не крізь окуляри ніяких псевдоестетичних формул” [16, т.18, 187–188].

Як не дивно, ось це своєрідне “положення про відсутність положень” у неписаній доктрині імпресіонізму не заперечує, а навпаки, продовжує розвивати закладені в попередніх естетичних системах ідеї. Дмитро Наливайко, скажімо, вважає, що “першим художнім напрямом, повністю вільним від канонічності, став реалізм XIX віку”, який, “обминаючи готові моделі, форми, формули, прагне вільно, творчо “підбирати” всю систему зображувальних і виражальних засобів відповідно до “вимог” відтворених життєвих явищ, до їхнього характеру та структури” [13, 48].

Спадкоємний зв'язок імпресіонізму з реалістичним мистецтвом виглядає цілком закономірним і природним, якщо взяти до уваги запропоновану Дмитром Наливайком концепцію “реалістичного типу творчості”, який, за науковцем, складається з трьох літературних напрямів: реалізму, натуралізму та імпресіонізму. Причому, “близькість натуралізму й імпресіонізму неможливо пояснити, не враховуючи того, що обидва вони знаходяться в однаковому відношенні до реалізму і насамперед через нього зближуються між собою” [13, 110].

Генетико-типологічне зіставлення імпресіонізму з різними літературними напрямами робили у своїх працях і інші літературознавці.

Роман Голод, наприклад, вважає, що “і в генетичному, і в типологічному аспектах імпресіонізм перебуває на перетині двох типів творчості: реалістичного та модерністського. Відповідно найближчими його “сусідами” як у діахронії, так і в синхронії є натуралізм і експресіонізм” [3, 220].

Власне, для нашого дослідження поетикальне порівняння імпресіонізму з реалістичним типом творчості загалом і художньою системою натуралізму зокрема має пріоритетне значення, оскільки таке зіставлення типологічно та хронологічно найближчих між собою напрямів дозволяє виявити особливу значущість кожного з них як повноцінних і самодостатніх одиниць літературного процесу. Таке порівняння дає також відповіді на низку дотичних, більш конкретизованих історико- та теоретико-літературних питань. Наприклад, чому часто одні й ті самі письменники (Золя, брати Гонкури, Мопассан, Доде, Тургенев, Франко) є одночасно авторами і натуралістичних, й імпресіоністичних творів; або які саме прийоми та засоби художнього зображення належать одночасно до арсеналів обидвох літературних напрямів.

Д.Наливайко справедливо вважає, що “і натуралізм, і імпресіонізм становлять окремі художні напрями, зі своїми методами та стильовими спектрами, але генетично пов'язані з реалістичним типом творчості, з його базовими установками та принципами”. З реалізмом їх поєднує “міметична основа естетики обох напрямів (мистецтво – наслідування природі)”, “загальнореалістичне” прагнення до правдивості та достовірності описання факту, “шматка життя” – у натуралістів і відтворення його сприйняття – в імпресіоністів” [13, 110]. Загалом науковець розглядає натуралізм і імпресіонізм як відхилення в магістральній лінії розвитку реалізму внаслідок “абсолютизації як певної науково-естетичної концепції, так і певної “техніки”, виробленого комплексу зображальних і виражальних засобів” [13, 112].

Іван Франко, який дуже тонко відчував ледь помітні, глибинні порухи в розвитку світового літературного процесу, не міг обминути увагою синхронного народження в різних національних літературах такого цікавого та перспективного явища, яким постав на початку XX століття імпресіонізм. Як слушно зауважує Микола Євшан, “з початком 90-х років почав падати натуралізм як доктрина і взагалі, сумарично, і в

окремих випадках, т. є. у поодиноких його слухачів поміж письменниками”; “сердечні почування, “лірика” взяли верх – і ученики Золя стали “імпресіоністами”, причому, “там автор був тільки режисером величезної драми життєвої, тут він непомітно сам стає автором, приймає участь в драмі, терпить, мучиться, шукає сам для себе виходу” [7, 142]. Той вихід він знаходить сам у собі, у своїй душі, а також у душах своїх героїв.

Аналізуючи діалектику “старого” і “нового” в тогочасній українській літературі, Іван Франко теж називає старших письменників епіками, молодших – ліриками, а про різницю між їхніми творчими методами пише: “Коли старші письменники виходять від малювання зверхнього світу природи, економічних та громадських обставин – і тільки при допомозі їх силкуються зробити зрозумілими даних людей, їх діла, слова й думки, то новіші йдуть зовсім противною дорогою: вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магічною лампою, освічують усе оточення” [16, т.35, 108]. Про об’єктивність Франкових суджень свідчить хоча б той факт, що схожі висновки щодо особливостей тогочасного літературного процесу робили й інші сучасники Каменяра, наприклад, Ольга Кобилянська, яка зазначала: “Всякі реалізми і натуралізми відіграли вже свою роль і сповнили свою задачу в літературі. Зробили багато доброго і накоїли багато лиха, а тепер постав напроям “Назад до душі” [9, 520].

“Назад до душі” “рухається” у деяких творах сам Іван Франко. Про “Дріаду”, у якій Франко-пейзажист “перегукується з віртуозами “гірських акварелей” – Кобилянською, Коцюбинським, Хоткевичем”, І.Денисюк зауважує: “Натуралістична докладність опису, але без різких драстичних деталей та деформованих експресіоністичних, навмисне погрублених контурів, міцних ударів, затамований неоромантичний ліризм, що подекуди пробивається на поверхню з-під криги епічного об’єктивізму, навіть певний символізм позитивістично-прагматичної мандрівки, яка перетворюється у “дорогу в казку”, у міф – ось що можна зауважити в індивідуальному стилі цього, одного, конкретного твору, дещо відмінного від інших творів універсального автора” [6, 116].

На жанровому рівні новела “Дріада” цікава як ілюстрація процесу поступового розщеплення “фабульної, подієвої багатометражності

епосу” “на експресивно наповнені окремо взяті яскраві кадри-фрагменти” [3, 233]. Бо й справді, первинно “Дріада” була тільки одним із “кадрів” у “багатометражній” повісті “Не спитавши броду”, і саме завдяки настроєво-емоційній наповненості, асоціативній насиченості цього кадру автор виокремив його з-поміж інших, як самоцінну та самодостатню картину.

Розщеплення традиційних епічних форм на безфабульні та безсюжетні фрагменти органічно вписується у ту загальну тенденцію деформації світу у модерністів, про яку В.Адмоні пише: “Світ стає для цих письменників хаотичним, таким, що розпадається на окремі пласти, підкореним дії незрозумілих, містичних сил”. А “вихідним у тому розпаді світу, котрий здійснюється у творах експресіоністів, сюрреалістів і т. д.”, на думку науковця, “було все ж безпосереднє відчуття художником розпаду стійких форм людського існування” [1, 14]. Імпресіонізм пропонує емоційно-настроєве відображення цього розпаду.

Р.Голод ілюзорне відчуття єдності в імпресіоністичних творах характеризує як “крихке й непевне”. “Воно з’являється внаслідок незримої присутності в кожному окремо взятому епізоді імпресіоністичного твору одного й того самого всеорганізовувального і всепорядковувального первня – індивідуального авторського сприйняття, – переконаний дослідник. – Ілюзія єдності зникає, як тільки ми намагаємося пильніше дослідити причинно-наслідкові зв’язки між окремими деталями в імпресіоністичному творі, так само, як в образотворчому мистецтві цілісність імпресіоністичної картини розпадається на хаотичне нагромадження дрібних мазків при наближенні до неї. Дійсність в імпресіоністів, як і в натуралістів, складається з окремих атомів-фактів або монад. Та якщо натуралісти визнають існування об’єктивних раціональних законів світобудови, то в імпресіоністів розщеплення дійсності на монади більшою мірою уможливує випадкові зв’язки між ними, а отже, є одним із перших кроків до модерністського трактування світу як абсурдного й хаотичного” [3, 222–223].

Парадоксально, але якщо у натуралістів із їхнім цілісним світосприйняттям, зумовленим позитивістським принципом світоглядного монізму, провідним методом художнього пізнання дійсності є аналіз, то в імпресіоністів, при всій їхній чутливості до “розпаду стійких форм

людського існування”, перевага надається синтезу. Цю позірну суперечність не важко пояснити: мистецтво завжди виконувало компенсаторну щодо дійсності функцію. Франко ж, у праці “Із секретів поетичної творчості”, на основі аналізу праць сучасних йому німецьких вчених Вундта та Штейнталя про загальні закони асоціації ідей у психології, аргументовано доводить, що суть поетичної творчості зводиться до вміння письменника відтворювати враження від дійсності і перетворювати їх в ідеї, що реалізуються в дискурсі конкретного художнього твору.

Таким чином, асоціативність (основоположна в імпресіоністичному мистецтві категорія) виконує роль посередника між дійсністю, автором, твором і читачем. За Франком, у “новій” літературі, до якої належав і імпресіонізм, “поет веде нас натуральним шляхом асоціації ідей від часті до цілості, сю цілість показує знов як часть більшої цілості і так піднімає нас, не наче по ступнях, щораз вище, щоб показати нашій уяві широкий кругозір” [16, т.32, 68]. Посутньо, письменник описує заснований на синтезі імпресіоністичний творчий метод, який постав на зміну аналітичному натуралістичному способу відтворення дійсності, де “поет поступає противно, веде нас від цілості до часті, відси до ще меншої часті і так далі, аж до якоїсь дрібної точки, в котрій, власне, чи природно, чи тільки переносно лежить уся вага його твору. Є се так названий з французької пуант (pointe), так сказати, вістря, яким кінчиться твір” [16, т.32, 69].

На певному етапі світоглядної еволюції Франко усвідомлює, що “оте вічне говорення про аналіз життя, характерів, душ чи навіть економічних відносин, що буцімто має бути метою, навіть найвищою метою поетів-белетристів” повинно відійти у минуле і що пора “дати собі спокій з тим надуживанням наукового терміна там, де йому зовсім не місце. Аналізує – то зн[ачить] розкладає явище на простіші елементи хімік, психолог, статистик, економіст, але не поет. Навпаки, поетова задача зовсім противна аналізу: з розрізнених явищ, які підпадають під наші змисли, сотворити цілість, проияту одним духом, оживлену новою ідеєю, сотворити новий, безсмертний животвір. Се синтез в найвищій розумінні сього слова” [16, т.35, 110].

Провести чітку демаркаційну лінію між натуралістичним та імпресіоністичним методами складно ще й через неможливість відділити об’єктивно існуючі факти від суб’єктивного їх сприйняття. Як би натуралісти не намагалися замаскувати присутність авторського “Я” в художньому творі вихопленими із потоку життя об’єктивними фактами, все ж суб’єктивізм повсякчас нагадував про себе, починаючи з моменту регламентації “шматків життя”, волею автора обраних для художнього опрацювання. Як би імпресіоністи близько не підходили до соліпсизму у творчості – будь-яке суб’єктивне враження в душі письменника могло виникнути тільки як психічне відображення реалій об’єктивного світу. Відтак Франкова теза, що “щось зовсім нового, зовсім відірваного від світу його вражень чоловік ніколи не міг і не може сотворити” і що “се був той мимовільний, несвідомий реалізм, конечний у всіх літературах, конечний в кожній стрічці кожного писателя” [16, т.26, 11], абсолютно ідентично може стосуватися “мимовільного”, “несвідомого” і “конечного у всіх літературах” імпресіонізму.

Таким чином, різниця між натуралізмом та імпресіонізмом не у цілковитому прийнятті чи відкиданні фактів або їхнього емоційно-настроєвого сприйняття, а лише у відведенні домінуючої ролі відповідно фактографічній описовості чи емоційно-враженнєвій проникливості. Можливо, саме цією нерозмежованістю, а не тільки і не стільки еволюцією естетичної свідомості Івана Франка можна пояснити те, що, листуючись із близькими йому і за творчістю, й за життєвими обставинами людьми – Ольгою Рошкевич і Клементиною Попович – він, у дуже короткому часі (якихось 5 років) першій пише про важливість фактографізму в літературі: “Всякий образ, який тобі насунеться, старайся якнайвірніше схопити на папір і такі уривочки поки що складай докупи, т. є. до шухляди. Колись, як достаточо випробуєш своїх сил в таких кусничках і проясниш свій погляд на цілість життя і на глибше значення фактів, то і прийде така хвиля, коли якийсь незвичайний факт поразить фантазію і більша цілість немов сама собою зложиться з призбираного матер’ялу. Таким способом працюють всі знатні реалісти, особливо Доде і Золя, – таким способом треба й тобі працювати” (6 квітня 1879 р.) [16, т.48, 175]; а другій – про свою зорієнтованість на пошуки “вражень”: “Щоб я зако-

ханий був лиш в ідеальній музі, як Ви кажете, сього би сам я не смів твердити, – противно, лет мій такий низький, що майже ніколи й від землі не відривається... Що я шукаю між людьми вражень, і тільки вражень, се правда, та тільки се робимо всі ми і більше нічого робити не можемо. Всі чуття наші, болі, розкоші і пр. суть прецінь і відзиваються тільки враженнями” (між 14 і 16 травня 1884 р.) [16, т.48, 429].

Те, що Франкові роздуми про діалектику об’єктивного та суб’єктивного, розуму та почуття, етики й естетики в художній творчості були не випадковими, а зумовленими тим культурно-історичним, інтелектуальним дискурсом, що супроводжував процес виникнення “нового”, у тому числі й імпресіоністичного, мистецтва, засвідчують характерні діалоги з його художніх творів. Так, в “*Odi profanum vulgus*” відбувається дискусія між адептами різних суспільних поглядів на мистецтво, образи яких автор свідомо узагальнює, ховає за абстрактними іменами Професора, Заграничного політика, Артиста тощо, аби акцентувати увагу на змісті дискусії, а не на індивідуальних особливостях персонажів, котрі беруть у ній участь. Професор із позицій світоглядно-філософського позитивізму дещо консервативно оцінює новочасні тенденції у мистецтві:

“Отже, як сказано, не люблю тої вашої нової штуки, що нібито обертається до вибранців з тонким смаком, а на правду дурить сама себе і хоче дурити нас або вимагає від нас якихось інших нервів, ніж ті, якими наділила нас природа” [16, т.21, 80].

Ця репліка спричинює емоційну дискусію, у якій аргументи сторін настільки ґрунтовні та переконливі, що важко однозначно визначити, на чиєму боці симпатії самого автора:

“Заграничний політик... От іще шаблон! Фраза! Ви, професори, пишійте свої книги і трактати зрозуміло, бо ви промовляєте до розуму. Ми, поети, виливаємо своє чуття і промовляємо до чуття, то пощо нам зрозумілість? Або, коли хочете, нам треба зовсім іншої зрозумілості, ніж ваша. Ваша логіка, ваше аргументування, ваші дефініції і дистинкції – се наша смерть” [16, т.21, 82].

“Артист. Ото-то-то! Вся брехня, вся внутрішня суперечність так званого об’єктивізму. Я, мовляв, не видумую, а малюю дійсність, те, що є, і таке, як є! А на правду що виходить? Він малює те, що йому подобається; малює так, як

уміє, як його навчили, після старих шаблонів. Ось вам і правда, і природа, і ясність! І що таке ясність? Природа не знає ясності. Вона знає кольори і відтінки, і більш нічого. Ясність – се пуста фраза зарівно в поезії, як і в малярстві. Ми хочемо бути щирі і говоримо: малюємо так, як бачимо. Не віримо в ніяку об’єктивну правду, в ніяку безоглядну ясність, а віримо тільки в свої нерви і в свою фантазію.

Професор. І в зелені коні, червоні дерева, помаранчову траву і кармінове небо.

Артист. У все те! Передаємо вам наші суб’єктивні враження та й годі. Більше не годен вам дати ніхто; всі інші тільки оббріхують вас” [16, т.21, 82–83].

Цей об’ємний пасаж є тільки часточкою тієї дискусії, яка розгортається на сторінках твору. Водночас твір відображає тільки часточку тих суперечок, які точилися навколо становлення “нового” мистецтва. Можемо припустити, що у протистоянні “тези” й “антитези” Франко не пристає на бік жодної із сторін не тільки через концептуальну прихильність до третього складника Гегелівської тріади – “синтезу”, не тільки через намагання зберігати той самий об’єктивізм, проти якого так гостро виступають адепти модерного мистецтва, але й, можливо, через те, що чіткої оцінки й чітких пріоритетів на той час у нього самого не було. У такому разі, описана в новелі полеміка не пропонує готових висновків, а нагадує радше розмірковування, “роздуми вголос” автора, тоді як персонажі виступають у ролі “живих символів”, репрезентантів різних іпостасей його творчої натури.

Те ж, що дискусія безпосередньо заторкує проблему утвердження у мистецтві імпресіонізму, доводить не тільки апеляція її учасників до програмних засад напряду: надання переваги почуттям, а не розуму, недовіра до шаблонів, “дефініцій і дистинкцій” у мистецтві, тяжіння до суб’єктивізму аж до соліпсизму (“віримо тільки в свої нерви і в свою фантазію”), увага до гри кольорів і відтінків, бажання передавати безпосередні враження дійсності, але й присутність у творі натяку на відому історію про те, як багатий “шанувальник” живопису, який замовив у Поля Гогена картину “Білий кінь”, відмовився від неї, позаяк зображений на ній кінь виявився зеленого, а не білого кольору. Доречно зауважити, що роботу над “Білим конем” Поль Гоген завершив 1898 року, а “*Odi profanum vulgus*”

вперше опубліковано в “Літературно-науковому віснику” разом із творами, які очевидно тяжіють до імпресіонізму – поезією “Мамо-природо...” й оповіданням “Щука” – під спільним заголовком “В плен-ері. [підкреслення наше. – З.Ч.] Вірші і проза Івана Франка” 1899 (!) року. Тобто український письменник не тільки пильно слідкував за тенденціями у розвитку імпресіоністичного мистецтва загалом і французького живописного імпресіонізму зокрема, але й оперативно реагував на найцікавіші події у цьому дискурсі. Причому Франко не був самотнім знавцем тонкощів еволюції мистецтва “на зламі віків”. У середовищі тогочасної галицької інтелігенції було вже достатньо інтелектуалів, які “тримали руку на пульсі” найновіших тенденцій у розвитку світового літературного процесу. Один із них – персонаж “Гірничного зерна” Лімбах – у простій і дохідливій формі пояснює, чому коріння згаданого вище мистецького соліпсизму можна віднайти не тільки в імпресіонізмі, але і в надрах позірно антитетичного йому натуралізму:

“Правдивість! Що таке правдивість? Правда, абсолютна правда недоступна для нас. Кожний бачить лиш те, що йому дозволяють бачити його очі, і бачить так, як уставлені й зафарбовані ті очі. В одного вони зафарбовані на зелено, то й бачить він усе в весняній зелені; у іншого на червоно, то й бачить усе в огнистім сяєві. А у пана Золя вони зафарбовані на жовто, то й бачить він усе жовте, так, як салон його старої Ругонихи” [16, т.21, 330].

Щодо причин типологічної спорідненості між творчими методами натуралістів та імпресіоністів Дмитро Наливайко цілком справедливо зазначає, що “Золя та ранні імпресіоністи сходились у тому, що надавали першочергове значення двом моментам: точному спостереженню і прояву індивідуальності художника. Здавалось, що творчість імпресіоністів безумовно вкладається у відоме формулювання раннього Золя, за яким мистецтво – це “шматочок природи, розглянутий крізь той чи інший темперамент” [13, 109]. Схоже до золівсько-імпресіоністичного розуміння природи мистецтва і, відповідно, таланту митця було й у Франка. В одному з листів до Ольги Рощкевич (26 грудня 1878 р.) Франко пише, що він, разом із Павликом і Терлецьким, роздумували, що таке талант і “згодилися на то, що талант – се, властиво, більша властивість нервова на певні враження і

більша спосібність задержувати ті враження і викликувати їх наново, се значить, талант – се темперамент. На тім пункті ми зійшлися з думкою Золя, котрий каже, що повість се певний кутчик, певна частка світу, оглядана крізь окуляри темпераменту” [16, т.48, 135].

Перспективним видається генетико-типологічне зіставлення натуралізму й імпресіонізму на мовно-стилістичному рівні. Аналізуючи проблему розвитку мови художніх творів кінця XIX – початку XX століть, Н. Калениченко робить висновок: “...У творах поч. XX ст. бачимо поступовий перехід мови героя в мову автора, злиття прямої і непрямої мов. Якщо в 50–60-х рр. повісткування велося від імені оповідача, а в 70–90-х – від автора, то на поч. XX ст. автор або зовсім відсторонюється від розповіді, або зводить свою роль до мінімуму (як це бачимо у творах В. Стефаніка), або сам бере участь у зображуваному” [8, 228]. Перехід мови героя в мову автора дослідники відзначали і як тенденцію у творчості Івана Франка. М. Легкий, наприклад, про елементи імпресіонізму в оповіданні “Під оборогом” зазначає, що автор у ньому, “якщо й одбігає від душі дитини, то зовсім недалеко, обмежуючись “непомітним” коментарем” [12, 204], тобто “наратор в оповіданні втрачає ознаки всезнаючого, переміщуючись до чуттєвої сфери Мірона” [12, 205].

Аналіз літературно-критичних праць і художнього доробку Івана Франка незаперечно доводить, що письменник уважно слідкував за тенденціями у розвитку світового мистецтва загалом й імпресіоністичного напряду зокрема. І хоч у його рецепції проявилися й критичні зауваження щодо імпресіонізму (він засуджує “безідейний імпресіонізм найновіших французів та бельгійців, що силкується викликати нові, досі не звісні ефекти зовсім не раз механічними способами ритмічних та язикових штук, а під покривкою психологічної глибини ховає повний брак ідеалу” [16, т.31, 40–41], вважає, що “правдиві поети ніколи не дозволяють собі тих кольористичних оргій, у яких любуються теперішні декаденти та плернеристи пера і чорнила” [16, т.31, 101]), все ж ця критика тільки підтверджує, наскільки глибоко, об’єктивно та скрупульозно він намагався оцінити всі Pro et Contra, напряду, який нібито мав заперечувати здобутки попередніх художніх систем. Досліджуючи генетико-типологічні особливості імпресіонізму, Франко одним із перших у вітчизняному літера-

турознавстві звернув увагу не тільки на боротьбу, але й на діалектичну єдність цього напрямку з позірною протилежністю за своїми ідейно-естетичними засадами натуралізму.

Виявлення спадкоємного зв'язку між теоретичними моделями хронологічно й типологічно близьких напрямів частково пояснює, чому в творчості одного й того самого автора нерідко відчуються і натуралістичні, й імпресіоністичні впливи. Відтак зрозумілішим стає характер еволюції естетичної свідомості самого Івана Франка, який у різні періоди теж звертався до творчих надбань і натуралістичного, й імпресіоністичного мистецтва.

1. Адмони В. Поэтика и действительность. – Л. – 1975. – 309 с.
2. Ванслов В. Эстетика, искусство, искусствознание: Вопросы теории и истории. – М., 1983. – 440 с.
3. Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття. Монографія. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2005. – 288 с.
4. Гонкуры Э. и Ж. Дневник. – М., 1964. – Т. 1. – 710 с.
5. Гуняк М. Філософсько-світоглядна наповненість циклу Івана Франка “В плен-ері” // З його духа печаттю... Збірник наукових праць на пошану Івана Денисюка. – Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2001. – Т. 1. – С. 307–313.

This article is devoted to the research of the genetical and typological relationship of the naturalistic and impressionistic art in Ivan Franko literary-and-critical heritage.

Key words: poetics, literary trend, naturalism, realism, impressionism.

УДК 821.161.2:821.111

ББК 83.3 (4 Укр) 6

ТИПОЛОГІЧНА СПОРІДНЕНІСТЬ ТВОРІВ В.ВИННИЧЕНКА “БРЕХНЯ”, І.ФРАНКА “ДЛЯ ДОМАШНЬОГО ОГНИЩА” ТА Г.ІБСЕНА “ЛЯЛЬКОВИЙ ДІМ”

Наталія Кобзей

У статті розкривається проблема типологічної спорідненості творів з точки зору їх приналежності до натуралізму, який вимагав написання життєво-правдивих науково-об'єктивних творів, позбавлених моралізаторства та прикрашення темних сторін людського життя. Проаналізовано вплив “живих символів” на характер і вчинки персонажів, керуючись теорією М.Вороного про “драму живих символів”.

Ключові слова: натуралізм, детермінізм, “людський документ”, експериментальний метод Золя, “чесність з собою”, “драма живих символів”, “живий символ”, аналітичний тип композиції.

Аналізуючи сучасний йому літературний процес, М.Вороной зазначав, що “стара драма не вдержалась на реальному ґрунті, вона з часом почала вироджуватись у драму натуралістичну,

6. Денисюк І. Барва, мелодія й температура sensations і sentiments (мікростудія Франкової “Дриади”) // Іван Денисюк. Невичерпність атома. – Львів, 2001. – 319 с. – С. 109–116.

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

8. Калениченко Н. Українська література XIX ст. Напрями, течії. – К., 1977. – 256 с.

9. Кобилянська О. Твори: У 5 т. – К., 1963. – Т. 5.

10. Коцюбинська М. Слово образне і “необразне” / Коцюбинська М. Х. Мої обрії: В 2 тт. – К.: Дух і літера, 2004. – Т. 1. – 336 с.

11. Крутікова Н.Є. Творчість І.С.Нечуя-Левицького. – К.: вид-во Академії наук УРСР, 1961. – 188 с.

12. Легкий М. Риси імпресіонізму в новелістиці Івана Франка // Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Збірник наукових праць Міжнародної наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті. – Львів, 1999. – Ч.1. – 740 с.

13. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1985. – 365 с.

14. Стебун І. Питання реалізму в естетиці Івана Франка. – К., 1958. – 315 с.

15. Ткачук М. Концепт натуралізму і художнє шукання в “Бориславських оповіданнях” Івана Франка. – Тернопіль. – 1997. – 64 с.

16. Франко І. Збір. творів: У 50 т. – К., 1986.

17. Чижевський Д.І. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). Тернопіль: “Презент”, 1994. – 480 с.

зробилась драмою зовнішнього життя, з провідною – моральною чи громадською ідеєю (під час грубою тенденцією), з виразним побутовим характером, з психологією дійових осіб орди-

нарних, залежних переважно від буденних дрібниць і через те вже не глибоких змістом переживань; техніка її примітивна, трафаретна і невдячна для творчості драматурга і актора” [3, 252]. З такою песимістичною оцінкою дослідника важко погодитись, адже “нова” драма відводила авторам широке поле для творчої активності. Примітивізм у цьому сенсі не мав “доступу до штуки”, а якщо у творчості різних авторів і з'являлися часом твори дуже подібні за проблематикою, то пояснюється це не трафаретністю, а своєрідним “впливом” натуралістичної ідейно-естетичної системи на форму і зміст писань (особливо це стосується вимоги бути правдивим у всьому, навіть у мові персонажів).

Показовими в цьому аспекті можна вважати твори В.Винниченка “Брехня”, Г.Ібсена “Ляльковий дім” та І.Франка “Для домашнього огнища”. Їх написано в різний час (Ібсен видав “Ляльковий дім” у 1879 р., Франко – через 13 років, а Винниченко у 1910 р.), однак очевидна схожість сюжетних побудов дає підстави говорити про суттєву ідейно-естетичну спорідненість творів. Також привертає увагу не менш очевидна спроба українських літераторів синхронізувати власну творчість із тенденціями в тогочасному європейському літературному процесі.

Лейтмотивною проблемою, що пронизує канву кожного твору і дозволяє вести мову про їхню спорідненість, є “брехня”. На “брехні” тримається вся сюжетна побудова, образна система. Героїні обманюють своїх чоловіків, керуючись власними переконаннями, що саме так зможуть підтримати “домашнє огнище”: уберегти добробут і щастя у власних домівках.

Тривалий час у літературознавстві точилася дискусія про можливість існування натуралістичної драми. Леся Українка досить скептично висловлювалася з цього приводу, вважаючи, що “із всіх “людських документів” натуральної школи виявилось так само неможливо створити драму, як неможливо було б за допомогою вирізки і клейки скласти з фотографії картину. Справжній драматург може користуватися цими документами тільки так, як справжній художник фотографіями, – він може звертатися до них, щоби допомогти своїй пам'яті, але не підпорядкуватися їм” [7, т. 8, 235]. Щоправда, пізніше поетеса змінила свій погляд на проблему.

І.Франко у статті “Наш театр” наголошував, що драматургії необхідно стати школою

життя, котра “мусить показати нам те життя, зображувати і аналізувати його прояви, будити в слухачах критику сього життя, будити почуття, що такі а такі прояви є добрі, а тамті – погані. А щоб така критика була вірна, мусить бути повною і всесторонньою, опиратися на повним і широким зображенні суспільності. Театр, котрий піддає прилюдній критиці тільки деякі дрібненькі явища, осмішує або клеймує тільки деякі невеличкі, покутні хиби, а лишає на боці, промовчує або покриває брехнею головні, основні недатки суспільності, той театр ніколи не стане вповні національним, не буде школою життя або буде злою школою” [11, т. 28, 280]. П'єси повинні зображати таких людей, “яких не бачимо, такі інтереси і колізії драматичні, яких ми самі є свідками, які відбуваються на нашій власній шкурі” [11, т. 28, 280]. Тобто показати життя таким, яким воно є. А цей заклик аж надто суголосний із сповіданим натуралістами принципом життєподібності.

Е.Золя розробив “модель” натуралістичної драми, за основу якої пропонував брати трагедію з її простотою дії і єдністю психологічного і фізіологічного розуміння персонажів. У центрі трагедії – “подія, яка розвивається у всій своїй реальності і визиває у дійових осіб пристрасті і почуття, на точнім аналізі яких сконцентровується увага глядачів. І це – в сучасному середовищі, з участю народу, що нас оточує” [5, т. 25, 24]. Аналізуючи творчість Золя, І.Франко зазначав, що французький письменник “силкувався перенести свої натуралістичні теорії на драму, але ті його концепції дуже наївні і поверхові і навіть не доторкаються суті драматичної творчості” [11, т. 31, 304]. Однак автор праці “Натуралізм у театрі” не пробував себе в ролі драматурга, вважаючи, що геній натуралістичної драми ще відкриється у майбутньому. Але коли він з'явиться, то змушений буде “все піддати сумніву, все переробити, змести зі сцени увесь зібраний на ній непотріб, створити цілий світ, для побудови якого він, відкинувши традиції, скористався би будівельними матеріалами реального життя. Які б шанобливі мрії не плекав письменник нашого часу, більш величній мрії годі собі уявити. Територія роману вже забудована; територія театру вільна” [5, т. 25, 25].

Тягар засновників і творців натуралістичної драми взяли на себе у різних національних літературах Г.Гауптман, Г.Ібсен, С.Пшибишевський, А.Чехов. Літературознавець В.Пан-

ченко зазначає, що “Винниченко-художник тягся назустріч Г. Ібсену, оскільки знаходив у його драматургії “свої” знаки питання, “свої” болі і пристрасті...” [9, 189].

Художні твори В. Винниченка навертають на думку, що український письменник іноді теж використовував у творчості так званий експериментальний метод Е. Золя. Це дозволяло йому писати життєвоправдиві, науково-об’єктивні твори. Усе своє життя Винниченко намагався прожити згідно з власним моральним імперативом “чесності з собою”. Це приносило в його повсякденне життя багато проблем і труднощів, нових і нових випробувань. Аналізуючи п’єсу Винниченка “Щаблі життя”, В. Панченко виділяє чотири основних пункти “чесності з собою”, яких принципово дотримувався у творі головний герой Мирон Купченко, а в житті – В. Винниченко:

1. Геть стару, лицемірну буржуазну мораль.
2. Противагою старим заповідям є гасло “чесності з собою”.
3. Ключовим у позитивній програмі Мирона є слово “радість”.
4. “Скверно все те, що руйнує життя” [10, 189–193].

Звичайно, чесність із собою – суто Винниченкове кредо, тому застосовувати його щодо характеристики морально-естетичних, світоглядних переконань І. Франка чи Г. Ібсена було б недопустимо. Однак мимовільно під час читання творів зазначених авторів виникає бажання з’ясувати, чи чесні з собою їхні герої, адже основні домінанти життєвої позиції В. Винниченка аж надто суголосні з ідеями, які пропагувала нова на той час натуралістична драматургія.

Першою і найважливішою умовою чесності з собою для Винниченка є відхід від стереотипів моралі. Для нього не існувало нічого осудного з погляду етики, адже кожна окрема людина творить сама для себе духовні імперативи. Є. Чикаленко у своєму “Щоденнику” писав, що Винниченко “не хоче писати п’єси для втіхи публіки, своїми п’єсами боротись з старими, уже віджилими установами громадянства, хоче проводити нові ідеї, нову мораль” [Цит. за: 4, 61]. Тому для його Наталі Павлівни (“Брехня”) цілком природним є те, що вона свідомо зраджує свого добропорядного чоловіка. Вона мотивує цю зраду високими цілями: “За Андрія я виходила, скажу правду, з гордості, з абстрактної любові до людськості, ну от з такої, з якої – не

сердься – ти пишеш іноді громадські вірші. Я знала, що Андрій має великі математичні здібності, ну й хотіла через нього дати людськості “нові цінності”. Ну, от як, скажімо, революціонери ідуть на смерть, на жертви “за друзі своя”. Я теж пішла на жертву” [2, 149]. Для чоловіка вона – сенс життя, для коханця – муза. Обох їх жаліє й упокорює брехнею. З точки зору загальноприйнятих норм поведінки – це аморально. Однак героїня переконана, що “людям... зовсім не треба правди чи брехні, їм треба щастя... спокою. Коли брехня може це дати – слава брехні! Слава!” [2, 150]. І все ж Наталія Павлівна не живе лише своїми високими ідеями, вона, наприклад, відчуває невимовний жаль до Андрієвого батька: “а коли побачила його батька, сестер... смішно, котику, – але мені хотілось стати на коліна перед його батьком, обмити його ноги й витерти їх своїм волоссям. (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”.

Т о с ь. Що він, каліка?

Н а т а л і я П а в л і в н а. О, ні... Він... він – затурканий життям. Він – селянин. Він... страшенно подібний до мого батька... От це, мабуть, більш усього” [2, 149].

Важко сказати, для чого зроблено такий акцент. Можливо, це внутрішня потреба В. Винниченка показати свою неспроможність цілковито покінути з засадами традиційної моралі. Або це була своєрідна спроба реабілітації головної героїні, адже письменник, проводячи прямі аналогії зі Святим Письмом, “натякає на ту блудницю, котра так вчинила щодо Ісуса Христа і яка була *прощена* Ним самим за її каяття, за здатність до Любові – у вищому, теологічному значенні цього слова” [8, 109]. Наталія Павлівна усвідомлює вагомість своїх вчинків, але з точки зору її моралі, вона не робить нічого такого, що було б по-справжньому варте критики і несприйняття.

Персонажі Ібсена потерпають від усвідомлення того, що стосунки, побудовані на брехні, нездатні принести щастя.

О. Гнідан відзначає, що у Винниченка “вперше в українській літературі злочин, проституція, ошуканство трактуються як “робота”, щоденне заняття, спосіб життя” [4, 56]. Проте І. Франко у повісті “Для домашнього огнища” вдається до аналогічного способу трактування

цих проблем. Анеля Ангарович, яка, присутньо, була засновницею будинку розпусти, знаходить переконливі аргументи для самовиправдання: вона давала притулок і “роботу” своїм підопічним. Анеля забезпечила їх теплом, їжею, врятувала від тяжкої селянської праці. Виправдовуючи себе перед Антошем і водночас перед усім суспільством, вона каже, що “вчинок навіть найогидніший, найбільша підлота не є для вас нічим. Вас лякає тільки осуд юрби, привид одвічальності. Добре схована підлота перестає бути підлотою, утаєний злочин є тільки доказом відваги і зручності!” [11, т. 19, 136].

Друга умова чесності з собою для Винниченка полягала у внутрішній погодженості людини з собою. Найголовнішими для нього є лад, внутрішня рівновага і гармонія в собі. Досягнення такого стану було бажаним і багатообіцяючим, але шлях до нього видавався аж надто важким. Н. Блохіна зазначає, що “тогочасна драматургія відтворювала мінливість психологічного та емоційного стану персонажів твору, внутрішній конфлікт особистості з власним “я”. Під впливом таких змін відбувається витіснення дії зовнішньої внутрішньою дією” [1, 34]. Так зване роздвоєння особистості маємо в усіх аналізованих творах. М. Вороний називав такі драми – “драмами живих символів”. Вони відтворювали “боротьбу індивідуума з самим собою, це драма почувань, перечувань, докорів сумління, драма непокою, вагання волі, ляку і жаху; це страшливий образ кривавого бойовища в душі людини” [3, 252]. До цього часу внутрішні переживання героя виражалися головним чином через монолог. Тепер вони проявляються через введення в п’єсу “живого символу”. “Виймаючи з душі дійової особи все те, що складає трагедію її життя, автор утворює нову постать, утворює проект внутрішньої боротьби і конфлікту – і вже має дві сильні постаті, що раз у раз впливають одна на одну” [3, 253–254]. Ця друга символічна постать, існуючи реально і виявляючись в образі приятеля чи “страшного” гостя, обов’язково має бути таємничою глибоким і прихованим значенням.

Для Наталі Павлівни (“Брехня”) Іван Стратонович виступає її другим “я”. Створюється враження, що це всюдисущий чоловік. Він стежить за кожним вчинком героїні і приносить їй тяжку душевну муку, спонукає робити необдумані вчинки, однак кожен новий крок заганяє її далі і далі в глухий кут, вихід із якого – смерть.

У Івана Стратоновича є на поготові для цього різні способи досягнення мети: “Ой! Страшно! Смертю докажете? Ви, смертю? Ха-ха-ха! Це мені подобається. Повірю. Вашій смерті повірю. Прошу... (Показує на балкон). З третього поверху смерть буде напевне. Докажуйте” [2, 173]. Або: “Ну, так я вам дам ціаністого калію, у нас є в лабораторії. Навіть зараз можу спуститись вниз, взяти і дати вам. Од цього вже напевне помрете. В п’ять хвилин смерть” [2, 173]. Таким чином, “живий символ” Наталі Павлівни міцно тримає в руках свою жертву, нагадуючи їй увесь час, що павутинка, на якій тримається ілюзорне щастя, у будь-який момент може розірватися. І викриття брехні матиме для неї більш трагічні наслідки, ніж власна смерть.

У “Ляльковому домі” також не все гаразд із сумлінням головної героїні. У душі Нори бореться почуття невинності (адже вона позичила гроші для того, щоб врятувати життя чоловікові), та почуття провини (яке вона мала право вирішувати такі питання самостійно? Адже вона – всього-навсього лише жінка). Ібсен, як і Винниченко, описує внутрішній душевний конфлікт головної героїні. У ролі “живого символу” в нього виступає Кругстад, який увесь час намагається порушити гармонію та спокій Нори. Кругстад шантажує Нору, як Іван Стратонович – Наталю Павлівну, намагаючись повернути собі посаду в банку і не гребує жодними засобами заради досягнення мети. Інстинкт самозбереження вимагає від героїні пошуку виходу з цієї складної ситуації, але чи зможе вона його знайти, якщо всі її подальші кроки передбачені:

К р у г с т а д: Якщо ви надумали покинути дім і сім’ю...

Н о р а: Саме так.

К р у г с т а д: Чи додумалися до чогось гіршого...

Н о р а: Звідки ви знаєте?

К р у г с т а д: То залиште ці замисли.

Н о р а: Звідки ви знаєте, що я додумалася до цього?

К р у г с т а д: Більшість з нас думає про це – спочатку. Я теж в свій час... Та не вистачало духу...

Н о р а (впавшим голосом): І у мене...” [6, 211].

Завівши свою героїню в глухий кут, І. Франко намічає їй можливий шлях для вирішення всіх проблем: Антош виймає револьвер

зі своєї валізи і мовчки кладе його на стіл. Так само у Винниченка Іван Стратонович приносить Наталі Павлівні ціаністий калій. Головне – щоб вистачило мужності. Таким чином, три різні жінки опинилися перед складним вибором – життя чи смерть. Наталія Павлівна загинула в ім'я брехні, не маючи сили розкрити свою таємницю. Нора не змогла покінчити з собою, але, пішовши від чоловіка, покінчила з минулим життям. Анеля виявилася найсильнішою – вона свідомо зізнається у скоєному і вибирає смерть.

Роздвоєння душі Анелі Іван Франко зобразив дещо інакше, ніж Ібсен чи Винниченко. Важливого значення у нього набирає художня деталь. Перша зустріч з головною героїнею відбувається в *салоніку*: "Вона дуже зайнята тим, що "робить порядок" у салоніку: знімає полотняні футерали з м'яких коштовних меблів і з золочених рам дзеркал та образів, уставлює симетрично статуєтки та оздобну посуду на комоді, придивлюється і примірює, де би найкраще стояли букетам з живих квітів, що, настромлені в делікатні вазоники з золоченого скла, розливають сильні пахощі на весь салонік. Упоравшись з сим, підбігли до невеличкого, перламутром викладеного столика і накрутила старосвітський металевий годинник, що довгий час без діла дрімав під хрусталим клошем. Одним словом, молода пані "виганяє пустку" з сього салоніка, котрий очевидно, чимало часу чотаяв пустий, запертий" [11, т. 19, 7].

Як бачимо, Анеля уникала "контакту" з цією кімнатою, бо кожна річ у ній просто кричала: "Винна! Винна! Винна!" Згодом ці думки переростають у сильне нервово збудження і героїня бачить єдиний спосіб позбутися докорів сумління – переїхати в село. Лише там вона зможе вдихнути на повні груди нове життя і заспокоїтися. А ще – душевного дискомфорту завдає їй Юлія – подруга і компаньйонка. Саме вона, за творчим задумом І.Франка, виконує роль "живого символу". Не дивно, що Антось під час першої ж зустрічі з нею відчув негатив: "Вдова? Ненавиджу вдів. Вдови – сови, се птахи, що ворожать лихо..." [11, т. 19, 15].

Роль, відведена у творах "живим символам", дозволяє тонко відчути найменші порухи і зміни у психіці головних героїнь, дає розуміння того, як важко давався їм кожен крок на шляху до звільнення від нестерпного душевного болю. У кінцевому підсумку героїням вдалося-таки

досягти гармонії з собою, нехай і страшною ціною самострати.

Третя умова чесності з собою – "радощі життя". Винниченко стверджує, що заради цієї мети можна виправдати різні способи її досягнення. Виходить, що й брехню можна виправдати. А якщо й не виправдати, то бодай пояснити. Цікаво, що всі три жінки (героїні різних творів), звертаючись до своїх благовірних, промовляють дуже схожі слова: "О як я погорджую вами! Як я ненавиджу вас, ви, фарисеї, ви брехуни й лицеміри!" [11, т. 19, 135]. Кожен із них жив у вимріяному "ляльковому домі", не підозрюючи і не цікавлячись, яких жертв потребувало таке "спокійне", оповите комфортом, ніжністю і лагідністю життя. Антось "сліпий був своїм щастям, тою теплою, погідною, тихою і такою оживленою родинною атмосферою, про котру марив там, на гірських бівуаках, серед босняцьких скал, у сльотах, і спеках, і невигодах табірної життя і пізніше в монотонній і сто разів скучнішій гарнізонній службі. Те щастя, далеке й бажане видавалось йому тепер сто разів любішим, сто разів чарівнішим, ніж його мрії" [11, т. 19, 21]. Усе своє життя присвятили головні героїні на те, щоби досягти гармонії в сімейному житті. І якщо ціна гармонії – *нещирість*, то вони готові сплатити її.

Досягнення внутрішньої гармонії потребує також зовнішньої зміни несправедливого та недостойного для людей соціального становища. Зміниться лад – зміниться і сама людина. І.Франко у творі "Для домашнього огнища", В.Винниченко у "Брехні", Г.Ібсен у "Ляльковому домі" з натуралістичною фактографічністю відтворюють "шматки життя" найменшої суспільної одиниці – сім'ї. На перший погляд, сім'ї у них просто ідеальні. Однак із розвитком сюжету стає зрозумілим, що зовнішнє благополуччя – тільки машкара наскрізь прогнилої суті.

Слід зазначити, що для розкриття справжнього стану справ усі автори доречно послуговуються аналітичним типом композиції. Останній дозволяє будувати сюжет так, щоб основне значення для розвитку дії відіграло викриття невідомих до цього часу фактів із минулого головних героїв. Таким чином стає можливим впровадження в життя експериментального методу Золя. Письменники, розщеплюючи дійсність на окремі атоми-факти, завдяки детальному аналізу встановлюють зв'язок

між явищами, що виникли, та причинами їх виникнення. Торкаючись у творі "Для домашнього огнища" проблеми проституції, І.Франко наводить читача на думку, що не розбещеність примушує дівчат свідомо нищити свої долі, а безперспективне, тяжке життя в селі.

В.Винниченко позитивно оцінює слабодохого Андрія лише тому, що він "п'ятнадцять років мріє дати своєму батькові трішки, трішечки спокою. Розумієш, такому бідному дядюшці, що цілий вік ходив за плугом, їв у свята булочку з хлібом і перед кожним піджаком скидав свою подрану шапчинку. Розумієш, котику? Пятнадцять років він мріє, що ось-ось він стане трішки на ноги і візьме до себе батька й сестру" [2, 149]. Навіть такий абсолютно не пристосований до життя чоловік розумів, що між його світом і світом батька – прірва. Г.Ібсен у "Ляльковому домі" порушив проблему жіночої емансипації. Його Нора знає, що є ще щось, крім покликання бути дружиною і матір'ю. До одруження вона жила в будинку батька, оточена любов'ю і ніжністю, за неї приймали рішення інші. За неї думали, відчували, нею гралися, як лялькою. Те саме робив із нею після одруження Хельмер. Та Норі набридла така роль. Героїня заявляє своєму чоловікові: вона – "людина, така ж, як і ти, або, в крайньому випадку, повинна постаратися стати людиною. Знаю, що більшість буде на твоїй стороні, Торвальд, і що в книгах говорять те ж саме. Але я не можу більше задовільнитися тим, що говорить більшість і про що говориться в книжках. Мені потрібно самій подумати про ці речі і поспробувати розібратися в них" [6, 244]. Загальновідомо, який вагомий внесок зробив І.Франко в розвиток емансипаційного руху в Галичині. В.Винниченка ж називають першим чоловіком, який на початку ХХ ст. заговорив про жіноче питання в українській літературі.

Особливої уваги заслуговують також і чоловічі персонажі творів. Не позичати егоїзму ні Тосеві, ні Андрієві, ні Івану Стратоновичу. Ангарович надягнув на себе машкару вдаваного благочестя і тільки нещасні повії, які змогли пробачити мертвій Анелі її гріх, повернули його до реальності та дали зрозуміти, що він в одну мить знищив усе те, що стільки років будувала його дружина. Хельмера переповнювало відчуття власних чеснот настільки, що навіть його найкращий товариш вирішив померти самотньо, замкнений у чотирьох стінах, щоб не потурбу-

вати його, знаючи, як він зневажає все огидливе. Кожен із них здатен лише на осуд чийось вчинків. І якщо вони й спричиняють сімейний крах, то це – виняткова випадковість, бо в їхньому житті відсутнє поняття чину дії. Вони просто насолоджувалися всіма радощами життя, створеними для них дружинами.

Особливою є мова цих творів. У дусі поезії натуралізму, автори індивідуалізують мову своїх персонажів. У них "по-своєму" говорять прислуга, бідні селяни, банкіри, військові, повії.

Твори В.Винниченка, Г.Ібсена, І.Франка вражають драматизмом, життєвою правдою описаних конфліктів, порушенням гострих соціальних питань, точним зображенням характерів і персонажів. Колоритна, подекуди пікантна мова творів, деталізація побуту, постановка важливих морально-етичних питань, переоцінка духовних цінностей, загострення уваги на проблемі емансипації, використання аналітичного типу композиції – ось ті типологічні збіги, які дозволяють вести мову про тяглість літературної традиції, що, витікаючи із європейських глибин, мала своє продовження в Україні. Вживлені в українську літературу ще Франком принципи натуралістичного мистецтва знайшли своє втілення у творчості В.Винниченка, який значною мірою сприяв інтеграції української літератури у світовий літературний процес.

1. *Блохіна Н.* Драматургія В.Винниченка. Феміністичне прочитання. – Слово і час. – 2002. – № 4. – С. 33–38.

2. *Винниченко В.* Вибрані п'єси. – К.: Мистецтво, 1991. – 605 с.

3. *Вороний М.* Поезія. Переклади. Критика. Публіцистика. – К.: Наук. Думка, 1996.

4. *Гнідан О.* Володимир Винниченко. Літературний портрет. – К.: Наук. Думка, 1996. – 305 с.

5. *Золя Е.* Собрание сочинений в 26 т. – Москва, 1966.

6. *Ібсен Г.* П'єси. – М., 1956. – 350 с.

7. *Українка Леся.* Збір. Творів: У 12 тт. – К., 1987.

8. *Михида С.* Слідами його експериментів. – Кіровоград: Центрально українське вид., 2002.

9. *Панченко В.* Будинок з химерами. Творчість В.Винниченка у європейському літературному контексті. – Кіровоград, 1998.

10. *Панченко В.* Капрі: експеримент та експериментатори // Капрійські сюжети "Італійська" проза М.Коцюбинського. – К.: Факт, 2003. – С. 187–221.

11. *Франко І.* Зібрання творів: У 50-и тт. – К., 1978 – 1986.

The article deals with the problem of typological affinity of dramas from the point of their belonging to naturalism which is characterised by vitally truthful and scientifically objective writings without moralisation and embellishment of shadow si des of people's life. It is analysed the influenu of "alive symbols" on the heroes' character and behaviour folcawing M. Vorony's theory about "drama of alive symbols".

Key words: *naturalism, determinism, "human document", experimental method of Zolya, "honesty -with myself", "drama of alive symbols", "alive symbol", analytical type of composition.*

УДК: 82.091

ББК 83.002.1

Наталія Косило

ІСТОРИКО- Й ТЕОРЕТИКО-ЛІТЕРАТУРНА КОНЦЕПЦІЇ НАТУРАЛІЗМУ

У статті досліджуються генетико-типологічні особливості терміна "натуралізм", його використання в літературі. Проведено порівняльний аналіз натуралізму з іншими напрямками, зокрема з реалізмом і романтизмом.

Ключові слова: *"літературний натуралізм", документалізм, чинник спадковості, натуралістична поетика.*

Жоден із термінів, які номінують до "макросистеми" літературного процесу, не має такої складної, можливо, навіть унікальної долі, як "натуралізм". Якщо стосовно реалізму, романтизму або, скажімо, класицизму у літературознавстві не виникає серйозних сумнівів та суперечок, то натуралізму "пощастило" менше. Літературознавці різних країн не тільки не могли дійти спільної думки щодо генетико-типологічних особливостей цього явища, їм не вдалося вирішити і принципове питання – про самий факт його існування.

Виникає парадокс: термін цей надзвичайно активно використовується у літературознавстві, але уніфікованого, чітко визначеного уявлення про його сутність у наукових працях не знаходимо. І чи можна назвати терміном визначення, яке змінює свій зміст залежно від зовнішніх щодо об'єкта причин, від власних поглядів дослідника, його методологічної орієнтації? Звідси і впливає багатозначність та "многоликість" терміна.

Слід зазначити, що існує не лише "літературний натуралізм". Свій "натуралізм" є й у філософів. Там цей термін описує зведення концепцій, які, на відміну від "спекулятивної філософії", мають справу з філософією природи і є своєрідним "поглядом на світ, згідно з яким природа виступає як єдиний, універсальний принцип пояснення всього суцього" [12, 403].

Ми не розглядаємо цей варіант терміна, не зважаючи на те, що "філософський натуралізм" (як, наприклад, у випадку з середньовічним

номіналізмом і готичним натуралізмом, позитивізмом і класичним натуралізмом другої половини XIX століття) виникає і розвивається паралельно з натуралізмом літературним, хоча вивчення цих двох явищ дозволило б рельєфніше показати зріз "духу епохи". У сферу нашої компетенції входить аналіз натуралізму як естетичного явища, як чинника словесного мистецтва, а тому філософських і природничо-наукових проблем торкатимемось дотично.

Однак навіть після того, як ми звизимо ареал вживання терміна "натуралізм" до суто літературознавчих меж, не знімемо проблеми його полісемантичності та поліфункціональності. А саме ці якості терміна спричиняють плутанину в його тлумаченні. Так, В.Кулешов, який досліджує зв'язки чеховської прози з сучасними Чехову символізмом і натуралізмом, вважає, що "термінологія в цій сфері ще суттєво збиває з пантелику" [7, 247].

До курйозів літературознавства відносять і той варіант терміна "натуралізм", який ми знаходимо у працях Г.Брандеса. І хоча можливість зіставлення та порівняння натуралізму з романтизмом не лише допускається, але й реалізується низкою дослідників, перш за все західних, зіставлення та порівняння романтизму з натуралізмом у Брандеса пояснюється особливими підставами. Ведучи розмову про творчість англійських романтиків, Брандес називає їх натуралістами тому, що в їхній творчості з особливою силою проявлялися національний тип та національна самобутність: "...бути національним

в Англії – означало бути натуралістом" [1, 6]. Для англійських романтиків (натуралістів, за Брандесом) характерне обожнювання природи, пантеїзм, а особливо, – "любов... до вищих порід тварин і... постійне спілкування з царством тварин" [1, 9].

Критикувати концепцію Г.Брандеса нескладно. Загальновідомо, яку роль відіграють природні мотиви в романтичній літературі і наскільки небезпечно лише на основі тематики та зовнішньої фактури образу судити про метод, особливості поетики літературного твору та літературного напрямку. Зауважимо тільки, дослідник наголошує на контекстуальному характері натуралізму, доручаючи йому роль ферменту, що руйнує класицизм, який уже себе вичерпав і сприяє формуванню нової художньої системи. "Романтизм, – пише дослідник, – є сильною, глибокою та цілощодою течією англійського життя, яка, звільнившись від класичних форм і традицій, вносить натуралізм у всі галузі літератури" [1, 1].

Сумнівність тлумачень датського ученого є особливо очевидною на тлі "класичного" натуралізму другої половини XIX століття, який вияву "натури" шукав не стільки на лоні природи, скільки у міських нетрях, на вулицях і в підвалах тогочасних європейських і американських міст. Те, про що пише класик датського літературознавства, – не натуралізм, як його розуміє сучасна наука про художню літературу, а "натурізм" (термін американського дослідника Д.Бегулі), [15, 52] суть якого і полягає в особливій увазі письменства (особливо англійської літератури XIX століття) до природи у вузькому значенні цього поняття.

Такий приклад зайвий раз доводить, як із часом змінювалося наше уявлення про те, що є "природою". Відмовившись від натурфілософського трактування терміна "людська природа", XX століття звело уявлення про неї до образів позаміських ландшафтів, флори і фауни. Тому обсяг і сфера атрибуції терміну "натуралізм" також демонструє свою мінливість залежно від сфери й місткості поняття "природа". Кожна епоха може зробити свій внесок у ту плутанину, яка існує в термінологічному апараті неточних наук.

Отже, з усього видно, що термін "натуралізм" є одним із найбільш невизначених літературознавчих термінів, відтак у науковій думці відсутнє єдине, загальновизнане тлумачення

цього поняття. Уперше термін "натуралізм" з'явився у філософській літературі ще у XVI ст. й використовувався для позначення напряму або системи, що розглядала природу як єдино суще, виводила все існуюче з фактів природи. У XVII ст. термін "натуралізм" використовується як синонім до понять "матеріалізм", "емпіризм", "атеїзм". Матеріалістичне осмислення філософського "натуралізму" розпочалося з Ж. Ламетрі й було характерним для всіх французьких матеріалістів. Термінологічно це поняття було закріплене Д. Дідро в енциклопедичній статті "Натураліст".

У XVIII ст. поняття "натуралізм" поширюється на історичні науки, соціологію, право, етику. Людина й культура розглядались у той час як наслідки природної еволюції. Тому мислителі намагалися пізнати закони розвитку суспільства, культури, спираючись на закономірності, які лежали в основі природничих наук. Справа доходила до повного ототожнення моральних, юридичних норм із об'єктивними законами природи. Не випадково Е.Золя писав, що знайшов натуралістичну формулу в XVIII ст. Тлумачення натуралізму, поширене в літературі XVII–XVIII ст., збереглося, по суті, й у XIX ст. Із середини XIX ст. термін "натуралізм" широко побутує у мистецтві, літературі, естетиці. У мистецтві, цей термін використовували у вищезгаданий період для вираження поглядів, що пов'язують твір мистецтва з необхідністю точного наслідування природи.

"Натуралізм" посідає стає місце серед багатьох інших термінів теорії літератури, мистецтва й естетики. Однак і тут тлумачення його було далеко не однозначним. У критичній літературі кінця XIX – початку XX ст. утвердився погляд на натуралізм як на сучасну форму, різновид художнього реалізму. Проте критики, зіставляючи реалізм середини XIX ст. з його тогочасною формою, тобто натуралізмом, розходилися в оцінках останнього як художнього явища. Одні вважали, що натуралізм – це вдосконалений, ще правдивіший реалізм, його вища форма. Інші вбачали в цьому напрямі крайню, нижчу форму реалізму. Для третіх натуралізм видавався неповноцінним, недорозвинутим, наївним реалізмом. Існувала також думка, що натуралізм – це лише новий термін для позначення того самого реалізму, але в новий історичний період (другої половини XIX ст.) [13, 6–7]. Але, як справедливо зауважує

В.Матвіїшин: “Жоден з літературних напрямів ніколи не існував у чистому вигляді – всі вони є синтезом різних методів, стилів і манер, мистецьких засад, що відповідали потребам епохи” [8, 178]. Такої ж думки дотримуються, зокрема, Д.Наливайко, Р.Голод.

Що ж стосується явища українського натуралізму, то тут гостро відчувається брак загальнотеоретичних досліджень концепції цього напрямку. На думку Р.Голода, небажання наших літературознавців займатися проблемами натуралізму можна пояснити кількома причинами. По-перше, реалізм у різних його модифікаціях (просвітительський, критичний, соціалістичний, магічний) упродовж тривалого часу вважався універсальним творчим методом, який має здатність синтезувати у собі елементи різних літературних напрямів. Тому з ідеологічної точки зору вигідніше було говорити власне про елементи натуралізму, а не про натуралізм як самостійний літературний напрям. По-друге, як слушно зауважив Д.Наливайко, “в міру формування сумнозвісного методу соціалістичного реалізму натуралізм з його принципами об’єктивності зображення й вірності життєвій правді (що для його митців справді було неухильним законом творчості) ставав усе неприйнятнішим для поборників фіктивного реалізму, названого соціалістичним” [10, 119]. По-третє, один із основоположних принципів натуралістичного мистецтва – фізіологічна мотивація вчинків людини – суперечив теорії про класову боротьбу в суспільстві, а у літературній сфері – положенню про винятково соціальний детермінізм [4, 6].

Такий підхід стосувався не лише натуралізму, оскільки “завданням для науковців було не стільки розкрити типологічну спорідненість тієї чи іншої теоретичної концепції, національну своєрідність того чи іншого літературознавчого явища, своєрідність національного функціонування тих чи інших засобів аналізу, скільки з’ясування історико-літературних зв’язків та взаємодій “братніх” літератур” [3, 3–4]. Що ж стосується натуралізму в англійській літературі, то цей напрям у прямому розумінні йшов усупереч суспільно-моральним традиціям вікторіанської Англії – традиціям, що протистоять вторгненню нових ідей.

Тож у XIX ст. в літературі, як і в естетиці, відбувається становлення таких категорій, як “натуралізм” і “реалізм”. Багато письменників і критиків розглядали ці поняття як цілковиті

синоніми, що не заважало їм усе ж вживати їх у різних контекстах. Так, термін “натуралізм” (як синонім “реалізму”) використовувався для позначення правдивого мистецтва, що розкриває сутність різних аспектів дійсності. Деякі автори, не розрізняючи “натуралізм” і “реалізм”, використовували ці терміни для характеристики творів мистецтва, що по-рабському копіюють дійсність і не відображають справжньої, правдивої суті життя. Однак, слід зазначити, що в XIX ст. як у англійській, так і в українській літературах усе ж переважала загальна тенденція розглядати натуралізм як певний етап у розвитку реалізму. Цей підхід відобразився і в термінології. На думку М.Кебала, “для реалізму XIX століття важливим аргументом вважався його критичний характер, оскільки у такий спосіб реалізм намагався довести, що адекватність знання може бути досягнута лише в результаті складного, опосередкованого й аналітично контрольованого самим дослідником процесу пізнання. При цьому, зрозуміло, особлива увага приділяється активності автора художнього світу, який у наративі висловлює критичне ставлення до реальності, ним відтвореної” [6, 21–22].

Однією з відмінностей між натуралізмом і реалізмом є максимальна об’єктивність у зображенні просторової дійсності. Те, що автор мав цілковито відмовитись від свого оцінювального втручання у текст, було принципово важливим. Сувору науковість, перенесена на ґрунт художнього слова, заперечувала абсолютність погляду автора, навпаки, вона вимагала описувати “шматок життя” таким, яким він є, без жодних домислів та абстрагувань. Підтвердженням цьому є “Експериментальний роман” Е.Золя, у якому викладено концепцію натуралістичного напрямку [5, т.2, 239–280]. Максимально точне відтворення дійсності є важливим завданням літератури та науки, оскільки ці два поняття, на думку Е.Золя, є тотожними. Таким чином, письменник ставав для нього експериментатором та спостерігачем, який переносить різні наукові методи та прийоми у художню творчість. Цілком погоджуючись зі своїм патроном Клодом Бернаром, Золя твердив: “Спостерігач дає йому (письменнику) факти і місце, на якому персонажі діють та розгортають свою активність. Саме тоді з’являється експериментатор, який провадить спостережуваних героїв у певну суспільну та природну дійсність і знову ж

спостерігає за тим, як вони себе поведуть” [21, 52].

На думку Золя, який був переконаним у тому, що головне у людині – це її біологічна сутність, письменник-натураліст мав лише фіксувати правильність загальних законів на основі проведених експериментів. Відтепер письменник – це лише реєстратор фактів. Авторська уява, яка досі вважалася основним елементом творчості, протиставляється науковому спостереженню й нейтральності з боку наратора: “Твір перетворюється у протокол, і тільки; відтепер його досягнення – точність спостережень, більш-менш глибокий аналіз, логічний ланцюг подій” [5, т.26, 254]. Натуралісти XIX століття погоджувалися із Золя в тому, що оптимальним методом пізнання навколишньої дійсності у натуралістичному творі є спостереження. Саме описовість, яка є повністю об’єктивною, позбавленою суб’єктивної думки дослідника, має бути основою натуралістичного методу письма. Однак слід зазначити, що “І.Франко не вбачав у прозі Е.Золя, в його художньому методі фотографічного відтворення бридких явищ, а виокремлював передусім прагнення до демократизації тематики, використання популярного в сучасній світовій літературі документалізму, хроніки, а тим самим бажання наблизити красне письменство до пекучих проблем життя” [9, 336].

Лева частка негативного тлумачення терміну “натуралізм”, яке утвердилося в нашій науці, пов’язана з тим, що так званий “натуралістичний прийом” жодним чином не міг додати художності літературному твору. На основі цього факту В.Міловідов стверджує про наявність щонайменше двох “натуралізмів”. Точніше, цей термін описує два різних за масштабом і змістом явища, які, хоч і пов’язані генетично, в своїй подальшій історії розвитку набули суттєвих змін.

Перший найбільш фундаментальний варіант терміна закріплений, як відомо, за літературним напрямом кінця XIX століття, який у Франції пов’язаний з іменами Золя, Гонкурів, Гюїсманса, Доде; в Англії – Гіссінга, Мура і Моррісона; в США – Норріса, Гарленда, Крейна; в Росії – Боборикіна і Потапенка; в Німеччині – Гауптмана, а в Україні, певною мірою, Франка. З цим варіантом тлумачення терміна переважно пов’язують принципи та методи, що лежать в основі творчості письменників-натуралістів, які

в своїх творах покликаються на висловлювання Золя та його однодумців, котрі прагнули поріднити мистецтво й науку, вбачаючи у спадковості найважливішу закономірність розвитку людини та суспільства.

І інший “натуралізм”, який виходить за рамки описаного вище напрямку та методу, – це стильова тенденція, суть якої зводиться до так званого “фактографізму”, “фотографізму” чи “емпіризму”. Часто використовуються і деривати цього терміна, наприклад, – “натуралістичність”. У дисертаційному дослідженні В.Міловідов стверджує, що “натуралізм” у літературознавстві не є терміном. На його думку, – це лише оцінка, причому негативна. Що ж до зарубіжного літературознавства, то і воно теж позбавлене єдиного уніфікованого термінологічного порозуміння. Спільним для країн пострадянського простору та Заходу є те, що проблема диференціації загальнофілософського та естетичного аспектів терміна – не вирішена. Тому натуралістів від науки та літератури об’єднують в один список. Поруч опиняються Сократ і Еврипід, Монтень і Рабле, Декарт, а також Расін, Вергілій, Мольєр, Руссо, Дідро та ін. [16, 21–32].

Однією з термінологічних контроверсій, що розгортаються на сторінках зарубіжних праць про натуралізм, є диференціація терміна в контексті суміжних художніх систем. Дослідники вважають, що головним винуватцем такої плутанини є “батько” сучасного літературного натуралізму Еміль Золя, який, наприклад, до визначення одного й того ж явища (живопису імпресіоністів) міг підійти як із терміном “імпресіонізм”, так і з термінами “реалізм”, “актуалізм”, “натуралізм”, причому використовував письменник ці слова як синоніми [18, 5]. Роман “Земля”, який вважають одним із найяскравіших зразків літературного натуралізму, він називає “реалістичним романом”.

Таким чином, автор “Землі” та “Пастки” породив ту термінологічну проблему, вирішити яку зарубіжне літературознавство, маючи велику кількість праць про поетику натуралізму, поки що не змогло. Так, для Ш.Беко натуралізм і реалізм – поняття синонімічні. Подібного ж погляду дотримуються й інші автори, які імпліцитно об’єднують у коло натуралістів Ібсена, раннього Стріндберга, Чехова, Піранделло, Шоу, Гауптмана, а також Золя, Томаса Манна та Драйзера [17, 236].

Існують і більш динамічні термінологічні концепції, які прагнуть диференціювати натуралізм і реалізм, хоч способи та підстави для диференціації можуть бути дуже різними. Так, Брюнетьер, намагаючись впорядкувати класифікацію роману другої половини XIX століття, розділяє натуралістів і реалістів і дає останнім додаткову характеристику, створюючи, таким чином, більш широку дистанцію між Золя і “класичним” реалізмом. Для нього Флобер, Дж. Еліот, Діккенс і Толстой – реалісти (точніше – романтичні реалісти) [18, 6]. Зрозуміло, що брюнетьерівський реалізм, позбавлений романтичного начала, – це натуралізм. Елемент романтики в розумінні Брюнетьера – це те, що відрізняє класичні форми реалізму від натуралістичного роману, замішаного на похмурому детермінізмі, песимістичному за своїм пафосом. Натуралістичний детермінізм не властивий реалістичному роману, і на цій підставі проводить свою диференціацію понять Д.Пайзер [19, 11].

Складність проблеми полягає і в тому, що натуралізм розглядають як один із проявів реалізму, його “інтенсифікацію” [18, 8], а також у тому, що натуралізм і реалізм – однакові за рівнем єдиного художнього світу, за аспектами поетики, властивої роману другої половини XIX століття. “Термін “натуралізм” в умовах літературного напрямку означає філософську орієнтацію... термін “романтичний” вказує на відношення або якість... отриманий звідси ефект можна назвати романтичним, тоді як стиль – реалістичним,” – пише Ч. Уолкат [20, 23].

Як приклад того, що більшість тогочасних критиків ототожнювали натуралізм та реалізм, можуть бути слова М.Цебрикової. Захищаючи Жорж Санд від Е.Золя, який у статті “Жорж Санд і її твори” (Вестник Европы. – 1876. – №7) розкритикував її романтичну піднесеність та “ідеальність героїв”, російський критик у своїй статті називає натуралізм “вузьким” реалізмом на противагу “справжньому” чи “дійсному” реалізмові [14, 284]. Що ж стосується України, то у нас, як вважає Л. Гаєвська, відмежування реалізму від натуралізму відбулося ще у 80-ті роки XIX століття І.Франком та М.Драгомановим [2, 7]. У Росії після виступу М. Салтикова-Щедрина, який у четвертому розділі нарисів “За рубежом” (Отечественные записки. – 1881. – №1) різко протиставив французький натуралістичний роман

російському реалізмові, окреслилась тенденція негативного ставлення до натуралізму.

У навчальному посібнику “Концепт натуралізму і художні шукання в “Бориславських оповіданнях” Івана Франка” М.Ткачук згадує імена тих літературознавців, котрі заперечували натуралізм як самостійний напрям: “У нас, окрім Г.Цеглинського, не сприймали натуралізму О.Огоновський, який відносив його до “ультра-реального напрямку”, В.Барвінський у “Лесининій челяді” (1876) побачив тільки “нешасний натуралізм” і не допустив її до публікації в журналі “Зоря”. Справа ускладнювалася ще й тим, що в європейських літературах виникло таке епігонське явище, як “золяїзм”, спрощений соціал-дарвіністичний підхід до соціальної дійсності, а тому конфлікти життя пояснювались виключно боротьбою за існування та іншими біологічними чинниками. Деякі митці-натуралісти в кінці 80-х – на початку 90-х рр. примітивізували ідеали й ігнорували людиною як найвищою цінністю буття, відсторонюючись від естетичної та моральної оцінки героїв. Фетишизація грубої реальності призвела до простого комбінування “людських документів”, а твір перетворювався на копію “шматка життя” [11, 5–6].

Таким чином, як у вітчизняному, так і в зарубіжному літературознавстві напрацьовано теоретичні та історико-літературні матеріали, з яких, не зважаючи на певне методологічне різноголосся, можна все ж вивести загальне уявлення про натуралізм. Однак таке уявлення не буде повним, доки ми не визначимо той стрижень, той об’єднуючий принцип, який перетворив би конгломерат розрізаних фактів у живу й динамічну систему. На жаль, як в українській науці, так і на Заході дослідники лише незначну частку уваги приділяють естетичній специфіці натуралізму. Часом вона просто “вислизає” з їхньої обсерваційної діяльності, і натуралізм, який протидіє цілому ряду аналітичних методик, є для них свого роду таємницею за “сімома замками”. Тому адекватну модель натуралістичної поетики можна побудувати тільки на підставі іншої методології – тієї, яка враховує естетичну специфіку предмету дослідження і, зокрема, контекстуальну, діалогічну природу натуралізму.

Теоретичні концепції, взяті поза конкретним історико-літературним матеріалом, через свою специфіку не можуть не грішити деякою однобічністю. Відтак лише у поєднанні з резуль-

татами історико-літературного аналізу вони можуть дати цілісне уявлення про стан проблеми натуралізму. В цьому значенні класикою осмислення літературного натуралізму, скоріш за все, можна вважати вітчизняну золяїстику.

Парадоксальним чином недоліки українських досліджень натуралізму перетворюються на переваги (дають можливість системно і в культурно-історичному контексті, і з урахуванням світоглядно-філософських особливостей збагнути це явище). Потрібно тільки відкинути пануючу донедавна в радянський період ідеологічну упередженість, врахувати дослідження зарубіжних науковців (на щастя залізна завіса впала) і звернутися до відповідної комплексної методології обсервації. Щодо останньої, то продуктивним бачиться “методологічний плюралізм”, визначення якого пропонує відомий теоретик літератури Р.Гром’як.

1. Брандес Г. Литература XIX века в ее главных течениях. Английская литература: Натурализм в Англии – Озерная Школа – Байрон и его группа. – С.-Пб., 1889.

2. Гаєвська Л. Коли обриваються пута... // Слово і час. – 1992. – Ч. 6.

3. Гнатюк М. Літературознавчі концепції Івана Франка у контексті методологічних пошуків українського літературознавства другої половини XIX – початку XX століття: Автореф. дис... доктора філологічних наук. – К., 2003. – 34 с.

4. Галод Р. Натуралізм у творчості Івана Франка: до питання про особливості творчого методу Камєняра. – Івано-Франківськ: Лілея – НВ, 2000. – 108 с.

5. Золя Э. Собр. соч.: В 26 т. – М., 1966.

6. Кебало М.С. Проблеми теорії та історії натуралізму останньої третини XIX століття в порівняльно-

літературному аспекті. Монографічне дослідження. – Тернопіль: ТДПУ, 2002. – 92 с.

7. Кулешов В.И. Реализм А.П. Чехова и натурализм и символизм в русской литературе его времени // Кулешов В.И. Этюды о русских писателях. – М., 1982.

8. Матвійшин В. На стежці народного і національного // Вітчизна. – 1988. – № 11.

9. Матвійшин В. Поетика французького натуралізму в літературно-критичній рецепції І.Франка // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин. Матеріали Міжнародної наукової конференції. – Львів, 1998. – С. 334–340.

10. Наливайко Д. Проблема натуралізму в українській літературі // Літературознавство: Матеріали III конгресу Міжнародної асоціації українців. – К., 1996. – С. 118–130.

11. Ткачук М. Концепт натуралізму і художні шукання в “Бориславських оповіданнях” Івана Франка: Навчальний посібник. – Тернопіль, 1997. – 66 с.

12. Философский энциклопедический словарь. – М., 1983.

13. Хоменко Т. Філософсько-естетичні основи натуралізму: Автореф. дис... канд. філософ. наук. – Київ, 1993. – 19 с.

14. Цебрикова М. Жорж Санд // Отечественные записки. – 1877. – №5, отд. II.

15. Baguley D. Naturalist Poetics // Essays in Poetics. – Keele, 1987. – 12.

16. Beuchat C. Histoire du Naturalisme Francais, – Paris, 1949.

17. Block H. Naturalistic Triptych: The Fictive and Real in Zola, Mann and Dreiser. – New York, 1970.

18. Furst L., Skrine P. Naturalism: The Critical Idiom. – London, 1971.

19. Pizer D. Realism and Naturalism in XIX-th Century American Literature. – Carbondale: Edwardsville, 1966.

20. Walcutt Ch. American Literary Naturalism: A Divided Stream. – Minneapolis, 1956.

21. What was Naturalism? – New-York: Appleton-century-crofts, inc., 1959.

The genetic-typological features of the term “naturalism” and its use in literature are investigated in the article. Naturalism is compared with other literature trends, with realism and romanticism in particular.

Key words: “literary naturalism”, documentalism, hereditary factor, naturalistic poetics.

УДК 821. 161. 2
ББК 83. 3 (4 Укр)

ТВОРИ-ВЗАЄМОПОШАТИ В РОДИНІ ПИСЬМЕННИКІВ: ЛАТЕНТНИЙ ТЕКСТ

Галина Стасюк

У статті розглянуто проблему художньо-сміслових особливостей присвят у творчій діяльності літературної родини. Аналіз здійснено крізь призму “династичного” підходу на матеріалі творів-взаємопошат в обдарованому роді Косачів-Драгоманових. Виявлено існування в змістовій структурі “словесних” подарунків латентного тексту, який “виходить” на складний рівень родинної психології та проявляє характерні риси художніх установок письменників-родичів.

Ключові слова: літературна династія, родинна психологія, художня установка, пошата.

Особливості функціонування літературного процесу усталено вивчають через проекцію на загальне тло національної культури, послуговуючись універсальним принципом поступального руху і широкими ідентифікаційними можливостями системного поділу на стилі, напрями, школи, жанри. За умови статичності чи послідовного розвитку зовнішніх чинників, які впливають на літературне життя країни (стабільність державних інституцій, їх зацікавленість у підтриманні національних духовних здобутків, вільний вихід в іншопольтурний простір), такий спосіб літературознавчих досліджень виявляється логічно аргументованим і достатнім, оскільки опирається на незаперечний факт тяглої цілісності, неперервності історико-культурного буття нації. Проте він може втрачати статус фундаментальності, коли об’єктом вивчення стає літературний процес у колоніальному соціумі, який постійно піддається культурній експансії з боку метрополії і, не маючи політичного представництва, змушений шукати вихід у духовній конспірації і внутрішньоспрямованій екзистенційній фабулі. У цьому випадку виникає проблема доведення генетичної тяглості в національній культурі і літературі. Значною мірою вона може бути вирішена через посередництво “династичних” студій: якщо міжпоколінневий духовний зв’язок втрачає виразність або взагалі обривається з точки зору стороннього спостерігача, то відновити його справжній контур можливо “зсередини”, відштовхуючись від “живого” родинного переємства в культурі й літературних традиціях визначних династій країни.

Хоча запропонований І.Денисюком “династичний” підхід потребує значних методологічних напрацювань у своїй сфері, актуальність його для сучасного українського літературознавства очевидна, а наукова перспектива необмежена. Зрозуміло, такий спосіб вивчення літературних явищ повинен мати комплексно-синтетичний

характер і враховувати різноманітні аспекти життя письменницької родини, серед яких важливе місце посідає “діалектика родинної єдності й антиномія окремих особистостей і генерацій...” [4, 165].

Сімейна взаєморецепція, яка в художньо обдарованих родині часто виливається у твори-пошата, – складне і мало вивчене явище, для висвітлення якого потрібні інтегровані зусилля літературознавства, психології та суміжних наукових галузей. Результати цього дослідження внесли б нову грань у “прочитання” окремих творів відомих письменників, присвячених їхньому родинному оточенню, і пролили б світло на психологічні портрети авторів з боку сімейних стосунків, тобто окреслили вірогідну генезу багатьох художніх образів, тем, ліричних ліній, сюжетних “схем” на тлі прихованих (неусвідомлюваних) основ творчої діяльності письменників, об’єднаних кровноспорідненим зв’язком. Таким чином, для зрозуміння постаті митця й аналітичного огляду його літературного набутку твори-пошата є не менш важливим джерелом, ніж спогади, листи, щоденники, автобіографії, особливо – у непростій сфері родинно-творчої психології. Очевидно також, що “сімейний” зміст “дарованих” оповідання чи поезії найчастіше завуальований, позбавлений прямих аналогій і текстових вказівок, чому сприяє сама форма пошата – “заувага, зроблена автором певного художнього твору, що вказує на особу чи подію, якій присвячено цей твір” [9, 548]; людина, якій презентовано “слово”, не завжди виступає у відношенні до нього героєм-персонажем, тому причини такого дарунку нерідко слід шукати в найтонших відтінках родинних взаємовідносин і фамільних традицій.

Такий взаємний обмін літературними присвятами, загалом притаманний династіям письменників, для яких “слово” наділене особливим значенням і цінністю, має свій яскравий зразок

у художній творчості обдарованої родини Косачів-Драгоманових. Звичай дарувати близькій людині твір у цій сім’ї бере початок від поета-декабриста Якова Драгоманова, який присвятив братові Петру (дід Лесі Українки за материнською лінією) елегію “Родным могилам” (1830 р.). Обставини написання цієї поезії невідомі, як і біографічні дані її автора після 1828 р. За І.Айзенштоком, декабрист Я.Драгоманов, відбувши після грудневого повстання 1825 р. тримісячне ув’язнення, за наказом Миколи І був висланий в один з північних піхотних полків, а в лютому 1828 р. звільнений з умовою таємного нагляду за ним поліції. Надалі слід поета губиться: вийшовши у відставку, він мав оселитися в родовому маєтку, однак, “... як показують повторні неодноразові запити полтавської адміністрації, Драгоманов так і не з’явився в Гадяцькому повіті” [1, 568–569].

І.Айзеншток висловлює припущення, що Яків міг жити в цей час у брата Петра, який до 1838 р. перебував на юридичній службі в Петербурзі. Здогад дослідника, завдяки якому маємо хоча б одну невелику розвідку про творчість рідного дядька Михайла Драгоманова і Олени Пчілки (“Поэтическая деятельность Я.А. Драгоманова”), безперечно, заслуговує на увагу, незважаючи на те, що документальних матеріалів з останнього десятиліття життя поета не збереглося – нічого, крім оригінальних і перекладних поезій російською мовою, надрукованих у столичних журналах та газетах “Гирлянда”, “Сын Отечества”, “Северный Меркурий” та ін. з підписом “Я. Д – в” і датованих 1830-ми роками. Навіть відданий і скрупульозний “літописець” династії Косачів-Драгоманових О.Косач-Кривинюк у своїй “Хронології...” доводить розповідь про двоюрідного діда тільки до 1830 р.

Зупиняємося на біографічних моментах, чи, точніше, “білих плямах” життєпису Я.Драгоманова з огляду на маловивченість цієї літературно обдарованої постаті, чий образ, без перебільшення, залишив чітку печать на світоглядно-творчій установці представників його роду (підтвердження цьому – повість Ю.Косача “Сонце в Чигирині”), і з метою хоча б частково з’ясувати умови написання елегії-пошата “Родным могилам”, без чого зміст виразно автобіографічного твору не “читається” на “родинному” рівні. Ліричний герой цієї “... пройнятої меланхолією, сумним відчуттям безповоротно втраченої молодості...” [1, 568] поезії відвідує

дороге серцю “родове гніздо”, але ніхто його не зустрічає, дім порожній, місце вічного спочинку рідних не опоряджене:

*Покинув дикий шум, шум славы боевой,
Два раза посещал я милые могилы
И мирный кров родной.
Бродил в развалинах, угрюмый и унылый,
С тоскующей, с растерзанной душой* [1, 565].

Його не втішають прекрасні картини (які згодом відтворить у “Спогадах про Михайла Драгоманова” та повісті “Товаришки” Олена Пчілка), він самотній і охоплений передчуттям смерті:

*Не долго под твоей приветной сенью
Страдалец будет отдыхать:
Он скоро в сад к родным пойдет
Сном крепким спать!* [1, 565].

Меланхолійне “забарвлення” ліричної лінії у Я.Драгоманова І.Айзеншток пояснює поетичними “віяннями” часу (данина поезії “грусти нежной”) і важкими життєвими обставинами. Враховуючи пошату твору братові, зважимося додати до міркувань дослідника ще одне настроєве джерело елегії – ностальгію і бажання зберегти себе в пам’яті роду.

На час створення поезії “Родным могилам” батька, Якіма Драгоманова, і матері поета, Ганни Колодяжинської, вже не було (оскільки генеалогія роду Драгоманових потребує значних документальних досліджень і не висвітлює багатьох межових дат, такий висновок робимо на основі самого твору, опираючись на згадку автора про смерть матері: “Девятилетним сиротою меня оставила родимая моя...” [1, 565], і про могилу батька), власної сім’ї Я.Драгоманов теж не мав. Єдина рідна поетові-вигнанцю людина, яка підтримувала його на чужині, – молодший брат Петро, тільки йому можна було сказати за прикладом давніх мудреців: “Vale et memora sis mei!” і, обірвавши свою родову гілку, устійнитися у слові. Ця пошата дивним чином підтвердила силу вимовленого: саме діти, внуки і правнуки Петра Драгоманова вберегли образ поета-декабриста від забуття, перейнявши його частку літературного таланту (на можливість такого успадкування вказував ще в другій половині XIX ст. Ф.Гальтон) і започатковану ним традицію “художнього подарунка” (у випадку елегії “Родным могилам” – “на забудь”), яку продовжила Олена Пчілка. У зв’язку з тим, що мова йде про “спільну свідомість” і пам’ять роду, “консервуючу” роль тут зіграла “невидима

лояльність” його членів: один з них, рідний по крові і по духу, виступив на захист своїх переконань, поклавши життя задля блага нащадків, тому вони “в боргу” перед ним і утримують “баланс” сімейних “рахунків” через “виплату” пам’яттю, бо, як стверджує трансгенераційна психологія, “взаємини повинні враховувати дух закону *правоти і справедливості всередині сім’ї*. Через ці відносини предки заповідають нам життя, їх життя, яке ми і передаємо далі, своїм нащадкам” [17, 31].

Пряма емпатія до історії роду спонукала Олену Пчілку створити поезію “На полі честі” з надрядковим текстом “Посвята пам’яті А. С. К – ча, що поліг на війні 1876 года”. Твір вперше було надруковано у збірці “Думки-мережанки” (1886 р.), що дає підстави вважати його “ювілейним” – на сумну річницю смерті поетичного адресата. Війна 1876 р., тобто хронотопний вимір поезії, – це визвольний рух Сербії (історичної батьківщини Косачів) проти Туреччини, в якому брали участь добровольці з багатьох слов’янських країн. Однак тут виникають труднощі для інтерпретаційного аналізу на “династичному” рівні, оскільки ліричний образ полеглого “на полі честі” не співвідноситься з реальною постаттю: у відомому нам генеалогічному дереві Косачів немає особи з такими ініціалами.

Зрозуміло, що для поетичного твору відповідність історичним реаліям зовсім не обов’язкова, проте – існує посвята, яка не належить сфері фантазії, а отже, для “ввічкнення” художнього чуття й відповідного перебігу творчого процесу, результатом якого стала поезія “На полі честі”, була певна причина, можливо, хвилююче переживання, пов’язане з поминанням родича-героя (рід Косачів складався з кількох різномісцевих гілок, тому ретельний генеалогічний пошук, очевидно, зміг би виявити адресата твору) або з якоюсь аналогічною подією, що дала поштовх “фамільно” скерованій асоціації. Емоція була настільки інтенсивною, що, образно кажучи, відчинила перед Оленою Пчілкою (Ольгою Драгомановою) двері в психологічний вимір “іншого” роду (до якого вона належала через заміжжя, а не через народження), викликавши емпатію, вкорінену у власну родинну пам’ять (Драгоманови походили з козацько-старшинської “варни”, і поняття “честі”, “бойової слави”, “героїчної смерті” органічно входили у їх ментальний комплекс), і “каталізувавши” процес художнього творення, адже митець “...тво-

рив... не відповідно до предметів і явищ, які об’єктивно існують, а відповідно до того, як відбиваються об’єктивно існуючі предмети і явища в його психіці” [3, 93].

Ще одна “родинна” посвята з літературної “партитури” Олени Пчілки – поезія “Дебора”, вперше надрукована в альманаху “Перший вінок” (1887 р.) з авторською дефініцією “біблейський образ” і подарунковим написом “Лесі Українці”. Аналізуючи творчий набуток Лариси Косач першого періоду творчості (збірка “На крилах пісень”, поеми “Роберт Брюс, король шотландський”, “Давня казка”, поезії 1897–1898 рр.), І.Франко зробив кілька зауваг щодо “Дебори” в контексті “біблейної” тематики в обох письменниць. Оцінка відомого письменника і критика була доволі несхвальною: “... наші авторки поводяться з біблейним текстом дуже вільно, властиво, мовби й зовсім не дивляться на нього, а беруть тільки деякі мотиви, обскубані з тих міцних паростів, що в’яжуть їх із старожидівським життям і дають їм безсмертну силу” [16, 257]. Олена Пчілка справді відступила в своїй поезії від старозавітного “первовзору”, змінивши відповідно до художньої логіки твору і зміст оповідання з “Книги Суддів”, й ім’я пророкиці (у Біблії – Девора), і її психологічну мотивацію. Лірична героїня поетеси – насамперед патріотка, мужня рятівниця свого поневоленого народу. Якщо біблейна Девора – провісниця, через яку говорить Бог Ізраїля, то Дебора Олени Пчілки стає на чолі визвольного повстання з власного розсуду, через “чин обов’язку”:

*І бачить жінка та змисленна,
Що погибає люд рідний,
Що ніяка душа спасенна
Не зверне камінь той тяжкий, –
Із Єфраїмської діброви
Дебора віщя прийшла
І чарівну силу мови
Своєму люду принесла.*

*Встають похилії, розбиті
На голос дивної жони, –
Вже корогви святі розвиті,
Устав Ізраїль до війни.*

*Перед вояцькими юрбами
Дебора славная іде
І вдихновенними очима
Вперед на ворога веде [13, 104].*

Розлогість зацитованого поетичного фрагмента визначена кількома причинами: поезія “Дебора” не передруковувалася після 1887 р.; зміст наведених тут строф дає психологічний

ключ до складної сфери станової шляхетської свідомості, яку посідали і Косачі-Драгоманови; твір був присвячений Лесі Українці, а отже, міг мати на неї певний вплив, враховуючи силу дуального зв’язку між матір’ю і донькою. Питання ментальної установки художньо обдарованих дворянських династій – це, з огляду на його проблемність, тема окремої студії, і ми обмежимося тут тільки слушною заувагою О.Забужко: “повинен” для аристократа апіорі значить “можу”, це і є *noblesse oblige!*...” [7, 372], маючи на увазі, зрозуміло, моральний імператив не ліричної героїні, а її творця – Олени Пчілки, світоглядні настанови якої визначили внутрішню інтенційність літературного образу, чого не побачив, критикуючи твір тільки з естетичної точки зору, І.Франко.

У цьому випадку творче мислення письменниці було націлене на реалізацію її художньої правди, демонструючи, за означенням А.Васадзе, “... прямиї прояви нестримного (не підвладного пригніченню) прагнення до високого, ідеального, підґрунтя якого служить саме персонально-психологічна, внутрішня потреба в істині, що діє у психіці людини як невід’ємна властивість її установки...” [3, 23]. Створивши *свій*, належний власній стильовій манері образ пророкиці Дебори, Олена Пчілка “подарувала” його Лесі Українці, на нашу думку, з виразно окресленою “дидактичною” метою: задля нагадування їй у художній і етично прийнятній формі про моральний обов’язок жінки з роду Драгоманових-Косачів “іти попереду громади”, не спокушаючись при цьому почестями і владою (виконавши свою місію, Дебора “... ізнов туди на гору Піде в свою самотину” [13, 106]).

Вибір для “настанови” доньці цього біблейного оповідання був не випадковим. У передмові-коментарі до “Книги Суддів” читаємо: “Суддями звалились ті великі мужі в історії Ізраїля, що їх Господь посилав своєму народові щоразу, коли він за свої гріхи потрапляв під кормигу поганських сусідів... Усіх Суддів було 12. Їхнє походження, особистість, діяльність різні. Однак, усі вони мають спільну рису – вони були покликані від Бога для окремішнього визвольного завдання...”. Девора була єдиною жінкою серед Суддів, і її постать на тлі вістуння та військової діяльності не могла не заімпонувати Олені Пчілці, яка займала активну позицію в громадському житті тодішнього

“Юго-Западного края” і прагнула підвести до неї свою талановиту старшу доньку. Їй це вдалося, але в іншому вимірі: Леся Українка стала письменницею, “лицарем ордену Слова”, вибравши не “стилеть”, а “стилос”, хоча скерування, “сценарна матриця” (Е.Берн) матері зробили своє, підтвердженням чого є вся творчість Лесі Українки (за Д.Донцовим, “образ жінки-патріотки – присвічував першим крокам творчості Пчілки, і той самий образ, перетворений в образ жінки одної фанатичної ідеї, приковував і увагу доньки...” [6, 173]) і все її життя: “... Такий вже фатум над поетами, що мусять гукати на майданах і “прорицати, аки одержимі”, в той час, коли б хотіли в землю увійти від туги і замовкнути навіки” [XII, 17–18].

Звичайно, ми не переоцінюємо значення поезії-присвяти “Дебора” у формуванні світоглядно-творчої “установки” Лесі Українки (на час написання твору поетесі було 16 років, тобто її картина світу і себе в ньому вже мала устійнений характер), проте вважаємо, що “подарунок” матері вплинув на доньку, оскільки за ним стояли: духовний авторитет Олени Пчілки серед її дітей (“Наше мало не божество”, – писала в “Хронології...” О.Косач-Кривинюк) та розуміння один одного “з півслова” – через посередництво емотивно-етосного генетичного спадку і спільносімейної психологічної диспозиції: “... існує велика кількість сил, що впливають на людську долю: батьківське програмування, підтримуване внутрішнім “голосом”, який давні називали “демоном”; ... зовнішні сили, які все ще називають долею; вільні спрямування, яких давні не називали, бо вони були привілеєм богів і королів” [2, 164]. Додамо тільки, що, за свідченням сестри Ольги, Леся знала напам’ять і поціновувала усі ранні поезії матері, а вихід “Першого вінка” був для їхньої сім’ї великим святом.

Традицію посвят у літературній родині Косачів-Драгоманових підхопив старший брат Лесі Українки – Михайло, який писав під вибраним матір’ю псевдонімом “Обачний”. Зацікавлення красним письменством цього обдарованого представника “художньо заангажованої” династії мало доволі нерівний харак-

* Усі цитати з творів і листів Лесі Українки подаємо за виданням, яке в списку літератури означене №15. У квадратних дужках римською цифрою зазначаємо том, арабською – сторінку.

тер: від гарячого захоплення й інтенсивної роботи до цілковитого охолодження і переходу в наукову царину фізики, задля якої "... одсунув на задній плян свої літературні інтереси ..." [8, 76]. Тим часом, творчість Михайла Обачного, за ствердженням І.Денисюка, була прозначена естетичними віяннями "... у руслі пошуків літератури вже двадцятого сторіччя" [5, 57] і мала неабияку художню вартість. Це бачила Леся Українка і всіляко підтримувала творчу діяльність брата, заохочуючи його до написання нових "уліт".

В одному з листів до М. Драгоманова вона зауважувала: "Миша теж дещо пише і перекладає, тепер, приїхавши додому, він навіть досить багато пише. Мені подобається його писання, я навіть при його математичній вдачі не сподівалась від його такої поетичності ..." [X, 45]. Проте найбільшу шанувальницю своєї ліричної Музи Михайло Обачний мав в особі матері. Саме Олені Пчілці він завдячував творчими порадами, завжди схвальною оцінкою "поезій в прозі" і негайною їх публікацією в періодичній пресі ("Зоря", "Житє і слово"). Не дивно, отже, що обидва твори з його невеликої літературної спадщини, означені авторськими "подарунковими" написами, були присвячені матері: оповідання "На огнище прогресу" і лірична стилізація під думу "Отрок". Перший твір-посвята своїм існуванням завдячував творчому конкурсу літературного гуртка "Плеяда" на слово "кушетка" (організатором і керівником гуртка сміливо можна вважати Олену Пчілку). Зваживши на заохочення матері, завдяки якій з'явився початковий нарис "Кушетка", молодий письменник розширив, доопрацював і перейменував твір (у зв'язку зі зміною смислового "навантаження"). Так постало оповідання "На огнище прогресу" – тонкий психологічний портрет вразливої душі, втягнутої в бурхливий вир революційних течій. Головна героїня твору панночка Н., щира і чуйна, прагне допомогти простим людям, полегшити їх страждання, вилікувати віковічні душевні рани: "Діло се таке пильне, таке до муки пильне. Там его ждуть і жадають темні, бідні юрби люду, що борються з долею і в своїй темноті не може знайти дверей з того страшного льоху, що звуть сучасними обставинами. Сей люд жде світла, жде проводарів, котрі би ему вказали дорогу ..." [10, 206].

Проте серед реальних, жорстоких умов життя, після зради і відступу товаришів, дівчина

надломлюється і, залишившись "одиноким війном серед поля", починає думати про самотність. Від ганебної, за шляхетським етичним кодексом, смерті її рятує – кушетка: в останній момент погляд панночки падає на цього її давнього незрадливого "друга", який навіть поланим продовжував служити своїй господині. Дівчина знаходить в собі сили жити далі – "задля святої любові". У газетному некролозі після її смерті було написано: "Такого-то дня, у такому-то селі вмерла від зарази тифом сельська фершалка панна Н. Вона вмерла як чесний боєць при своєму ділі. Всі за нею дуже жалкують, бо вона не одного чоловіка од смерті вивратувала..." [11, 229].

Цінність оповідання "На огнище прогресу" полягає не тільки в його високій художності та оригінальній стильовій манері, а й у смислового підтексті: це погляд "зсередини" ідейно-політичних пристрастей другої половини XIX ст., виразником якого в цьому випадку є представник найменш вивчених в українській історії і культурі шляхетських кіл. Гідний син своєї великої матері, Михайло Обачний не вагався з посвятою оповідання. В одному з листів до Олени Пчілки, відомих нам тепер завдяки "Хронології..." О.Косач-Кривинюк, молодий прозаїк написав: "Посвята ж мусить бути тобі, бо кому ж, як не тобі, мусить бути посвята цього найпершого самостійного твору. Адже ж я усім, що тільки там доброго, усім винен тобі" [8, 108].

Дата написання іншого твору з присвятою "Моїй любій матері" – "думи в прозі" (авторське визначення) "Отрок" невідома, проте маємо підстави вважати часом його створення роки перебування М.Косача в м. Тарту (навчання і наукова робота). В основі цієї ліричної замальовки – давня легенда про євшан-зілля. Автор нічого не змінив у змісті відомої оповіді, увесь художній "шарм" його твору – у тональності стилістичного "аранжування": "Гей, то не сиві тумани упали, не чорні хмари наступали, сонце застигло: ой то горе, лихоліття тяжке на Половецьку землю, на степи широкі налітало. Гей, тай вивів старий Мономах полки нечислені, всі долини вкрили хоробрі Русичі, мов зграя орлів, грають стяги, блищать списи, гремить збруя. Ой, не одна Половчанка заплаче в далеких полоні, в лісній стороні по мужу, по брату, по милому свому" [12, 133].

Настрій, який спричинив творче "горіння", вимагаючи "розрядки" у вербальному втіленні,

у Михайла Обачного, очевидно, був суголосний тому почуттєвому "вибухові", що дав світові "Лісову пісню" його сестри. Зрозуміло також, чому письменник присвятив цю стилізацію матері – тій, яка так перечулено тремтіла над своїм первістком, так чекала його приїздів і так підтримувала в ньому зацікавлення літературою: "... Се удача, втіха така, що більшої не можна жадати! Дуже, дуже цілую тебе, моя мила надіє, Мачино золотая!" [8, 103] – фрагмент з листа Олени Пчілки до Михайла Обачного з приводу однієї з його "уліт".

У творчості Лесі Українки присвяти теж займали важливе місце, обіймаючи значну (на тлі родинних художніх "подарунків") частину творів: поезія "Веснянка" (1890 р.) – "сестрі Олесі", цикл "Кримські спогади" (1890–1891 рр.) – "братові Михайлові", поезія "Вечірня година" (1889 р.) та поема "Місячна легенда" (1889–1891 рр.) – матері, цикл "Сім струн" (1890 р.) і поема "Роберт Брюс, король шотландський" (1892–1893 рр.) – дядькові Михайлу Драгоманову. Впадає у вічі "порічне" розташування присвят. Це той період естетичних шукань молоді поетеси, про який І.Франко сказав: "Україна, на наш погляд, нині не має поета, щоб міг силою і різносторонністю свого таланту зрівнятися з Лесею Українкою" [16, 271], одночасно зауваживши, що в цей час авторка продукує твори, досить різні за амплітудою художньої якості, і пояснює такий перебіг літературного розвитку поетеси важкими кризами у стані її здоров'я. Оскільки йдеться про фактичні умови створення низки присвят Лесею Українкою, не можемо оминати це твердження славетного письменника-критика навіть попри часткову пегачію, яку викликав відгук у самої поетеси (лист до І.Франка від 21. 10. 1898 р.). Здоров'я її насправді витримало за ці 5 років тяжкі атаки й лікування в Києві, Одесі, Євпаторії, Відні. У "Хронології..." так описано обставини створення "Веснянки": "Найкращої весняної пори 1890-го року Леся була два місяці прикута до ліжка тяжкими "липкими кайданами" ... Лежачи з тяжкою мукою, Леся написала: віршований лист до брата Михайла, мені в альбом "Веснянку" і "Contra spem spero" ... У моєму альбомі були листки різної барви, Леся вибрала для "Веснянки" рожевий листочок..." [8, 127]. Порівняння цих поезій між собою та з іншими "присвятами" крізь призму настроєвої напруги підводить до висновку, який звучить, мабуть, пара-

доксально: Леся Українка, точніше, Лариса Косач – прощалася. Не усвідомлюючи до кінця значення своїх присвят або заперечуючи їх "нижній смисл" перед самою собою, "дочка Прометей", "Ломикамінь" писала у поезії "На човні" з циклу "Кримські спогади" (цей твір мав окрему пряму присвяту – "Братові на спомин 8 липня 1891 р. Євпаторія"):

*Я дивилась на тебе, мій брате;
Що гадала, – не вимовлю зроду;
Чим було тоді серце багате,
Поховала я в тихую воду.
Може, хвиля тобі розказала
Все, що думала я в тую мить?
Ні! вона те глибоко сховала ...
Хай же там моя думонька спить!* [1, 103].

Молода, сповнена вітальної наснаги й бажання працювати, як і весь її рід, на підтримку національного духовного життя, Леся Українка не дозволяла собі думок про смерть, женучи їх геть, бо були не гідні представниці старшинсько-шляхетської династії. Однак "... людина "закорінена" у власну історію, часто невидиму, яка проявляється в особливі моменти, моменти "ясності" – на рівні мови чи уявлення про "річ" через тіло (хвороба, нещасний випадок, смерть)" [17, 193], тому тінь Таната, повсякчас присутня біля Лариси Косач, мусила виявити себе хоча б на неусвідомлюваному рівні. Вважаємо, що твори-присвяти поетеси – це не тільки найцінніші подарунки, що на її думку, художника слова, вона могла зробити тим рідним, які безпосередньо опікувалися нею і мали пряме відношення до красного письменства, а отже, зуміли б оцінити такий жест, але й прихований навіть від неї самої натяк на можливість смерті й бажання попроситися, віддавши найближчим людям частину свого великого дару. У пізнішій творчій діяльності Леся Українка не присвячувала творів родині (винятком була драматична поема "Бояриня", яку письменниця подарувала матері усно, проте надрукована вона без присвяти, тому тут не розглядається), що теж певним чином підтверджує наше припущення: "вибравши" інший літературний рід (драму), Леся Українка отримала, між іншим, можливість еманувати "танатичну" енергію в художній текст, "вмираючи" разом з Міріам, Прісциллою, Оксаною, Мавкою, і не провокувати звинувачення в негідній Косачівни слабкості, адже драматичного героя куди важче співвіднести з автором, ніж героя ліричного.

Визначальна особливість творів-присвят Лесі Українки – їх “неособовість”. Поетичні адресати або взагалі “не присутні” в образному полі посвяти (“Сім струн”, “Місячна легенда”, “Вечірня година”), або подані крізь призму бачення поетеси, яка мовби “заступає”, прикриває їх постаттю ліричної героїні (“Веснянка”, “На човні”). Скажімо, в автографі поезії, подарованої сестрі Ользі (Олесі) було 5 строф. Готуючи твір до друку, Леся Українка одну строфу викреслила – ту, в якій слова “Ховаю я сльози, Співаю пісні голосні, Хоч люті морози Прибили мене навесні. Ти ж, сестро, гуляеш, Ти лиха не знаєш ...” [1, 404], могли вразити серце дорогої людини і “проявити” її образ, прихований до цього структурою нарації (“ми”). У поемах і поезіях, присвячених матері й дядькові, постаті цих рідних Лесі Українки взагалі не проступають (для стороннього читача), виникає враження, що поетеса навмисно вибирала в якості “художніх подарунків” такі твори, при написанні яких ці два образи нею не мислилися. Проте в родині, без сумніву, знали контекст усіх посвят. Як стверджує А.Шутценбергер, “у кожного з нас є свій *сімейний роман*, і кожна сім’я зберігає історії, які розповідають і переповідають, незважаючи на те, чи це міф, чи сага, або таємниця” [17, 121]. Такою фамільною сагою були взаємини Лариси Косач, Ольги Драгоманової-Косач і Михайла Драгоманова. “Діячі одного типу – харизматичні інтелектуали-проповідники” [7, 437], мати і дядько, мали такий духовний вплив на Лесю Українку, який тільки міг мати культ *ratio* на чуттєву душу жінки з “косачівського віття” (поетеса послідовно ідентифікувала себе саме як культурно і ментально належну роду Косачів – лист до сестри Ольги від 9. 06. 1901 р.).

Цей вплив *відчувається* в посвячених їм творах, на що звернув увагу, аналізуючи їх у вже згадуваній нами статті “Леся Українка”, І.Франко (був знайомий з Косачами-Драгомановими особисто), крізь призму проблеми (“Місячна легенда” – це роздуми поетеси над призначенням митця у контексті громадського обов’язку і чистого мистецтва, які приводять її до висновку, суголосного материній настанові, і який вона в пізніших творах все-таки змінила) й емоційного тонування поеми (“Роберт Брюс, король шотландський” визначається ідеальним образом національного керівника: приблизно в такому ж ореолі Леся Українка, за свідченням “духовного повірника”, сестри Ольги, бачила в

юності і свого дядька – лицаря “в екзилі”). Все це речі майже “непрочитні” для непосвячених з огляду на той факт, що для етичного кодексу шляхетського роду “... приватне й публічне розмежовуються куди жорсткіше, ніж у добу масових комунікацій!” [7, 100], і Леся Українка, ставлення якої до публікування деталей інтимного життя відомих людей означає лист до О.Маковея (1893 р.), свідомо прикривала густою вуаллю “родинний” смисл своїх присвят, “обриваючи” будь-які аналогії для тих, хто не належав її “фамільній сазі”.

Таким чином, семантичне наповнення творів-взаємопошати у родинно-літературному дискурсі Косачів-Драгоманових для кожного з письменників цієї династії було іншим: від “не забудь!” Якова Драгоманова і “чини так!” Олени Пчілки до “дарую з любов’ю і вдячністю” Михайла Обачного та “прощайте” Лесі Українки. Проявлений латентний текст присвят, якими обмінялися представники визначної, художньо обдарованої родини, висвітлює їхні літературні постаті в новому аспекті та надає можливість цілісного “прочитання” творів, маркованих “подарунковими” написами, відкриваючи доступ до особливого рівня “династичної” психології і визначальних рис художньо-творчої установки письменників зі шляхетського роду Косачів-Драгоманових.

1. *Айзеншток И.* Поэтическая деятельность Я.А. Драгоманова // Литературное наследство. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – Т. 60. – Кн. 1. – С. 561–570.

2. *Берн Э.* Игры, в которые играют люди: Психология человеческих взаимоотношений; Люди, которые играют в игры: Психология человеческой судьбы / Пер. с англ. – М.: Центр общечеловеческих ценностей, 1996. – 336 с.

3. *Васадзе А.* Проблема художественного чувства: Вопросы психологии художественного творчества. – Тбилиси: Мецниереба, 1978. – 174 с.

4. *Денисюк І.* Драгоманови-Косачі в інтелектуальному житті України (питання династичного вивчення діячів культури) // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 т., 4 кн. – Львів, 2005. – Т. 1: Літературознавчі дослідження. – Кн. 1. – С. 165–167.

5. *Денисюк І., Скрипка Т.* Дворянське гніздо Косачів. – Львів: Академічний експрес, 1999. – 270 с.

6. *Донцов Д.* Мати Лесі Українки (Олена Пчілка) // Донцов Д. Дві літератури нашої доби. – Торонто: Вид-во “Гомін України”, 1958. – С. 154–175.

7. *Забужко О.* Notre Dame d’Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. – К.: Факт, 2007. – 640 с.

8. *Косач-Кривинюк О.* Леся Українка. Хронологія життя і творчості / Репринт. вид. Вст. ст. М.Г. Жулинського. – Луцьк: Волин. обл. друк., 2006. – XVI с. + 928 с.

9. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р.Т. Гром’яка, Ю.І. Коваліва, В.І. Теремка. – К.: ВЦ “Академія”, 2007. – 752 с.

10. *Обачний Михайло.* На огнище прогресу // Зоря. – 1891. – № 11. – С. 205–206.

11. *Обачний Михайло.* На огнище прогресу (закінчення) // Зоря. – 1891. – № 12. – С. 227–230.

12. *Обачний Михайло.* Отрок // Зоря. – 1897. – № 7. – С. 133–134.

13. *Пчілка Олена.* Дебора // Перший вінок. – Львів, 1887. – С. 103–106.

14. *Пчілка Олена.* Твори / Упоряд., авт. передм. і прим. Н.О. Вишневецька. – К.: Дніпро, 1988. – 583 с.

15. *Українка Леся.* Зібрання творів: У 12 т. – К.: Наук. думка, 1975–1979.

16. *Франко І.* Леся Українка // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1981. – Т. 31: Літературно-критичні праці (1897–1899). – С. 254–274.

17. *Шутценбергер А.* Синдром предков: трансгенераційні зв’язи, семейні тайни, синдром годовщини, передача травм и практическое использование геносоциогаммы / Пер. с фр. – М.: Изд-во Института психотерапии, 2005. – 256 с.

In the article the problem of artistic-semantic peculiarities of the inscriptions in the creative work of literary family is observed. The analysis in the light of the “dynastic” point of view on the basis of interinscriptions in Kosachs’-Dragomanovs’ family of writers is realized. The existence of latent text which “permeates” into intricate level of family’s psychology and elucidates the characteristic features of artistic positions of writers-relatives is revealed.

Key words: literary dynasty, family’s psychology, artistic position, inscription.

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ: ТЕКСТ І КОНТЕКСТ

УДК 811.161.2'371

ББК 81.2Ук-7

Марія Голянич

ХУДОЖНІЙ ТЕКСТ У ПРОЕКЦІЇ ЛІНГВІСТИЧНОГО АНАЛІЗУ

У статті акцентовано на взаємопов'язаності трьох підходів при дослідженні тексту: структурно-семантичного, когнітивно-дискурсивного і комунікативно-прагматичного.

Ключові слова: текст, прагматика, метод, дискурс, семантика.

Сучасні проблеми лінгвостилістики пов'язані з розкриттям функціонального навантаження мовних одиниць у тексті, зокрема художньому, із виявленням їх комунікативно-прагматичного потенціалу, питаннями композиційної семантики, при аналізі якої враховується багаторівневий характер формування значення слова та нові парадигми його дослідження.

“У лінгвістиці тексту є актуальні загальні проблеми взаємовідношень між організацією тексту і системністю мовних засобів як колективним знанням, що спрямовує і детермінує ілюзійну “самоорганізацію” тексту; між мовними засобами, закономірностями їхнього використання в тексті і способами втілення думки в слово, використовуваними людьми стратегіями означування...” [9, 19], яке безпосередньо пов'язане з категоризацією дійсності, окресленням у об'єктів, що вербалізуються, відповідних таксономічних ознак, здатних актуалізуватися й виконувати образотвірну функцію.

Саме тому (залежно від ракурсу дослідження) при лінгвістичному аналізі тексту враховуються різні чинники: мовно-системні, екстралінгвальні, комунікативно-прагматичні, інтелектуально-когнітивні, оцінно-образні.

Закодованість у мовній одиниці, що виступає елементом тексту, різних значеннєвих компонентів семантико-рівневого характеру, логічного, психологічного, філософського, естетичного – сприяє тому, що зміст цієї текстової величини має комплексний характер – може розглядатися крізь призму різних наукових парадигм і неоднакового проблематичного наповнення: змісту і форми, значення і смислу, слова – поняття – концепту, парадигматики – синтагматики – епідигматики, зовнішньої форми – значення – внутрішньої форми.

“Лінгвістичне дослідження тексту тривалий час обмежувалося тільки його першим полюсом – аналізом відношень між елементами

мовної системи всередині тексту. У рамках системно-структурної парадигми дослідження здійснювалось по лінії виявлення, опису, моделювання внутрішньотекстових зв'язків” [14, 26], що, безумовно, є дуже важливим. Адже текст як “писемний або усний мовленнєвий масив, що становить лінійну послідовність в и с л о в л е н ь...” [6, 627], є композиційно організованим, членованим (має свої одиниці), характеризується різнорівневими засобами зв'язку, “спільною тематичною і сюжетною заданістю” [6, 627], завершеністю і цілісністю.

Розглядаючи художній текст у цьому “полюсовому” вимірі, учені звертають увагу на його “рівневі” характеристики, наприклад, експресивно-стильову маркованість, оцінно-образні доміанти, внутрішню форму слова, символізацію значення окремих лексем, індивідуально-авторські новотвори, риси ідіостилу; на те, як взаємодіють елементи тексту, яке функціональне навантаження виконують, не залишаючи поза увагою соціокультурні, стнолінгвістичні, художньо-естетичні аспекти дослідження його мовних одиниць.

Акцентування на складниках тексту, відношеннях між ними спричинило виділення його онтологічних ознак, а отже, і ряду категорій, серед яких виокремлено й такі: “когезія, когерентність, інтеграція, континуум, тематичність, послідовність..., інформативність..., емотивність... Всі вони так чи інакше пояснюють окремі частини механізму зв'язності тексту, хоча природа зв'язності залишається при цьому в тіні” [14, 26], оскільки її сутність не завжди можна пояснити лише лінгвістичними чинниками.

Виділення передусім категорій зв'язності й цілісності, що їх кваліфікують як базові, універсальні “фундаментальні текстові категорії”, які “притягують і групують навколо себе категорії, співвідносні з ними” [5, 42], зумовлено тим, що

текст – не лише формально-структурна величина, а динамічне, відкрите, діалогічне (за М.Бахтініним), полізначеннєве багатопластове утворення, у якому зовнішня форма (мовні засоби різних рівнів), “проростаючи” у внутрішню форму тексту, оприявлює різновекторні приховані проекції смислу, що проявляються на тканині тексту саме як цілісному змістовому сплетінні. Значення і значущість текстового “малюнка” залежатиме від інтерпретатора, який, перебуваючи “усередині мови” [15, 111] (здатної “реорганізувати досвід читача” [15, 111]) і сприймаючи текст у співвідношенні з позамовною дійсністю, переконаний у “фундаментальній онтологічній ясності буття, осмисленого як текст, і у вихідній логічності й оповідності реального” [16, 79].

Саме читач, оприявлюючи модальності тексту, парцелюючи і синтезуючи його зміст, актуалізує “досвід мови” [12, 136] і через слово “надає речі буття” [12, 139]. Первинно буттєвість речі викликана автором: “слово ввіряє себе поетові як те, що річ тримає і затримує у своєму бутті. Поет набуває досвіду існування, гідності слова...” [12, 143]).

При такому підході до аналізу тексту акцент ставиться не лише на його лінійності, зовнішньо-формальних і структурно-семантичних ознаках, а насамперед на його внутрішній, імпліцитній спаяності, цілісності, яка “співвідносна з єдністю комунікативної інтенції мовця” [11, 412], на різних моделях репрезентації знання, акумульованого текстом, а також на засобах, що дозволяють розглядати його “у подієвому аспекті” [3, 36] і кваліфікувати як дискурс – “зв'язний текст у сукупності з екстралінгвістичними, прагматичними, соціокультурними, психологічними та іншими факторами...” [3, 36].

Підкреслимо: розгляд тексту як дискурсу не “заперечує” вагомості при його дослідженні системно-структурних характеристик, важливості врахування співвідношення “зовнішня форма слова – значення – внутрішня форма слова – функціональне навантаження”. Навпаки. Структурно-семантичний ознаковий пласт тексту виступає фундаментом, що сприяє входженню тексту в новий, комунікативно-прагматичний простір, де “мовна одиниця виявляє нові, сутнісні для діяльності спілкування риси, ознаки, властивості” [19, 12], де смислопороджувальними є комунікативна ситуація, “орієнтаційний каркас простору – часу мовця і його партнера”

[19, 10], етикетні значення, наприклад, найменування адресата мовлення [18], формули ввічливості, комунікативна мета висловлення, принципи спілкування (П.Грайса, Дж.Ліча), його види, комунікативні стратегії і тактики, що реалізуються через відповідні моделі спілкування, складниками яких є адресант, адресат, повідомлення, контекст, контакт і код (за Р.Якобсоном). Узагальнивши, можна сказати, що “значення будь-якого висловлення визначається двома базовими принципами, що лежать в основі мовної компетенції: цільовою установкою мовця і комунікативним контекстом, який мотивує тактичний вибір” [10, 112].

Когнітивно-дискурсивна і комунікативно-прагматична парадигми основний акцент поставили на антропоцентричності й динамічності тексту, вивченні комунікативного, “функціонального і когнітивного аспектів ... його семантики” [14, 26], на особливостях категоризації дійсності й об'єктивуванні її у мовній (художньо-образній) картині світу.

Названі парадигми представляють значеннєвий простір тексту як структуру, що “проростає” в культуру, ментальність народу, його креативно-мовну діяльність. А це зумовлювало пошук репрезентантів відповідних знань для розуміння тексту й характеристики текстових ситуацій. Так, одним із засобів представлення знань “у моделях розуміння природної мови” [20, 323], а отже, і тексту, вчені виділяють концепти: “(образи, уявлення, поняття) чи їх об'єднання..., що складаються з об'єктів пізнання у різних пізнавальних зв'язках-ролях” [13, 59].

Учені розглядають концепт як “ментальне (сислове) утворення, “пучок смислів, зміст яких не може бути однаково представлений у свідомості різних представників лінгвокультурної спільноти”, це “картина світу, відображена в колективній свідомості...”, “сукупні уявлення оцінного типу, що включають предметно-образну, логічну й емоційну поведінку носіїв тієї чи іншої мови” [8, 118].

Концепт – це згусток знань, думок, почувань і переживань, величина, що характеризується етнолінгвістичною ауруою.

“Ключовим у сучасному лінгвокультурологічному підході до концепту є, насамперед, поняття духовної цінності: суспільні уявлення про добро і зло, прекрасне і потворне, справедливість... Прямим наслідком ціннісного харак-

теру цих ментальних одиниць є “переживаність” [17, 24] і поліваріантна представленість: синонімічні і дескриптивні ряди, тематичні групи і поля, фраземно-паремійні мікросистеми, обрядодії, поведінкові стереотипи [17, 24], інтертекстуальні елементи, що у певному дискурсі вербалізують відповідний концепт, словотвірні гнізда та ін.; “концепт є ... одиницею ментального рівня, який відображає зміст результатів пізнання людиною навколишнього світу...” [17, 27], його оцінку, зокрема й суб’єктивну.

Аналізуючи мовні явища крізь призму мовленнєвої діяльності людини, акцентуючи на динамічності тексту, його подієвості, учені звертають увагу на багатокомпонентність концептуальних утворень, до яких (серед інших) відносять фрейми і сценарії.

При дослідженні художнього тексту в окресленій значеннєвій парадигмі такий підхід є важливим, бо наголошує на образному представленню зображуваного, його проспективному характері, культуроцентричності, чуттєвості, на внутрішній формі слова і тексту. Так, фрейм – це структура, що “репрезентує стереотипні ситуації у свідомості (пам’яті) людини або інтелектуальної системи і призначена для ідентифікації нової ситуації, що базується на такому ж ситуативному шаблоні” [20, 323].

Позитивом у використанні фреймових моделей є те, що вони сприяють типізуванню відповідних об’єктів чи ситуацій у тексті, допомагають виявити “метафоричне наповнення” концептів [2, 6], пізнати окремі фрагменти національної мовної картини світу, розкрити механізми метафоризації, яка “може бути представлена як сукупність формальних процедур над двома (у деяких випадках більше, ніж двома) фреймами. Наприклад, метафоричний смисл може ґрунтуватися на перенесенні концептуального змісту фрейму-джерела в однойменний слот цільового фрейму” [20, 327]. (Слоти репрезентують знання, певну інформацію, що дозволяє адекватно розуміти й описувати ситуацію).

Поняття фрейму використовують різні учені [20, 324–325]. “Найбільш “концентроване” застосування фрейм знаходить у теорії розуміння Ч.Філлмора, яку він назвав семантикою другого рангу. Така семантика включає три компоненти: композицію семантики (фреймову структуру тексту), практичне міркування, що ґрунтується на використанні фреймових знань (знань

про реальність) та забезпечує виявлення імпліцитних семантичних зв’язків між висловлюваннями; міркування, що спираються на знання про комунікативні наміри, репрезентовані у фреймовій формі” [20, 324].

Фрейм розгортається у сценарій, який, з одного боку, “описує стандартний перебіг подій у будь-якій стандартній ситуації” [20, 325], з іншого – дає змогу мовцеві (адресатові) кваліфікувати відхилення від стандарту, вичленовувати ті смислові відтінки, що характеризують певний об’єкт у інших, не загальноприйнятих смислових параметрах, що особливо є важливим у художньому тексті.

Когнітивний і комунікативно-прагматичний підходи при аналізі тексту взаємозв’язані, що дає змогу глибше пізнати фрагмент дійсності, предметнений у слові, виявити нові (часто – okazіональні) зв’язки, закодовані у відповідних когнітивних чи комунікативних моделях, розглянути їх діапазон в аксіологічному вимірі, оскільки “оцінка задає певні параметри дискурсу” [4, 215], допомагає сформувати ряд прагматичних імплікацій, під якими розуміють “ті висновки і передбачення, які адресат мовлення будує на основі отриманого повідомлення” [4, 209], актуалізувати імпліцитні смисли з логічною чи емоційною домінантами [13, 55].

Оцінний вимір є конститутивною ознакою мовобуття. Він яскраво виявляє ситуативні значення, формуючи “прагматичну” компетенцію мовців, що допомагає не лише передбачити правила слововжитку, доцільність певної мовної одиниці, але й кваліфіковано декодувати висловлення, “впізнаючи” у ньому додаткові смислові нашарування.

У різних виявах саме аксіологічна семантика невіддільна від “пізнавальної”, “когнітивної” та “комунікативної”, а отже, від структури значення та характеру висловлення, взаємодії в ньому диктумного (об’єктивного) змісту та суб’єктивної модальності, яка має різні форми вираження і засоби інтенсифікації на всіх рівнях мови.

Чітко виражені структурно-семантичні базові моделі мовних одиниць (зокрема синтаксичних) в окреслених парадигмах уже стають фоном, основою формування додаткових оцінно-прагматичних смислів, їх пресупозиційного “супроводу”, а також важливою умовою реалізації комунікативної перспективи висловлень і розуміння того, як у мовленнєвих актах автором

сприйняття дешифрується зміст, вичленовуються іллокутивні значення, як завдяки посиленню оцінно-прагматичного смислу висловлення можуть змінюватися інтенції мовця, як адресант досягає перлокутивного ефекту.

Наприклад, відносна усталеність поглядів учених на двоскладне речення, структуру іменного та дієслівного складених присудків, напів-предикативних зворотів, на звертання, вставні і вставлені конструкції, прийняте більшістю лінгвістів розуміння пропозиції, а отже, і складного речення як такого, що становить єдність двох чи більше предикативних одиниць і відповідних семантичних пропозицій, – все це виступає первинним класифікаційним чинником, базою розгляду авторизованих конструкцій [1], природи, характеру авторизації, її домінантних і периферійних ознак, допомагає розкрити залежність формування оцінно-експресивних відтінків мовних одиниць від контексту, ситуації, а звідси – і від комунікативних завдань.

Звичайно, авторизацію необхідно розглядати як семантично ускладнене речення [1], і безвідносно до того, яким способом відбувається це ускладнення (заміщенням актантних позицій предиката пропозитивними іменами, включенням у предикативну одиницю атрибутів), воно невіддільне від значеннєвої наповненості предиката [1], тип якого уже передбачає певний характер інформації, що кодується в ньому. Однак зміст речення (точніше – висловлення) розкриється повніше, рельєфніше, якщо він буде пропущений, кваліфікований через комунікативний та оцінний виміри, прагматичне імплікаційне поле.

У художньому тексті компоненти аксіологічної структури найменувань (об’єктивний та суб’єктивний), взаємодіючи, сприяють визначенню характеру розвитку мікротем, ключових “вузлів” тексту, окреслюють аксіологічну значущість персонажів, “натякають” на імпліцитний вияв їх кваліфікації.

При аналізі художнього тексту важливо враховувати чинники парадигматичного, синтагматичного й епідигматичного характеру, те, що окремі лексико-семантичні варіанти мають дифузний характер, і їх інтерпретація пов’язана з розумінням принципів вторинного номінування, особливостей утворення асоціативно-образних парадигм, з лексичною сполучуваністю, завдяки якій мовна одиниця може отримувати той оцінно маркований фон, на якому актуалі-

зуються нові “прагматичні” семи. Відсутність симетрії між планом змісту і планом вираження мовної одиниці (тексту в цілому), “компресійність” її семантики поглиблюють імпліцитний значеннєвий пласт тексту, внаслідок чого при його декодуванні, крім денотативних (когнітивних) значень (предметно-логічної інформації), вичленовується суб’єктивна, прагматична, аксіологічна інформація, що в сукупності, в синтезі, семантичній взаємопроникності елементів і постійній готовності їх до актуалізації формує естетичний заряд тексту як твору мистецтва.

Таким чином, лінгвістичний аналіз художнього тексту сьогодні здійснюється у проекції різних підходів: системно-структурного, когнітивно-дискурсивного і комунікативно-прагматичного – взаємозв’язаних і взаємодоповнювальних.

Дедалі частіше учені-лінгвісти звертають увагу і на “ідеї синергетики, яку в наш час визначають потужним науковим напрямком, що об’єднує теорії складних систем... теорії самоорганізації...” [7, 101], висловлюють думки про лінгвосинергетику [7, 101], здобутки у сфері якої глибше б розкрили сутнісні риси мови і мовлення, а також онтологічні ознаки такого феномена, як художній текст (дискурс).

1. Агафонова А.М. Авторизовані конструкції в сучасній українській мові: Авторефер. дис. ... канд. філол. наук. – Чернівці, 1999. – 19 с.

2. Андрейченко О.І. Лексико-фразеологічна основа текстів політичних дискусій (на матеріалі української преси кінця ХХ – початку ХХІ століття). 10.02.01: Авторефер. дис. ... канд. філол. наук, Інститут української мови НАН України. – К., 2006. – 23 с.

3. Арутюнова Н.Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Яреца. – М.: Сов. энцикл., 1990. – 682 с.

4. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. – 2-е изд., испр. – М.: “Языки русской культуры”, 1999. – I–XV. – 896 с.

5. Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: Учебник; Практикум / Л.Г.Бабенко, Ю.В.Казарин. – 2-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 496 с.

6. Баранник Д.Х. Текст // “Українська мова”. Енциклопедія. Редкол.: В.М.Русанівський, О.О.Тараненко (співголови), М.П. Зяблюк та ін. – К.: “Укр. енцикл.”, 2000. – 752 с.

7. Бацевич Ф. Природа мови у філософській концепції Павла Флоренського // Філософська думка. – 2008. – № 1. – С. 101–113.

8. Венжинович Н. Концептуальна й семантична репрезентація стійких словосполучень в українській мові // Українська мова. – 2008. – № 1. – С. 117–134.
9. Загнітко А. Лінгвістика тексту: теорія і практикум. Науково-навчальний посібник. – Донецьк: ДонНУ, 2006. – 289 с.
10. Иссерс О.С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. Изд. 3-е, стереотипное. – М.: Едиториал-УРСС. – 2003. – 284 с.
11. Ковалик І.І. Текст як об'єкт лінгвістичного аналізу // Ковалик І.І. Питання українського і слов'янського мовознавства. – Вибрані праці. – Частина II / Упорядник З.Терлак. – Львів – Івано-Франківськ, 2008. – 496 с.
12. Мартін Гайдегер. Сутність мови // Дорогою до мови / Переклад з нім. Володимир Кам'янець. – Львів: Літопис, 2007. – С. 135–184.
13. Нефёдова Л.А. Когнитивно-деятельностный аспект имплицативной коммуникации / Челябинский гос. ун-т. – Челябинск. – 2001. – 151 с.
14. Плеханова Т.Ф. Текст как диалог: Монография / Т.Ф.Плеханова. Мн.: МГЛУ. 2002. – 253 с. // www.newsletter.iatp.by/index.htm

In the article it is stressed on the mutual connection of the three methods of approach at investigations of text: of system-structural, cognitive-discoursal, and communication-pragmatic.

Key words: text, pragmatic, method, discourse, semantic.

УДК 821.161.2:821.161.1

ББК 83.3 (4 Укр)

Наталя Мафтин

ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКА ТА ПОЛЬСЬКА ПРОЗА МІЖВОЄННОГО ДВАДЦЯТИЛІТТЯ: ЕТНОЦЕНТРИЧНІ Й ПОЛІЦЕНТРИЧНІ АСПЕКТИ

У статті досліджуються чільні тенденції розвитку польської та західноукраїнської прози міжвоєнного двадцятиліття минулого століття, зумовлені зв'язком авторської практики з певним історичним досвідом. Тут простежується як вплив загальноєвропейських мистецьких чинників на ситуацію в прозі двох літератур, так і детермінованість популярності окремих ідейно-тематичних та жанровостильових спектрів різною політичною ситуацією.

Ключові слова: західноукраїнська проза, ідейно-тематичний спектр, історична белетристика, експресіонізм.

Інтелектуальна ситуація сьогодення засвідчує новий виток пошуків універсальних підходів до прочитання художніх текстів, підходів, що забезпечили б всеохопність читацької рецепції не тільки через інтерпретативні можливості, закладені винятково в глибинах тексту, а й шляхом “зчитування” ситуативних проблем автора та його часу, з'ясування, який історичний досвід продовжує авторська практика. На цьому витку відбувається “реабілітація старих індивідуалістичних концептів, пов'язаних з історизмом

15. Рікер Поль. Від психоаналізу до питання про “Я”, або тридцять років філософської праці // Філософська думка. – 2008. – № 2. – С. 94–123.

16. Сирцова О. Герменевтика Поля Рікера й історія філософії України // Філософська думка. – 2008. – № 2. – С. 78–93.

17. Скаб М.В. Закономірності концептуалізації та мовної категоризації сакральної сфери. – Чернівці: Рута, 2008. – 560 с.

18. Українська система найменувань адресата мовлення. Колективна монографія. – Чернівці: Рута, 2008. – 304 с.

19. Формановская Н.И. Речевое взаимодействие: коммуникация и прагматика. – М.: Изд-во “Икар”, 2007. – 480 с.

20. Штерн І.Б. Вибрані топіки та лексикон сучасної лінгвістики: Енциклопедія-словник. – К.: Артк, 1998. – 336 с.

та психологізмом, з реалістичною ідеєю про те, як життя відображається в текстах” [10, 13]. Свідченням тому – й “новий історизм” – напрямок в американській філології 80-х–90-х років минулого століття, що, за висловом Стівена Грінблата – одного з чільних його представників, легалізує “прямі зіставлення між ідеями автора та його життям, між теоріями епохи та її практиками” [10, 9].

Справді, прочитання на тлі історії дає змогу дослідникові залучити широкий контекст –

контекст епохи, “неоднорідний гравітаційний простір, силове поле, в якому тексти, дискурси [...] групуються довкола центрів тяжіння, що суперничають один з одним” [2, 76]. Такий підхід виявляє типологію як самих текстів, їх дискурсів, так і загальні закономірності літературного процесу певного історичного проміжку, розвитку близьких літератур, реалізацію їх етноцентричної перспективи та поліцентричної концепції. Проблема конкретних історичних стосунків між польською та українською літературами, генетичних досліджень двох літератур, контактних зв'язків між українськими й польськими письменниками в нашому літературознавстві досить резонансна, і в той же час вона залишається перспективною й надалі. Серед найновіших компаративних досліджень – праці О.Веретюк (“Українське літературне життя в міжвоєнній Польщі (Видання. Постаті. Українсько-польські літературні контакти”), С.Яковенка (“Поетика і антропологія. Нариси про українську і польську прозу ХХ ст.”) та Л.Стефановської (“Антонич. Антиномії”). Однак проблема дивергенції та конвергенції явищ, що мали місце в прозі двох літератур міжвоєнного двадцятиліття, досліджена ще не повністю.

Тому прочитання західноукраїнської прози 20–30-х рр. ХХ ст. бачиться доцільним саме під таким кутом – адже вона становить феномен Тексту, силове поле якого значною мірою формувалося двома чільними інтенціями: бути письмом, що протистоїть офіційним “транскриптам” (особливо в ситуації на радянській Україні, яку означають як “провалля тридцятих”), творити в слові сакрум державності, – тобто, потужні тенденції доцентрової сили, спрямовані на збереження національної самості. З іншого боку – розімкненість на європейську філософську й мистецьку парадигму, зорієнтованість на нові естетичні горизонти, врешті, прагнення до звучання власного логосу в європейському контексті, що стало своєрідною вакциною від хвороби “квасного патріотизму” закритої культури. Така двовекторна зорієнтованість зацікавлень західноукраїнських прозаїків була естетично закономірною й детермінувалася національно-екзистенційною ситуацією українства в повоєнній добі.

Українська література завжди активно кореспондувала з літературою польською – часто саме з Варшави та Кракова йшла рецепція модерних європейських віянь (європейський

модернізм зламу століть, до прикладу, рецепіювався “Молодою музою” не без впливу “молодопольського”; плідним був вплив С.Пшибишевського на риси індивідуального стилю В.Стефаніка та М.Яцківа; зрештою, незаперечний і вплив “Краківського Авангарду” на творчість Б.-І.Антоніча). Безперечно, розвиваючись у річищі загальноєвропейських тенденцій, польська та українська літератури (зокрема і її західноукраїнська гілка) мають у своєму розвитку чимало спільного. Окрім того, близькість культурно-мистецьких традицій та політичної ситуації теж впливала на чільні тенденції двох літератур. Однак якщо подібна політична ситуація двох народів у кінці ХІХ ст. зумовлювала й подібну тональність пафосу двох літератур та їх ангажованість “національним обов'язком”, то з досягненням Польщею власної державності в її літературі (зокрема й у прозі) відбувається зсув тематично-проблематичних акцентів та зміни в структурі зображуваного світу, а відповідно й в тональності стилістичній.

Польські художники слова могли дозволити собі розкіш, за висловом Єжи Квятковського, бути “звільненими від служби народної”, тоді як посттравматична ситуація в Галичині, що на початку 20-х років була поглиблена не тільки загальною кризою гуманістичних ідеалів, а й втратою сподівань на досягнення власної державності, вимагала від літератури західноукраїнської такої служби й надалі – часто обмежуючи письменницький “горизонт сподівань” народницьким дискурсом минулого століття. Саме цим суспільно-політичним чинником зумовлена актуальність історичної белетристики на теренах Галичини та її жанрово-стильова специфіка, в той час як для польської літератури історична повість в період з 1918–1932 рр. втрачає актуальність.

Болісне пережиття поразки національно-визвольних змагань та потреба творення певної – героїчної – моделі поведінки задля плекання майбутнього, спонукали західноукраїнських письменників звернутись до “золотої доби” Княжої Русі-України та козаччини, працювати на створення певної історіософської концепції минулого, адже “читання історичної прози давало західноукраїнському читачеві 30-х років таке [...] рятівне і радісне відчуття перенесення з індивідуальної – профанної – історії у колективну, сакральну, звільнення від гіркоти поразки у визвольних змаганнях, від репресивної окупаційної

дійсності [...] Західноукраїнська людина 30-х років постійно діалогізувала з минулим, міряла себе, свій час і чин історією [...]. Цей своєрідний історизм пронизує усю тодішню західноукраїнську культуру” [1, 142–143].

Поворот до історичної тематики в польській літературі спостерігається після 1932 року: “знову шукано в ній відповідей на визначальні питання, екзистенційні й історіософські, а також – аргументи в боротьбі політичній [...]”. Розбуджено одні міфи й творено інші [...]. Щораз більше дбано про вірогідність: продовжуючи тенденції, започатковані ще в роках попередніх, історична проза дбає про відтворення факту та “автентичності” [11, 354]. Подібні тенденції, що вилились як в художній практиці окремих авторів, так і в полеміках, проваджених на сторінках періодики, спостерігаємо й у західноукраїнській прозі: на часі постала проблема пошуку нових шляхів розвитку історичної белетристики, проблема її художності. Історична проза, творена галицькими авторами, переважно експлуатує поетику авантюрного роману, в її тематичному спектрі спостерігається домінування двох, до певної міри, опозиційних, тематичних первнів: козацької доби й доби княжої, при чому вона виразно еволюціонує саме до осмислення історичного минулого України-Русі як міфологеми “золотої доби” – доби державності.

У польській історичній прозі 1932–39 років вирізняються також два тематичні напрямки: європейський та вітчизняний – осмислюючи в першому проблеми європейського універсалізму, автори з тривогою вдивляються через призму минулого в майбутнє – в нових політичних конфігураціях епохи постала загрозлива тінь “жовтої небезпеки”, що була, як підкреслює Єжи Квятковський, перш за все гіперболічною метафорою “небезпеки червоної” [11, 277]. Звідси як одна з чільних рис – катастрофізм, що пронизує й польську прозу експериментаторську (сенсаційна повість про майбутнє Вацлава Незабитовського “Ураган зі Сходу”, Бруно Ясінського “Палю Париж”).

“Гротесковий образ історіософії майбутнього”, представлений в українській емігрантській літературі творчістю В.Винниченка, не набув серед заангажованих національно прозаїків Західної України популярності, давши натомість лише деякі “зблиски” на рівні тематичному (політична фантастика Ю.Шкрумеляка “Чета крилатих”, “фільм майбутнього” І.Черняви “На

Сході – ми!”). Історіософські концепції західноукраїнських прозаїків вибудовувалися на фундаменті осмислення минулого – як, до прикладу, в романі Ю.Липи “Козаки в Московії”.

Дослідники польської літератури міжвоєнного двадцятиліття вказують на відхід прозаїків нової епохи від “молодопольської” патетичності й пафосності, що, в свою чергу, вело до поглиблення психологізму; також підкреслюють активне освоєння маргінальних досі жанрів – повісті політичної, біографічної, “літератури факту” з репортажем як чільним жанром. Справді, авторська практика тісно пов’язана з певним історичним досвідом – адже “сила тексту визначається, зокрема, його здатністю бути посередником між попередніми й наступними щодо нього подіями” [7, 41] Саме здобута нарешті державність звільнила польську літературу від скерованості до високого абстрактного символу й змусила звернутися до конкретики, що на рівні стильовому виявилось у веризмі: “Піднесена абстракція розпалась на безліч дрібних конкретностей, в котрих не було нічого патетичного, котрі – як кожна реалізація мрії – одних розчарувала більше, інших – менше, адже вимагали не великого й загального Чину, але ретельної й копійки праці” [11, 205]; тому повоєнна проза – навіть фантастична й онірична – була, так би мовити, “осягальна”.

Натомість в українській літературі, твореній у Галичині та двох еміграційних центрах – Празі й Варшаві, – актуальний у польській передвоєнній літературі клич набуває сенсу ідеології як артикульована Донцовим вимога “активного чину” – боротьби за Україну, її духовні терени. Однак силове поле “*Ars militans*” – у, насажене ідеологією інтегрального націоналізму, дало блискучі зразки неоготики, неоромантизму, неobaroko (Ю.Липа, Н.Королева, Л.Мосендз) лише згодом, у тридцятих, а початок двадцятиліття в розвитку західноукраїнської прози зарисувався досить слабо: пафосність і патетика – а водночас гіркота розчарування – пронизують прозу вчорашніх січових стрільців (Ю.Шкрумеляка, О.Бабія, М.Матіїва-Мельника).

Що ж до актуальних у польській прозі вказаного періоду жанрів – повісті політичної та “літератури факту”, то слід згадати новелу В.Бобинського “Гість з ночі”, написану як репортаж, романи А.Крушельницького. Актуальність “літератури факту” в дискурсі західноукраїнської прози також пов’язана зі звільненням

від пафосності й ліризму та “іхтіозаврів етнографізму” (Д.Донцов): ці твори поєднують художність з документальністю. На рівні тематичному це перш за все проза, що стала звинуваченням сталінському режимові й свідченням його злочинів (“Пекло на землі” В.Юрченка, “Холодний Яр” Ю.Горліса-Горського, твори Ф.Дудка, І.Зубенка). Високі духовні горизонти “людини непокірної” всупереч насаджуваної українцям сталінської ідеї “гвинтика й коліщатка” утверджували своєю прозою “трагічні оптимісти” – Л.Мосендз і Ю.Липа, на перехресті політики й естетики моделювали художній світ своїх творів “психологічні націоналісти” (Р.Олійник-Рахманний) кінця тридцятих – Жигмонт Процишин і Василь Кархут.

Щодо початку двадцятиліття, то слід взяти до уваги й важливий об’єктивний чинник, що вплинув на рівень новаторства прози як польської, так і західноукраїнської – той факт, що “велика загальноєвропейська мистецька революція найпізніше огорнула якраз прозу” (Єжи Квятковський). Подібна ситуація спостерігається й на літературних теренах Галичини: пошуки нового, “органічного стилю”, як означив Василь Бобинський намагання досягнути нові естетичні горизонти західноукраїнським письменством, починаються саме в царині поезії. Початки ж західноукраїнської прози 20-х – у зверненні до тематики воєнної, що на рівні стильовому спалахнула “поетикою болю” експресіонізму, зазвучала високими регістрами ствердження віри в людину в творчості Василя Стефаніка, Марка Черемшини, Катрі Гриневичевої, Осипа Турянського, Мирослава Ірчана, Степана Тудора.

Значною мірою на цю ідейно-тематичну парадигму творчості західноукраїнських прозаїків вплинула й польська література (проза Владислава Реймонта, Стефана Жеромського, Юліуша Каден-Бандровського, Анжея Струга). Воєнна тематика в польській літературі зіграла значну роль у цілому двадцятилітті – західноукраїнські прозаїки також намагались реалізувати її на рівні різних стильових зрізів. Та, як вже було підкреслено, пальма першості належить експресіонізму. На рівні поетики такої прози польські літературознавці виділяють примітивізм (Ян Віктор та Еміль Зегадлович, що своїм “францисканізмом” дещо перегукуються, на наш погляд, з тематикою та

нарративною “стратегією” оповідань на релігійну тематику Катрі Гриневичевої та Наталени Королевої), метафоризм (Ю.Каден-Бандровський), оніризм (Єва Шельбург-Зарембіна, чії твори, як, до прикладу, твори Мирослава Ірчана та Степана Тудора, чільним художнім прийомом мають епіфанію смерті).

Припускаємо, що на творчості названих українських авторів, як і польських прозаїків, не міг не позначитися вплив концепцій Віктора Шкловського та близькості Празького лінгвістичного кола. Зокрема Пшемислав Петшак говорить про відчутну присутність силового поля російського формалізму та його відлуння в історії літературознавчих досліджень Польщі, називаючи посталий у Варшаві серед студентів університету Гурток полоністів (Францішек Седлецький, Стефан Жулкевський) [6]. Цікавою в аспекті експериментів зі словом серед західноукраїнських прозаїків є творча постать Степана Тудора. Письменник не тільки декларував свої інтенції в літературно-критичних статтях, але й намагався власною мистецькою практикою дати взірць стилю, що найповніше відповідав би запитам часу (“рвійній ході нової епохи”) та його власним зацікавленням як науковця – вивченню “психофізичних процесів”. Він прагнув розкрити первісну зумовленість звука емоційно-психічним підґрунтям, намагався гранично звільнити, “оголити” первісне значення слова з застиглої шкаралущі нашарувань вторинних значень – проголошений письменником стиль – “ОРС” (“оголений рух стилю”) якраз мав би зреалізувати ці завдання.

Найповніше експериментаторство письменника виявилось в повісті “Молодне божевілля” та новелах “Мати. Поліський примітив” і “Куна. Що діється на шляхах революції”. На прикладі цих двох новел Тудора можна вивчати артикульований Виноградовим “зв’язок прийомів побудови сюжету з загальними прийомами стилю”. Фабульну й нарративну стратегію цих творів конститує переживальний досвід їх персонажів. Центральним “сегментом” поетики тут є лейтмотивна деталь, що зазнає максимального семантичного навантаження, стає образом-ризомою, який пронизує всю тканину твору через сітку еквівалентностей та імпліцитно задіює парадигму міфа (“Мати”) або паронімізує центральний підтекстовий мотив (мотив “живого трупа” в новелі “Куна”). Як і в польській прозі, так і в західноукраїнській,

експресіонізм став одним із чільних стильових напрямків двадцятиліття, пройшовши етап від “передекспресіонізму” до експресіонізму “іманентного” та постекспресіонізму 30-х.

Якщо в польській прозі кінця 20-х–30-х років починається етап активної рецепції найновіших європейських віянь і відбувається потужний сплеск новаторських підходів до жанрових форм, нарративної стратегії, осягнення нових горизонтів психологізму, то в прозі західноукраїнській цей процес дещо зміщений в часі: лише тридцяті стають для галицьких прозаїків простором, в якому успішно реалізуються дві чільні тенденції – необхідність суспільної й національної заангажованості й жанрово-стильові експериментаторські пошуки. Західноукраїнські прозаїки намагаються освоїти тематику фантастичну та метафізичну (повість М.Капія “Країна блакитних орхідей”, збірка малої прози “Фантастичні оповідання”), серед богемних літераторів (група “Дванадцять”) набуває популярності жанр новели з класично чіткою й бездоганною архітектонікою, що стає своєрідним тестом майстерності митця в царині композиції, опрацьовується новаторська для української літератури тематика урбаністична (Б.-І.Антонич, Б.Нижанківський, Ж.Процишин, З.Тарнавський).

На ці стильові пошуки, безперечно, впливала й новаторська література Польщі, зокрема “Краківський Авангард” та проза “великих новаторів”: С.Віткевича, В.Гомбровича, М.Хороманського, З.Грабовського, Б.Шульца.

На літературне життя Львова в 30-х та прагнення до оновлення стильового простору не могла не впливати й загальна мистецька атмосфера, ота потужна креативна аура, яку створили митиці-емігранти, котрі “внесли новий подув у галицьке мистецьке життя” (С.Гординський). Адже в 20-30-ті тут працювали такі відомі художники, як П.Холодний, Ю.Магалецький, В.Крижанівський, М.Бутович, П.Ковжун. З 1931 р. у Львові активно функціонувала АНУМ (Асоціація Незалежних Українських Митців), що організувала низку рездансних у Європі виставок. Дереворити Стефанії Гебус, емалі Марії Дольницької, баталістичні картини Леоніда Перфецького, архітектурні проекти Олександра Лушпинського, Романа Грицяя, Євгена Нагірного, графіка Павла Ковжуна, різьба Михайла Паращука – “зближували своєю індивідуальною й національною самобутністю” (С.Гординський). Тут творчо реципіювалися мистецькі ідеї М.Бойчука

й Архипенка, західноєвропейські стильові новації: “Нові напрями, якими таке багате було тогочасне європейське мистецтво, як конструктивізм, пуризм, супрематизм, надреалізм, що на Заході виступали, як безпредметний, абстрактний формалізм”, вони наливали “живим українським змістом” [31, 38]. Прикметною є й позиція Б.-І.Антонича, котрий власний обов’язок як митця перед своїм народом вбачав передовсім у реалізації “потреби засвоєння європейського світовідчуження” (статті “Примітивна європеїзація”, “Національне мистецтво”, “Як розуміти поезію”).

В “артистичній атмосфері” Львова міжвоєнного періоду, зокрема в 30-х, виразно простежується тенденція до оновлення стильової палітри прози. І хоча альтернативні стильові напрями не набули в прозі системної реалізації, однак говорити про їх відсутність [8] не зовсім толерантно. Звичайно, “діагноз, поставлений М.Рудницьким галицькій літературі – “Бракує нам Ібсена!”, докорінно розкривав і причину “хвороби”, однак він водночас й означував ті горизонти, до яких прагнула західноукраїнська література, поєднуючи місійність із художніми здобутками Європи.

1. Андрусів С.М. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2000, Тернопіль: Джура, 2000. – 340 с.

2. Зенкин С. Филологическая иллюзия и ее будущность // Новое литературное обозрение: Теория и история литературы, критика и библиография. – № 4. – 2000. – С. 72–77.

3. Ільницький М. Драма без катарсису: Сторінки літературного життя Львова першої половини ХХ ст. – Львів: Місіонер, 1999. – 212 с.

4. Мафтин Н.В. Міфологема ритуального жертвоприношення як сюжетоконструювальний чинник новел Мирослава Ірчана “Княжна” та “Перший розподіл” // Дивослово. – № 1 (565). – 2008. – С. 38–46.

5. Олійник-Рахманний Р. Літературно-ідеологічні напрями в Західній Україні (1919–1939 роки). – К.: Четверта хвиля, 1990. – 240 с.

6. Пшемислав Пештак. Російський формалізм // Література. Теорія. Методологія: Пер. з польськ. С.Яковенка / Упор. і наук. ред. Д.Уліцької. – К.: Виддім “Киево-Могилянська академія”, 2006. – С. 136–175.

7. Смирнов И. Новый историзм как момент истории // Новое литературное обозрение: Теория и история литературы, критика и библиография. – №4. – 2000. – С. 41–72.

8. Стефановська Л. Антонич. Антиномії. – К.: Критика, 2006. – 312 с.

9. Тарнавський О. Літературний Львів, 1939–1944: Споми́ни/ передм. М.Ільницького. – Львів: Просвіта, 1995. – 136 с.

10. Эткинд А. Новый историзм, русская версия // Новое литературное обозрение: Теория и история

литературы, критика и библиография. – №4. – 2000. – С. 7–41.

11. Kwiatkowski, Jerzy. Proza // Dwudziestolecie miedzywojenne. (Wielka Historia Literatury Polskiej). – Wydawnictwo naukowe PWN. – Warszawa 2000. – S. 203–354.

Prose style of western Ukrainian prose of 20–30-ies of XX century common and distinctive tendencies are investigated. The impact of general European art factors on the situation in prose of two literatures as well as caused differences in their genre-stylistic and idea-thematic aspects by completely various political situation are traced.

Key words: typology, ethnocentric and policentric aspects, western Ukrainian prose, historical belletristic.

УДК:2-313.1

ББК: 83.3 (44)5

ІРОНІЧНІ ІНТЕНЦІЇ АВТОРА У ЖАНРОВІЙ ПАЛІТРИ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ ст.

Ганна Марчук

У статті розглядаються різноманітні функції іронії у зв’язку зі зміною жанрової парадигми української прози кінця ХІХ – поч. ХХ ст. Внаслідок цього простежується взаємозв’язок, який виникає між іронічними інтенціями автора та способами організації ним тексту, що виявляється у застосуванні письменником певних типів текстуальних структур.

Ключові слова: іронія, функції іронії, іронічні інтенції автора, сатира, комічне, типи текстуальних структур, жанрова палітра

Індивідуальні особливості реалізації жанрової своєрідності в конкретному тексті, в творчості конкретного письменника становлять предмет зацікавленості дослідників впродовж багатьох десятиліть. На думку І.О.Денисюка, “жанровий аналіз тексту зобов’язує висвітлити широкий спектр зв’язків художнього твору – соціальних, естетичних, психологічних (суспільство-автор-твір-читач-суспільство), розглянути його як своєрідний вузол стійких компонентів творчої індивідуальності письменника” [7, 7]. Художній твір уже є індивідуальним явищем і в плані виокремлення його місця у сфері мистецтва, і як індивідуальне явище в межах певної естетичної цінності.

Для з’ясування жанрової дефініції виокремлюються загальні ознаки груп творів певного жанру і вони, як правило, можуть бути зовсім не однорідними. Неспівпадіння структури твору і пафосу висловлення, несумісність трагедійного героя і комедійної ситуації і т. ін. дає підстави для увиразнення складних процесів

жанрових модифікацій в українській малій прозі вказаного періоду. Таким чином, спробуємо розглянути іронію як функцію трансформації жанрової парадигми, при цьому намагатимемося простежити взаємозв’язок, що виникає між іронічними інтенціями автора та способами організації ним тексту, що виявлятиметься у застосуванні автором тих чи інших типів текстуальних структур. Водночас усвідомлюючи, що кожен по-справжньому обдарований письменник подекуди байдужий до дотримання чітких вимог жанру, в той же час сміливо експериментує з їх авторськими визначеннями, тому опанування обумовленістю жанрових дефініцій є ще однією значною проблемою сучасного літературознавства.

Жанрова своєрідність української малої прози вказаного періоду виявляється у тому, що з’являються герої, голоси яких побудовані так, як вибудовується власне голос автора у його попередників. Цей голос героя не підпорядкований об’єктивному його образу як одна з характеристик, але й не є відповідником авторського

голосу. На думку Вейна Буса, часом виникає “...конфлікт між висловленими автором та нашими власними переконаннями, які, як підозрюємо, відповідні авторським” [4, 73]. Виходячи з даної тези, можна стверджувати, що “автор безпосередньо чи опосередковано, через контекст, визначає іронічність чи неіронічність висловлювання” [13]. Вважатимемо, вслід за Р. Семківим, це твердження відправною точкою розуміння чи нерозуміння комічного.

Ще однією жанровою ознакою літератури цього періоду є раціональне тлумачення тексту, реалістичний аналіз дійсності у зв’язку зі змінами інтуїтивних станів через аналогію і контраст при усій повноті почуттєвого начала. Як пише Г.Грабович, “жанр – література в мікрокосмі: це й сукупність конкретних текстів, і динаміка співвідношень вартостей, норм, впливів, читацьких виповнених чи невиконаних очікувань” [6]. Проте прогресуюче оновлення жанрової системи літератури – процес нерівномірний, його динаміка залежить від культурної макросистеми і водночас від реалізації авторських поглядів, почуттів, інтуїції.

Теоретичні передумови виділення властивих добі жанрових проявів переважно відбуваються через порівняльне дослідження жанрової матриці [9] і його практичного втілення в конкретних творах [2]. Щодо своєрідності досліджуваного періоду І.Я.Франко у статті “Старе й нове в сучасній українській літературі” зауважує, що “старі письменники виходять від малювання зверхнього світу – природи, економічних та громадянських обставин – і тільки при помочі їх силкуються зробити зрозумілими даних людей, їх діла, слова і думки...” [14, 117], таким чином, акцентуючи ідейно-тематичне підґрунтя жанровизначальної моделі української прози.

Тому, досліджуючи різноманітні функції іронії у зв’язку зі зміною жанрової парадигми української прози кінця XIX – поч. XX ст., не можна оминати саме складні, неоднозначні структури, в яких поєднуються компоненти не тільки рівноцінні, а й до того несумісні в літературі. Втілення іронії в літературному тексті була б неповною, якби ми не згадали про прецеденти крайнього вияву її функції та існування нериторичних і не комічних амбівалентних текстів, у яких іронія постає як гіркий скепсис, усвідомлення абсурдності світу і людського існування в ньому. Особливо впадає в око взаємодія і взаємодоповнення досліджуваних

явищ у творчості неординарних представників української літератури означеного періоду – Осипа Маковея, Михайла Коцюбинського та Володимира Винниченка. Складність і неоднозначність цих творчих постатей надають досліджуваній проблемі у їх творах особливої ваги.

Тож форма художнього твору можлива як “вираження активного ціннісного ставлення автора-творця і сприймаючого (співтворця форми) до змісту” [1, 77], тобто від початку автор, у специфічний спосіб за посередництвом певної формальної структури “вирізає” їх з потоку інших подій та фактів. Так, проблема загострення національного питання на межі століть викликала появу комічних творів, присвячених українству. Найкращим зразком такого типу комічного є оповідання Осипа Маковея “Твір штуки”, у якому яскраво виражено через розповідь про святкування п’ятдесятиріччя від дня смерті Т.Шевченка ставлення автора до псевдоукраїнства. Різьбяр Глинка вирішив, що має створити новий бюст Шевченка, однак він має бути несхожий на інших. Тому, на відміну від попередників, які акцентували увагу на смушевій шапці, різьбяр весь свій талант спрямував на створення вусів Тараса Григоровича. Глинка вдалося втілити свій задум і одна зі спілок купила в нього право розтиражувати цей бюст. “З дерев’яної підставки глиняний Тарас дивився на своїх глядачів якомось дивно. Трохи звисив голову вниз, зморщив брови, роздув ніздрі, закусив губи – ні. Годі сказати, чи закусив губи, бо всю околицю лица під носом прикрили престрашенні вуса... розкинені на всі боки та і наче літньою тучею змочені та поліплені у грубі космики” [11, Т.4, 214]. “Ціннісна інтенція” автора, про яку говорить Бахтін, може виявлятися на різних формальних рівнях: впливати на звукову форму слова (скажімо, використання нелітературного, діалектного фонетичного ряду, сленгу: “вуса... наче літньою тучею змочені”, “вуса... поліплені у грубі космики”), вибір лексеми (наприклад, вживання не нейтрального, а коннотованого інваріанту: “глиняний Тарас”, “околиця лица”), спосіб поєднання лексем, а також інтонаційне та мімічне аранжування мовленевого потоку.

Далі бюст почали продавати по всіляких ярмарках. “Дехто купував сей бюст, а дехто тільки дивився на нього та махав журливо головою, наче говорив: “Тарасе-Тарасе, як ти змінився за сих п’ятдесят літ” [11, Т.4, 216]. Осип

Маковей іронізує над традиційною для української громади недалекістю. Над бажанням зобразити геніальність через вуса (різьбяр Глинка дуже переживав, що в Шевченка немає відповідної шевелюри). Звертаємо увагу на те, що нам йдеться, найперше не про міру, з якою добір перерахованих та інших компонентів, з’ясовує іронічний намір автора: установку на іронізування виявляємо в процесі аналізу тексту синхронно з головнішим для даного дослідження процесом фіксації розгорнутих у тексті структур, що спрямовані на ілюстрування його іронічності.

Об’єктом комічного в іншому оповіданні О.Маковея “Свій до свого” стає чоловік, що вирішив повністю віддатися українській ідеї. Задля цього він постановив купувати собі взуття та одяг у русинів і харчуватися лише в русинському барі. Іронічність змісту приймається аргіогі, в той час як у центрі уваги читача перебуває іронічна невідповідність. Сюртук, пошитий у русина, має дивний вигляд, бо його рукави різної довжини, черевики так муляють, що, розношуючи їх, головний герой калічить ноги. Харчуючись у русина, герой псує шлунок і марніє, але від своєї ідеї не відмовляється. Коли вже ж не витримавши свого національного тягара, головний герой помер, то на кладовищі його товариш не без гумору і гіркої самоіронії заявляє: “Помер ти, товаришу, і прийшов до своїх на руський цвинтар, вірний засаді свій до смерті” [11, Т.4, 187].

Зрозуміло, що модель поведінки персонажа пов’язана з жанровою специфікою прозового твору й іронія якраз є тим засобом повідомлення, що, з одного боку, веде до необхідності його дешифрування, провокує намагання зорієнтуватися щодо зіставлення у ньому істинного та симульованого референта, а з іншого – вимагає синхронізації всіх тих компонентів структури, що таке зіставлення ілюструють. Покажемо тут є оповідання “Лялечка”. Героїня – учителька Левицька – переїздить працювати в інше село, вже втретє за останні кілька років. Вона змушена переїздити, бо не вживається з попами, які, на її думку, є ретроградами. Але тут вона несподівано закохується в місцевого батюшку і прагне узгодити свої революційні нахили зі своїми почуттями. Тому вона пробує допомагати писати проповіді і з надмірною нав’язливістю підтримує всі починання священника, що, зрештою, йому обридає.

Це сюжетне тло, на якому побудоване оповідання. Щодо внутрішнього змісту, то він

значно глибший. В юності Раїса захоплювалася Фейербахом, спілкувалася з революційно настроєними студентами, пізніше з такою ж щирістю захоплювалася попом, зовнішньо вона продовжує зберігати машкару революційності, хоча внутрішньо ладна пожертвувати всім, заради міщанського затишного куточка. Ще один аспект, що поглиблює розуміння образу Левицької, М.Коцюбинський розкриває завдяки зображеному пейзажу села, до якого на початку твору переїздить учителька. Село було змальоване нетрадиційно, воно не тонуло в зелені, не було побіленим, воно було чорним і брудним. Картина села має перевернути душу вчительки, а вона викликає в ній тільки страх перед мужиком і відразу до нього.

Основою комічного ефекту в “Лялечці” є іронічне ставлення до псевдоінтелігентності. Головний персонаж – інтелігент, який збирається слугувати народові, а насправді є малодушним і зовсім не готовим до випробувань. Герой смішний своєю невідповідністю між тим, ким він є насправді, і тим, яким прагне здаватися.

Структура оповідання, як бачимо, давала широкий спектр для авторського задуму, що почасти не знаходив відповідної реалізації у вислові. Йдеться про те, що пафос несправжнього націоналізму, пов’язаний з усвідомленням вищої сутності героя та її екзистенційного втілення, виводився з самого розвитку дії, лишаючись у плані внутрішньої дії. Оповідання відкриває важливу рису української вдачі – патріотизм на словах. Подібну тематику ми бачимо і в І.Франка, і в Л.Мартовича, далі цю тему розвинув В.Винниченко в оповіданні “Щирий та поміркований”, щоправда, з дещо зміщеними акцентами. Його оповідання має глибший національний зміст – герой бореться з росіянами, хоча методи боротьби так само наївні й смішні, як і в попередника з оповідання О.Маковея.

Зрозуміло, що цілісність риторичної позиції автора, цілеспрямованість його іронії як певної негачії, вимагають і жорсткішого структурування тексту, ніж у випадку необов’язкового іронізування автора. Пафосність головних героїв набуває тут пародійно-фарсових ознак. Тобто, в основі сюжетної організації – досліджений А.Бергсоном принцип інтерференції (накладання двох ситуацій). І комізм ситуації виникає внаслідок увиразнення невідповідності двох дискурсів.

Наприкінці XIX століття в літературі увиразнюється трагікомічний потенціал, що, нагадує про те, що комічне і трагічне співвідносились як фази одного Діонісійського ритуалу [12, 39]. Актуалізація трагікомічного дискурсу видається цілком логічною у зв'язку із молододслідженими явищами жанрового маргінесу. Розглянемо у даному аспекті повість М.Коцюбинського “Коні не винні”. Цей твір трагічний, хоча трагікомічний елемент широко представлений у творі. Головний герой Аркадій Петрович – панок, що грається в любов до народу та європейськість. Він поблажливо ставиться до слуг і говорить про деякі вольності: “Я своїх думок не маю потреби тайти... Мужики мають право на землю. Не ми обробляємо землю, а вони” [10, 260]. Однак, коли селяни, повіривши у справедливість свого пана, вимагають ним же задекларованого, Аркадій Петрович викликає війська, які карають їх. А далі Коцюбинський знову описує ідилію життя Аркадія Петровича. Дисонанс між словом і ділом, деклараціями та справжніми справами – ось головна трагікомічна деталь цього твору. Кінець його практично повторює початок. Тільки якщо на початку Аркадій Петрович гукає свого слугу Савку, щоб той знайшов йому одеклон, то завершення твору, перш ніж покликати Савку, Аркадій Петрович дивиться у вікно, вдихає повітря, бачить юрбу козаків, які втихомирили селян, і враз відчуває, що він хоче їсти. “Він дивився на сонце, на свої ниви, на масу ніг, кінських й козацьких, що однаково сильно тупали в землю, вбирив у себе гамір пташок, фиркання коней, грубі лайки войовників і раптом почув, що він голоден” [10, 273]. Його зовсім не хвилюють ані проблеми селян, ані його ж колишні погляди – йому треба негайно випити кави. Саме це закінчення підсилює трагічний фарс твору. Таким чином, іронічна настанова автора найперше спрямована на заперечення існуючої системи влади і цілком ґрунтована на риторичній заперечення цієї системи, зведена до одновимірної сатиричної карикатури.

Визначення істинного сенсу – того, що насправді хотів сказати автор висловлювання, – відбувається завдяки контексту. Вейн Бус говорить про наявність певних “ключів”, що вказують або можуть вказувати на комізм висловлювання. Це – прямі вказівки та застереження авторського голосу; навмисні помилкові твердження; суперечності фактів усередині одного й того ж

тексту; стилістичні конфлікти; провокування недовіри до сказаного автором [2, 56]. Усі наведені засоби використовував В.Винниченко для створення комічних образів, при цьому у його творах переплітаються соціально-політичний та національний аспекти. Найкращим виявом цього є трагікомічне оповідання “Малорос-європеєць”. Головний герой сприймає весільну процесію, яка йде до панського двору, за революційну демонстрацію і стріляє по беззахисних селянах. Сам автор вкрай негативно ставився до такого “нового класу українців”, тому прямими вказівками та застереженнями авторського голосу вказує на комізм висловлювання.

У “Записках Кирпатого Мефістофеля”, одному із найтрагічніших і поряд з тим найбільш іронічних творів початку століття, трагізм перш за все полягає у незворотності повсякденного побутового і сімейного життя. Іронічність же цього твору тримається на бажанні головного героя піднятися над цією буденною рутинною. Образ класичного типу інтелігента-невдахи Нечипоренка провокує недовіру читача до нього, а стилістичні конфлікти налаштовують на сатиричне сприйняття його образу: “І весь вигляд у нього старий, ідейно-інтелігентний: скудовчена, мишачого кольору, кучерявлянка борідка; попелясті пасмочки волосся на висках і потилиці; неохайний піджачок; на ногах короткі штани...” [5, 9]. Винниченко навмисно при описі Нечипоренка вживає зменшувальні суфікси, бо той у своїй мові весь час також їх уживає (діточки, грошенята, шубка і т.д.). Нечипоренко щойно повернувся із заслання і просить у свого давнього товариша адвоката Якова Васильовича (власне кирпатого Мефістофеля) про роботу. Але той пропонує йому зібрати неправдиві свідчення за гонорар у триста карбованців. “Триста карбованців – для чесноти при голодних діточках – це поважний удар їй... Нема нічого більш зворушливого як оця настовбурченість чесноти” [5, 10], – говорить сам собі Яків Васильович. Однак, попри все Нечипоренко відмовляється від роботи, при цьому Винниченко описує трагічну і водночас комічну сцену, коли Нечипоренко віддає 10 раніше позичених карбованців: “Нечипоренко перекладає шапку з одної руки до другої й витирає долонею червоний бугроватий лисий лоб. Мабуть, він приготував цілу промову, але тепер не може пригадати ні єдиного слова... Я дивлюсь на його спітніле лице і розумію, що йому вилаяти мене, викричатись,

виявити власне благородство: адже це він відмовився від трьохсот карбованців... І тим паче повинен ненавидіти мене, що ці триста карбованців викликали стільки завмерлих потреб, стільки мрій” [5, 42].

Трагікомізм ситуації полягає в тому, що в контексті присутнє розуміння мотивів Нечипоренка – окрім нормального обурення, яке викликала пропозиція вибити неправдиві свідчення, справді має існувати гнів на те, що йому запропоновано триста карбованців, а він, заради якихось власних принципів, від них відмовляється. Контекст, поруч з наявними ключами-вказівниками, є обов'язковими умовами існування іронічного висловлювання: його іронічність розуміємо в контексті фрази, іронічність фрази – в контексті абзацу чи вищої системної одиниці. Нечипоренко викликає одночасно і повагу своєю внутрішньою силою, і жаль.

Існує твердження, що “основою іронії є рефлектуюча свідомість особистості, завдяки чому будь-яке явище може бути поставлено під сумнів, осмислено з протилежних сторін і безпристрасно оцінено іроніком” [3, 42], з іншого боку, – іронія далеко не у всіх історичних типах іронізування сполучається з насмішкою. Яскравим підтвердженням цього припущення є зображення поміркованого і дещо переляканого образу Панаса Павловича. Його роль у романі – досить кумедна: спочатку він вирішує покинути свою дружину і навіть розповідає Якову Васильовичу, що почав уже боротися з нею її ж методами – він її вдарив (насправді через свою інтелігентність він її таки не зміг ударити). Далі він іде від дружини до коханки, хоче викрасти свого сина, але весь час цього боїться і тільки розповідає про свої майбутні рішучі дії. Панас Павлович – вічно прилизаний, переляканий інтелігент, який не може у своєму житті зробити жодного рішучого чоловічого вчинку. Він смішний тим, що його роль псевдоінтелігента повністю поглинула всі інші почуття.

Більше того, існує цілий клас таких “інтелігентів”, що кругом почувають себе на місці, а виграє у них той, хто сильніше і впевненіше “ляскає свого товариша по плечах”. Сам кирпатий Мефістофель хоче виглядати Мефістофелем, і всі його дії спрямовані на це. Він хоче бути в усьому іронічним, рештки внутрішньої порядності не дозволяють йому стати таким. Він має мрії: то він простий повірений і захищає бідних, то він живе з дівчиною на одному з

дніпрових островів. Усі ці його мрії, такі дисонуючі з його реальним світом, викликають, підсилюють іронічність автора.

Мефістофель – це маска. Бажаючи водночас і носити цю маску маску, і зняти її, Яків Михайлюк сам потрапляє в сіті свого ж мефістофелізму. Він виглядає смішним після того, як невдало спробував вбити свою ж дитину (спробував повторити сюжет одного з оповідань Мопассана, що само по собі вже смішно). Квінтесенція твору – з іроніка-Мефістофеля знято маску, чи точніше, він знімає її сам, але при цьому прагне продовжувати нести свій традиційний для тих, хто оточує його, образ. Тобто, маючи іронічну настанову при створенні тексту, автор не може односторонньо зображати героя, його персонаж носитиме ознаки суперечності, що ілюструватимуть суперечливе ставлення до нього автора. Що ж до самого автора, то в таких випадках його справжню позицію можуть визначити лише авторські прямі висловлювання, в іншому – відступи всередині тексту.

Одже, з наведеного вище можемо констатувати, що іронізування автора трансформує наше сприймання зображеного, спричинюючи ефект “кривого дзеркала” – окреслений в такий спосіб персонаж починає функціонувати одразу в двох іпостасях, перша з яких подана у тексті, а друга домислюється читачами як карикатурний варіант першої.

В аналізованих творах двопланове іронічне зображення дуже часто знімається одноплановістю загальносатиричної мети – висміювання існуючого ладу. Іронізм стає наскрізним інструментом сатири, і при цьому витворювана ним двокомпонентна структура образів руйнується. Читач, сприймаючи всіх подібних персонажів негативістськи, більше не звертає увагу на їх показну бравурність, але безпосередньо бачить їх жалогідність та немічність. Таким чином, критерієм іронічності в літературному тексті залишається автор. Від його волі залежить, чи сприйматимемо ми розгорнуте ним іронізування як критичний випад, чи як підґрунтя світовідчуття, чи визнаємо його довільним елементом авторської поетики. Саме визначення авторської позиції здійснюється читачем і завдяки відчитуванню імпліцитних текстових “ключів”, і завдяки апеляції до експліцитних авторських відступів, у яких така позиція автора заявляється.

1. Бахтин М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве Бахтин М. Литературно-критические статьи. – М.: Худож. лит., 1986. – С. 77.

2. Білітук Л.А. Жанр і зміст художнього твору як проблема / Волинський держ. університет ім. Лесі Українки. Кафедра теорії літератури. – Луцьк, 1998. – 31 с.

3. Болдина Л. Ирония как вид комического: Автореф. дис... канд. филос. наук. – М., 1982. – 342 с.

4. Booth W. A Rhetoric of Irony. – Chicago: University of Chicago Press, 1974. – 292 p.

5. Винниченко В. Записки кирпатого Мефістофеля // Зібрання творів: У 19 т. – Т. 8. – С. 84.

6. Грабович Г. Функції жанру і стилю у становленні української літератури // Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. – К.: Основи, 1997. – 604 с.

7. Денисюк І.О. Жанрові проблеми новелістики // Розвиток жанрів в українській літературі кінця XIX – поч. XX ст. – К.: Наукова думка, 1986. – С. 6–49.

In the article the various functions of irony are examined in connection with the change of genre paradigm of Ukrainian prose of end XIX – beginning of XX item. Connection is hereupon traced, that arises up between ironical visions of author and by the methods of organiacii to the phototypograph which appears in application of certain types of textual structures an author them.

Key words: irony, functions of ironies, ironical vision of author, satyr, comical, types of textual structures, genre paradigm.

УДК 821.163.1

ББК 83.3 (4 Укр)

Василь Назарук

ХУДОЖНІЙ ФЕНОМЕН ОСТАПА ЛАПСЬКОГО

У статті йдеться про творчість найвидатнішого українського словесника у Польщі, неперевершеного поета, перекладача, лауреата літературної премії ім. Богдана Лепкого та Національної премії України імені Тараса Шевченка Остапа Лапського.

Ключові слова: образ, мотив, національна самоідентифікація, україністика.

“Лапський за професією – учитель! Він же – поет, літературознавець, мовознавець, перекладач, публіцист! Учителював у початковій, середній і вищих школах! Найдовше – 24 роки був україністом у Варшавському університеті, де й вчено узаконив свою україністику, яку розпочав 7 липня 1926 року в Гуцьках, неподалік Кобриня на Берестейщині, в українському Поліссі! Вчився власного слова насамперед від батьків-селян, Василя й Дарії у рідному середовищі 18 літ! 15 років як русист Вроцлавського університету він пропрацював у Лінгвістичній редакції Польського Радіо, звідки його за прина-

8. Колесник П.М. Коцюбинський – художник слова. – К.: Наукова думка, 1994. – С. 73.

9. Копистянська Н.Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. – Л.: ПАІС, 2005. – 368 с.

10. Коцюбинський М. Повне зібрання творів в 7 т. – К.: Наукова думка, 1974–78 рр. – Т.3.

11. Маковей О. Твір Штуки // Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – С. 414.

12. Пигулевский В.О. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму. – Ростов-на-Дону: Фолиант, 2002. – 418 с.

13. Семків Р. Постмодернізм та іронія (типологізація нетипового) // Слово і час. – 2000. – № 6. – С. 6–12.

14. Франко І.Я. Старе й нове в сучасній українській літературі // Зібрання творів: У 50 т. – К., 1976–86. – Т.35. – С. 91–111.

лежність до “Солідарності” звільнили. 1981–1991 перебував удома. У цей час (1983) написав лише, мов підсумкову, ліричну поему “Вітряк”. Після проголошення Україною незалежності його зв’язки з “Нашим словом”, Варшавським університетом і Польським Радіо, але вже з Українською в ньому службою відновилися! Польською мовою Лапський почав друкуватися ще до буремного 1956 року! А відтак (1956/57) у “Нашому слові” став стилістом і дописувачем прозою і віршем!” Так писав в автобіографічній довідці до збірки поезій “Мій почитачу” сам письменник.

У вступному слові до літературної антології “Гомін” (Варшава 1964), в якій зібрано літературні плоди перших кроків національного та суспільно-культурного пожвавлення серед українців у Польщі, Кость Кузик справедливо відмітив, що “Окреме місце займає творчість Остапа Лапського – наукового працівника Варшавського університету, для якого з перших друкованих рядків характерне свідоме шукання власного поетичного виразу [...]. В “Н. слові” в перші роки О.Лапському припала роль мовного редактора. Ідучи за покликом серця, він став ініціатором і першим редактором “літературної сторінки”, на якій і сам уперше виступив з оригінальними віршами [...] Шукаючи джерел своєї особистості, він жадібно припадає до клаптиків тендітних вражень дитинства, створюючи акварельні “Поліські сонети”. В них розузорена краса старого Полісся, змальована кистю чутливого серця... [...], яка взяла барви від золотого латаття, у плесах синіх вод, зі старого вільшняка, де чорніє ворон і жевріє малина, де сріблилась росяно не так то ще давно кріпацька пісня... Це мерехтливий відблиск минулого, сповнені легкої задуми, романтичної замріяності, виткані багаттю, гнучкою і соковитою мовою, далекою від щоденних шаблонів”.

Далі відзначалося, що сучасна тематика дається ще цьому поетові важко, та він все ще шукає для неї власного, неповторного виразу. Водночас О.Лапський уже в цей час вів також надзвичайно плідну перекладацьку діяльність. Здебютувавши у 50-тих роках перекладами ліричних творів Я.Купала на польську мову на сторінках журналів та в антології “130 poetów”, згодом дав українське втілення десяткам творів найвидатніших польських поетів, які й потрапили до антології “Гомін”. Поряд велетнів польського романтизму Ю.Словацького, А.Міцкевича, З.Красінського, Ц.К.Норвіда в його перекладацькому доробку ціла плеяда польських поетів ХХ століття – Л.Стафф, К.І.Галчинський, А.Слонімський, Ю.Тувім, В.Броневський, Я.Івашкевич, Т.Ружевиц, С.Гарасимович, А.Каменська, М.Залуцький та ін.

Шириною охоплення поетичних явищ ця добірка тоді не мала собі рівних в Україні. Варто тут відмітити, що бажання наблизити українському читачеві такий широкий діапазон найвидатніших надбань польської поезії приєднав О.Лапського до аналогічного напрямку устремлень славетної когорти українських материкових

перекладачів – М.Лукаша, Г.Кочура, Б.Тена, М.Рильського, Д.Павличка та ін., які всупереч усім перепонам часів тоталітарного засилля долали мури ізоляції та підживлювали українську культуру перлинами світового мистецтва словами різних народів. Окремого поцінування заслуговують переклади поезій Є.Гарасимовича, якими О.Лапський дав справді нове життя у поетичній панорамі світу Лемківщини, спустошеної переселенням. Досконала обізнаність з польською культурою дала змогу перекладачеві не лише знайти образи, співзвучні оригіналу, але й збагатити своїми знахідками палітру українських поетичних стилів. Значущим здобутком такого плану на ниві польської стилістики стали згодом переклади польською мовою українського пісенного фольклору та давньої української поезії, зроблені О.Лапським до антології української поезії (F.Nieuwazny, J.Plesniarowicz, “Antologia poezji ukraińskiej”, W-wa 1976).

Отож уже тоді, на зламі 50–60-их років, заяснила літературна зірка Остапа Лапського, проте ждати довелося наступних 40 років на появу згаданої першої друкованої збірки його поезій “Мій почитачу” (Варшава 2000), першої з восьми книг, які дотепер вийшли з-під його пера. Це один із наслідків парадоксальної специфіки українського буття-існування у повоєнній Польщі, де українська меншина й українство взагалі були поставлені на межу виживання. Травма екзодусу з 1947 року та спричинена цим розпорошеність, дисперсійність українського етному по нинішній день пожинає своє жниво у вигляді процесу асиміляції зі супровідною їй втратою національної тотожності. Остап Лапський хоча й не є насильницьки видворений переселенець, а свідомий емігрант з Берестейщини зі своїм послідовним нонконформізмом як український інтелігент, зрештою й просто як незалежна творча особистість, не вкладався у рамки контрольованої активності громади, закреслені владою для Українського суспільно-культурного товариства (УСКТ), заснованого для задоволення основних суспільно-культурних потреб переселених українців. Як літератор, хоч і високо цінований окремими вченими та письменниками, був водночас також “чужорідним тілом” для літературного офіціозу тодішньої збільшовизованої України, і тут і там залишаючись весь час “на чиемусь бланку”. В одному з тогочасних віршів сміливо й влучно розкривав стан “топографії душі” українця в умовах “Людодової” Польщі:

І ти в'юн
з біло-червоним бантиком
Спиш
під езуїтськими іконами
А вночі все своє
сниться свист шабель
леза зміст віджилий

Тема безповоротно втраченої батьківщини та питання статусу емігранта міцно прижилася й стала одним із постійних мотивів поезії Лапського, виринаючи у вигляді різних конкретних втілень. Поетова біографія доклала свою значущу лепту до формування власного поетичного «почерку», формування стилю його поетичного мовлення, інакше кажучи поетичного дискурсу, себто (як слушно відмічає зокрема А.Ткаченко) володіння «мовним запасом», який перебуває у постійному процесі актуалізації, використання його потенційної енергії. Саме енергія мови є однією з найбільш прикметних рис поетики Лапського, якщо розуміти під цим постійну турботу поета про максимальну семантичну місткість і експресійну, виражальну завантаженість та силу окремого слова, фрази, речення і всього поетичного тексту.

Варто нагадати, що Лапський шукав свого самобутнього поетичного шляху як спадкоємець внутрішньої енергії та естетичної і духовної рушійної сили Шевченкового слова. Він же і в українській сучасній поезії є одним із найпошлюдовніших (поряд з В.Стусом) спадкоємців Шевченкових ідеалів духовного суверенітету, непокори й бунту проти всякого уярмлення, проти права людини на вільний злет і вільний пошук, зокрема й пошук своєї, неповторної мистецької форми. Це ж у нього і Шевченківські, і поліські «дуби ідуть на бурю», а Шевченкове слово часто постає у сплаві зі своїм, як у цих рядках: «Була, була ж у мандрівника / своя земля, / було де сісти,?! / хліба з'їсти // Думи, мої думи, / мій Тарасе, / що без їх ми, / що без нас вони?!». Отож Лапський постійно шукав своєї «найдзвінкішої думки» про Тараса Шевченка. Цю спробу нового визначення Шевченка супроводжувала непохитна впевненість у тому, що:

Не визначить Тебе, хто рідного порога зрікся,
А незрячому і в хаті власній
Недосяжною здається вис
Твого незборного – борись!

Розпочавши свою творчість записами романтичних настроїв ностальгійної туги за країною дитинства – надбужанським Поліссям,

Остап Лапський виявив замилювання до неокласичної довершеності ліричного запису, користуючись, зокрема, оновленими формами сонета. Досить швидко, однак, звернувся до форм вільного вірша та до надбань поетики авангарду, якій властива тяга до максимального семантичного завантаження слова, до пошуку нових, оригінальних метафор та до конденсації ліричного монологу, який наближається до якоїсь межі афористичної, «чистої» лірики. Спостерігаючи надмір сентиментального ліризму в українській літературі, поет створює свою модель лірики, в якій дискурс підвладний інтелектові, є своєрідним сплавом логіки та лірики із закладеною в ньому пам'яттю неокласичних джерел. Тобто він творив модель лірики стримуваних емоцій, спорідненої до деякої міри зі стилями «празької» та «варшавської школи» українських еміграційних поетів та з естетичними пошуками польського авангарду (зокрема Ю.Пшибося – прихильника пошуку неповторних образів, майстра «лінгвістичної» метафори).

На імпліцитному рівні поетичних текстів поетика Остапа Лапського несла на собі ознаки синтезу різних інспірацій. Ліро-епічні сюжети, в записі загущеному еліптичними пропусками, позбавленому пунктуації, скупому на слова та зарядженому внутрішніми нерегулярними римами й іншими співзвучностями, залишали простір для активного сприймання. Майже хрестоматійним зразком такого стилю може бути ліро-епічний мазок «Бабуся»:

Вічна сіра
горобчиха городу
Загонула зором
Сибіру шмат
Рукам далась
маленька грядка
Могила виросла
на очах внучат

Остап Лапський часто вдається до діалектики оксиморонів, привабливих поєднанням несумісностей, тому власне вельми придатних для розкривання суті переживань, подій і явищ. Саме таке спостерігаємо у мініатюрі «Стан»:

Руки вірвовками
розв'язане питання

Стан загрози втрати національної тотожності та перспектива національного небуття розкритий у місткій формулі:

Нема нас
без нас

Існує сумує
пуста назва

Такий тип лірики афоризмів сам поет назвав «згустками» та зібрав у однойменній книзі віршів, яка однак не дочекалася видання ні в Польщі, ні в Україні. Видавці і цензорів настоював і дратував заряд іронії та гротеску, сила незалежної думки універсального спрямування. А це ж була, без сумніву, нова якість у естетиці українського мистецтва слова. Це було справді «щось неняське/Щось неляське/ще й невсе-союзне!» Творами підсумковими, віхами-орієнтирами на карті поетичних пошуків і надбань О.Лапського за час творчого 40-ліття можна вважати вірш «Землі мої» (в альманасі «Гомін» з 1964 року як підсумок періоду 1956–1964); ліропоему «Вітряк» з 1983 року як ключ до періоду 1964–1991; ліропоему «Час» як підсумок рокам 1991–1996 у передумах та поетичній і публіцистичній творчості. Твори цього третього періоду, з 1996-го по такий знаменний, межовий для України й для поета рік 1991, рік довгожданого визволення. Саме такий зворотний порядок датування цього періоду записано на поетичній книзі «Моє самовизначення», 1996–1991.

Настав новий час для творчості Остапа Лапського. Ось «раптом, – як згадує Є.Литвинюк, – всупереч песимістичним прогнозам, якими супроводжувався присмерк імперії та невідрадним настроєм письменників – промовила історія. Самостійність України стала фактом. І ожив поет» (за часописом «Lithuania», Warszawa 1995). Він як поет справді ожив разом з Україною, здалеку ним ідеалізованою, тією однак, у яку завжди непохитно вірив, пишучи у непевний, майже безнадійний час ще до визволення: «Україна – сумнівам ляпас!»

У результаті небувалого творчого прориву ранішні творчі надбання О.Лапського розкидані по різних виданнях («Наше слово», «Наша культура», альманах «Гомін», альманах «Український календар», «Дукля», «Дніпро», «Прапор», «Жовтень», «Слідами пам'яті», «Зерна», «Сучасність», «Над Бугом і Нарвою», «Берестейський край», «Підляські повідомлення», «Życie Literackie», «Magazyn Literacki», «Lithuania», «Arkadia», «Antologia poezji ukraińskiej» F.Nieuwaznego i Plesniarowisza, «Po tamtej stronie deszczu. Poezja ukraińska» T.Karabowicza, «Літературний провулок» та ін.) поповнилися потужною та стилістично оновленою хвилею нових творів, які склали вісім нових книг поезії: «Я

йшов», «Моє самовизначення», «Про череп'я», «Мій почитачу» (2000), «Po czerni biela» (поезії Лапського в польських перекладах), «Себе: розшукую?!» (2001), «Обабіч: істини?!» (2001), «Собі: пазустріч?!» Цілий ряд нових поетичних текстів О.Лапського надруковано останнім часом у вигляді добірок на відведених йому сторінках «Нашого слова», ілюстрованих оригінальним набором портретів поета, виготовлених і скомпонованих В.Паньковом. (Книги, виділені жирним шрифтом, ще не видані). За останні 15 років у ефірі прозвучали також сотні його літературно-культурологічних передач.

Задумуючись над визначальними прикметами поезії О.Лапського останнього часу, треба відмітити посилення окремих рис його поетичної мови попереднього, «довизвольного», періоду та синтез із новими якостями. Давній нахил до згущеного, афористичного запису спілкування ліричного «я» зі світом, зі словом та з людьми позначений бажанням впливати на сприймача – «душ/півня колошкати» – має тепер своє продовження у небувалій відкритості на події та проблеми сучасного світу й у посиленні настроєності на діалог з реципієнтом. Це, до речі, відоме й поширене явище нашого постмодерного часу – часу «літератури у пошуках контакту з адресатом». Серед нових творів О.Лапського безліч різновидів полемічних, закличних або дружніх звертань («Відкритий лист до громадськості України», «Двоє запитань», «Епіфанію під стопу», «Поетам України: в Польщі сущим і творящим?!», «Безтямникам», «Дівчатам УПА», «Дослідникам», «Москалям», «Ляхам», «Бізнеслюдцам» і т.д.). Це вводить додатковий динамізм, драматизує ліричну нарацію. Небувалого посилення набула також тяга до оприявлення інтертекстуального характеру поетичного твору, а звідси пропонується читачеві своєрідну гру з пам'яттю жанру, або також з пам'яттю контексту літературно-культурної традиції, яка, звичайно, переосмислюється. Свою біблію буття він пише мовою, відкритою для різних поетик мистецтва слова, але також для стилю публіцистики й політики, фольклору і філософії. Відгомін думи тут може плавно переходити у жаргон публіцистики: «То не з лугу, то не з поля/з фронту дійсності широкої/ туман налягає». Знаки глибоко традиційного тут перебудовуються, стаючи цеглинами нової конструкції. Шевченків рядок породжує своє заперечення-впененість: «Ще як були ми,/ні,

ще будемо!” (“Суті переспів”). В його поетичному арсеналі, як пише, – не без іронії наводячи дослідникам “перелік знарядь/поетового труду” – у вірші “У мене”:

На озброєнні любов,
зненавида, обурення,
сарказм, іронія, гротеск,
бурлеск, мста, радіці
і сум, розпука, гнів...
це повнота мого життя,
моєї долі дійсний спів?!

Він наскрізь дуалістичний і парадоксальний у своєму ставленні до світу та в поезиці, раз іде за поштовхом думки, інколи за музикою, полюбляє сутички протилежностей, водночас же залишається монолітом. У його поезії парадоксально “Лише недосяжне стає конкретним”, а реальність буднів буття ліричного суб’єкта розкривається у парадоксі: “рухливіше живу/до місця прикіпівши?!”

Великим життєлюбом, правдолюбом і піснелюбом, “рабом догробним степового слова” – таким постає перед читачем ліричний суб’єкт поезії Остапа Лапського, а водночас ще й звеличником рідного рідного поліського краю, своєї надбужанської “малої” батьківщини, яка в його поезії є центром поетичного космосу:

Батьківщиною
моєю
є
Полісся
де
я
спізнав
росу, чебрець, туман
а Україна
додача
до роси
чебрецю
туману.

Але ж нема вже Полісся, яке зберегла постова пам’ять, і все ще нема України такої, за яку поет змагається подвигом свого слова. Залишається непоступлива, непохитна вірність світові своїх ідеалів, яка дає право заявити: “Тому і досвід/у тубільця, бач/тутешністю рогатий!//Заради правди й бунту/виросли поезія і я/з недопотоптаного трунту!” (“Про череп’я”, с. 74)

У ретроспективному позирку з відстані 80-річчя на світ і на пережите, у найновішій, ще не виданій книзі поезій Остапа Лапського “Собі назустріч” поет зізнається: “У любові невимовній до Полісся/починав я путь поета:/геть

від дому?![...] Невимовність більшала/з наближенням до себе:/до всеукраїнських обривів?!” Завершує ж коментарем – “Мені й Гомбровичу відомо, що немає аксіом: без знаку запитань?!” (“Собі назустріч?!”), 81). Злука знаків “?!” стала в цій поезії постійним слідом непевності щодо віднайдені правди. Є вже радість з перемоги, бо ж “Соковито й густо заспівало,/забриніло берестейське слово: споконвіку наше?!” (“Почерез мене”, 139) і зойк від того, що цим словам “По Полісся,/ім тут: не судилось залунати?!” (“Зойк”, 112) та гіркий сум, що “України в світі стало/значно більше, набагато/менше в українцях українця?!” (“Споминаю”, 44).

Після п’ятдесяти років від часу свого дебюту Остап Лапський залишається унікальним виразником космосу ментально-духовного виміру буття української людини, з її культом рідного слова, земною причетністю, системою цінностей та вищих устремлінь. Досліджуючи сув’язь духовного та плотського, світлого і темного в людині, Лапський як поет часто намагається примирити небо з землею. Він творить поетичний запис свого спілкування зі світом і словом, у якому закладене постійне і рідкісне вміння переступати досягнуті творчі рубежі й оновлювати та поглиблювати ліричний, філософський та буттєвий вимір поетичного дискурсу, зберігаючи, однак, смислотворчу суть і стержень свого світобачення і свого семіозису. Розгадка цієї готовності до самооновлення, можливо, закладена у специфіці мовно-культурної самосвідомості поета та стабільності “рушійних” сил джерел цієї поезії, витоком серед яких є найперша рідна “мова – радість життя” та намагання творити своє неповторне всеохопне речення.

Можливо, ця спрага до всеохопності, яку вважають прикметою Архипоета, якраз і породжує його сучасні дивовижні ліричні записи, в яких основний текст обростає різними заспівами, моттами та коментарями, авторськими посланнями й примітками, присвятами та полемічними звертаннями або й коментарів публіцистично-пародійного характеру, які вибудовують мережу інтертекстуального багатоголосся. Крізь таку паратекстуальну стратегію часто проглядає намагання намітити бажаний напрямок інтерпретації, або ввести несподівано нові контексти, підняти завісу до багатовимірності поетичного тексту. Це стосується зокрема

автотематичних роздумів про суть мистецтва слова, про яке читаємо у вірші “Про предмет”: “Я не світ списую,/Лише своє/про нього/тут уявлення” (з комп’ютерного тексту збірки “Про череп’я”), або у вірші-теоретичній медитації “Про точку зору” (там само, с. 89), де подано ряд визначень поезії та намічено контури бажаного мистецького синтезу:

Скажу,
без зайвих слів:
високі точки зору
всі до одної
в одну
я звів
[...].
Поезія була
і буде менше змістом
більш посудиною,
яка вже ззовні
читачем заповнюється.

У всі дотеперішні роки життєвих і творчих буднів поета-емігранта живила непохитна віра в те “що Україна: і у нас вона ще буде!” (“І у нас вона...”), бо ж “Всюдисутній божий дух/у Самостійну: щирю віру/синові оце тихцем навіює?!//Від надр духовних, себто не земних рясних багатостей//по всіх усюдах звеселяться/рідне слово/хата рідна/рідні люди?!” (“Великодність”, 2003). Живучи у своєму емігрантському середовищі у Варшаві, без надії на зміну цього стану приреченості (“Гірку до дна п’ю,/вип’ю емігрантську чару”, 77) – далеко від Полісся та “втраченого раю” всієї України, поет у своїй космічній самотності, сам як центр свого всесвіту, роками веде свій неугавний діалог з Богом і вічністю.

Понадсучасся чоловіче,
у печері тільки нині
ти безпечним можеш бути
тут, слугуючи як Небу
так і Україні... (“Мій почитачу”, с. 110)

І навіть смерть як елемент закладеної у творчості Остапа Лапського української міфологічної концепції світу, оприявлена життєствердною символікою, постає “кінцем надієтворним!” (“Мій почитачу”, с. 115): “З Полісся он/туманом на Варшаву/покотилась життєносна/передсмертна лірика” (“Мій почитачу”, с. 25). Тому й “Заповітне пишеться/напередодні тиші” (мотто до збірки “Мое самовизначення”) та “Дрібнішає анафема/прошавкана безъожними вустами/смерть/вагомою стає.”

У найновішій книзі поезій – екзистенційному щоденнику та ліричному молитовнику, своєрідній “книзі книг” Остапа Лапського – він постає перед нами як творець, який успіхом увінчує пошук самобутньої концепції поетичного дискурсу, напруженої (“Вірш без напруженої форми – /це сира балаканина:/байдужа до межових висот?!”), “Собі: назустріч?!”), 100) та епіфанійної “місткішої форми” (такої шукав для себе і знайшов також польський поет Ч. Мілош), спроможної виразити всю складність, розмаїття та парадоксальність зовнішнього і внутрішнього світу людини, охопити все – від буденних справ по найскладніші філософські проблеми, так щоб поетичний текст міг позмагатись виразальними спроможностями навіть з філософським трактатом, літературознавчим роздумом, сповіддю, проповіддю чи молитвою, сягати навіть метафізики та містичної таємниці буття-існування. Поетичні тексти згаданої книги повністю підтверджують щирість заяви: “Вірю у змістовну віртуозність?! Пишучи себе, оце немов/я зразу ввесь тягар/свого буття беру: узяв на подорожні плечі?!” (“Собі: назустріч?!”), 61”.

Остап Лапський досягнув нині такого рівня свідомості слова та абсолютного володіння над всіма елементами поліфонічної – унікальної нині в українській поезії – структури тексту, що він вправі сказати євангельським стилем: “Не при мені, а при моєму слові/стане хто, то той побільшає,/ще більшим буде: аніж досі?!//Це не я кажу,/заговорила сила вищяня тиха: через мене?!”

“Генієм можна й не бути, але за геніальність: боротись!” (“Це не я”, 105).

як той Творець:
Він інтуїтивно
глибше колує
аніж умом: діяч?
Цю божу аксіому
я перевіряю ідучи:
від слів до Слова?!

Бо ж є чином
в онімлісті Воно:
моєю Україною?!” (с. 115).

На шляху “від слів до Слова”, на полі подальшого життєвого і творчого змагання, хай слугує нашому поетові лише здоров’я та дужий творчий дух. А у нього ще ж є:

Щось, чого у декого
уже нема: запекла хіть є
бути в Україні слова лицарем?!” (“Бути”, 58).

The article deals with the works of the most outstanding Ukrainian man of letters in Poland, unexcelled poet, translator, Bohdan Lepkiy and Shevchenko prize winner Ostap Laps'kiy.

Key words: image, motif, national identification, Ukrainian studies.

УДК 821.161.1

ББК 83.3. (4 Укр) 6

Вікторія Чобанюк

“ТИ Ж СЕРЦЕ ВСЕ ВКЛАДИ, ЯК ДАР НАЙПЕРШИЙ, НА ВІВТАРІ ДОВІЧНОЇ КРАСИ...” (СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У ПОЕМІ С.ГОРДИНСЬКОГО “СНОВИДІВ”)

Статтю присвячено дослідженню поеми С.Гординського “Сновидів”, у якій особливо яскраво виявляється “симфонізм” письма митця, що дає підстави говорити про функціонування в творі елементів неокласицизму, неоромантизму, імпресіонізму, символізму.

Ключові слова: синтез мистецтв, поетика, колористика, звукопис.

Тяжіння до синтетичності є характерною рисою художнього мислення Святослава Гординського: воно виразно представлено як у способі доведення ним окремих ідей, прагненні досягти універсальних висновків і завершених художніх форм, так і в мовній стихії поезії. Поліфонічність і синтетична зв'язність мистецьких явищ є наслідком властивого митцеві бачення реальності, що, власне, виявляє єдність світу через відкриття аналогій і кореляцій між окремими артистичними та життєвими явищами.

У поетичному доробку С.Гординського зустрічаємо кілька стилів, які “то схрещуються, то розходяться, але ніколи не зливаються. Тому тяжко говорити про його творчість як про суцільний, монолітний поетичний світ” [1, 302]. Т.Салига наголошує, що “засади його поетичного творення відділити від засад малярських просто неможливо. (...) Вони складають одну творчу натуру, яка володіє різними родами мистецтва. Як би, скажімо, не перегукувалися між собою модерн у живописі і модерн у поезії, але і те, і те рідко коли може творити одна й та ж людина. С.Гординському доля судила таким бути” [9, 203–204]. Втративши слух у юному віці, митець зберіг звукову пам'ять (напрошується порівняння з творчістю Людвіга Бетховена), більше того – став оригінальним художником (навчався в мистецькій школі Олексі Новаківського, був вільним слухачем Академії мистецтв у Берліні, студював техніку живопису в Парижі у Модерній академії Фергана Леже).

У 1937 році С.Гординський написав поему “Сновидів”, назва якої пішла від назви села. Саме сюди на літній відпочинок він приїжджав

із батьком та художниками Ласовським і Бутовичем. Поема має багатшарову структуру, де перший план складають предмети, речі, конкретні явища, а на другому плані прочитуються ідеї, які виростають до рівня символів, що розкривають складність світу природи, духовного світу ліричного героя – романтика, інтелектуала, митця. Розкриваючи свою концепцію художньої творчості, С.Гординський услід за Т.Еліотом стверджує, що поезія виконує функції передовсім емоційного порядку: “бо тема тут – лірична загадковість”, “настроїв і хвилювань причина” [8, 533]. Не випадково С.Гординський пише “Сновидів” октавами, адже “своєю внутрішньою розгорненістю ліричного сюжету, викінченістю думки, гнучкістю та шляхетністю форми октава зручна і для віршових мініатюр, і для поем” [6, 519]. Доречно скористатися і музичною термінологією: октава поділяється на дванадцять теоретично рівних півтонів, які творять шкалу з дванадцяти нот, що потенційно включають всі мелодії і гармонії, які можуть бути створені. У С.Гординського звучить мелодія поля, гір, ріки, саду, осені, дощу. Одну за одною поетичною мовою творить митець акварельні картини, які розкриваються в поетичних описах разом зі зміною почуттів ліричного героя, його настрою.

Уже на початку поеми С.Гординський розкриває секрети поетичної творчості, іронізуючи над тими, хто починає вірші ідеями та гаслами, хто пише у “натхненні”, не дбаючи про стиль, хто бачить у поезії лише плід труду, а не муки творчості. У справжнього поета “душа натхненням оповита”, він цінує “поетики досвід-

чений закон”, розуміє творчість як діяння і творчістю заперечує безслідне зникнення по смерті:

Так хай слова, злютовані в оправу
Суворих строф, перемагають час,
Витаючи над змінністю земною [8, 528].

С.Гординський віртуозно володіє словом, однак за цією зовнішньою легкістю, вишуканістю відчувається титанічна праця над кожним мовним зворотом, що, безперечно, ріднить його із неокласиками: “...Все виправлю. Рядок там за рядком / Прогляну я, спинюсь на кожному слові, / Підчищу все граматики скреблом”. У митця художня цінність відчуттєвих образів реальності, зорових образів природи, породжена розумінням прекрасного, конкретизується в елементах “високої поезії”, витоки якої – в українській класичній традиції, що поєднується із західно-європейськими мистецькими тенденціями:

Я витягну чийсь томик із кута
І крізь роки, задихані і гнівні,
Дзвенять слова, переклики чудні,
Що їх колись хтось вигукнув – мені [8, 530].

У С.Гординського естетична цінність природи зумовлює загалом властивий символістській естетиці добір слів лише такої семантики і таких звукових властивостей, які означають почуття захоплення, подиву, зачарування, себто йдеться про “погляд на світ і об'єктивну реальність через окуляри почуттів”, коли “світ не знаходить собі виправдання з точки зору розуму, а може бути виправданий лише як естетичне явище” [7, 67]. Символ поєднує в митця чуттєвість і розумовий елемент, візуальну й акустичну сторони в одне ціле та створює малюнок, який конденсує настрої і думку. Система понять-символів, що живуть у свідомості українського народу, органічно входить у поетичне бачення митця, позначається на словесно-образній структурі поеми. Адже “Сновидів” – це “гречок солодкий пах”, “розгойдане колосся”, “жагуча червінь маків”, “далечини волошкові безмежжя”, “калини брость”. С.Гординський був переконаний, що “поетичне міфотворення, пантеїстичні колізії, абсолютно унікальна світобудова людини й природи, – все це було не тільки здоровою творчою конкуренцією, а й розвитком тієї поетичної лінії, яку слід було підтримувати, всіляко розширювати й узаконювати” [9, 206].

Поет захоплюється творчістю Б.-І.Антоніча – “співця комет, що не скінчив пісень своїх останніх”, його фаустівським духом. Послу-

говуючись основним реестром слів-образів митця, намагається передати його нестримне бажання пізнати суть земного існування:

Колись носив Антоніч по кишенях
Монети зір, мов гудзики хлопчак,
І кожну мить солодкого натхнення
Скуповував за них він по ночах;
Космічних сфер безмовне незбагнення,
Безмежності невідомий жах, –
Передав поет той кучерявий
(Хоч у житті, по правді, він лисявів)

[8, с.542].

Відчувається глибинна спорідненість художніх систем поетів, ота органічна взаємодія християнської та язичницької моделей світовпорядкування, адже для української ментальності характерним є ставлення до природи як до живої істоти, надання їй людських ознак.

Час у С.Гординського, відповідно до циклічної моделі, схожий на архаїчні уявлення. Минуле постійно відтворюється, події в майбутньому повторюють колишні чи доповнюють сучасні, себто такий “досвід символічного має на увазі, що окреме, особливе постає як уламок буття, або також, що це – давноочікувана частинка, яка доповнює до цілого, фрагменту життя, який завжди шукають” [2, 79]. Серед заквітчаних просторів ліричний герой споглядає залізобетонний форт, який під час першої світової війни австрійці зробили із татарської могили. Старий курган утримує у родовій пам'яті колишню славу предків, приховує могутні сили, що чекають свого пробудження: “Зарито в нім, як кажуть, татарви. / А скільки тут ще пролунає крику...”. Митець бачив загрозову атмосферу в світі, передчував, що народові доведеться боронити рідну землю, пережити близьке лихоліття:

І скільки піль проритих, у крові,
Знов зацвіте безжурним багром квіття,
Квітчаючи прийдешні лихоліття! [8, 536].

Минуле сприймається С.Гординським як засіб осмислення теперішнього, як його невід'ємний елемент, що супроводжується перевтіленням ліричного “я” в учасника історичних подій, співвідношенням теперішнього часу ліричного героя з подіями “міфологічного часу” та історично вагомими подіями. М.Льницький наголошує на тому, що “романтичне начало внесло в поезію С.Гординського суттєве доповнення: вона звернена обличчям до сучасності, в неї вриваються настрої передгрозової епохи. (...) поет не просто споглядає пам'ятки старо-

вини, а й прагне видобути з них уроки “державної науки”...” [5, 351]. Так, згадуючи золотаву флотилію князя Ярослава, митець історичний час фокусує в теперішньому, наголошує на необхідності відродження української держави, її націєтворчого потенціалу:

*І камені тут добрі для будови,
Але ніхто це з нас не будовав
Із них мостів, твердинь, ні башт замкових,
На стрічу орд і вікових навал... [8, 539].*

“Тяжіння до свободи”, властиве рідному народу, щире захоплення небуденними, духовно сильними людьми виливаються у схвильовані рядки, звернені до тих, хто славить одвічний рух життя, прагне змін:

*І вітер той, що гонить у безкрає
Фрегати душ по вічності морях;
Нехай вони загинуть там, та знаєм,
Що як сурма заграє на зорі,
Нові серця підіймуть якорі [8, 543].*

Як і неоромантики, С.Гординський на перше місце ставить чуттєву сферу людини, емоційно-інтуїтивне пізнання. Поема митця наскрізь просякнута почуттями, він “шукає слів, несхопних тих, які / ховаємо на дні свого буття ми; Легкі, як тінь, але, як біль важкі”. Разом із тим, емоційне аналізується ним, перетікає в розмислово. Ліричний герой спрагло прагне туди, “де яблука і філософські книги / В старих скриньках так запашно достигли” [8, 546].

Поет переживає своє єднання з Космосом, сповнений оптимістичної віри в цінність неповторної екзистенції сутності буття. Пейзаж, у свою чергу, втрачає риси реальності, перетворюючись із земного на містичний, одухотворюючись. У той же час образи рідної природи виростають до космічних масштабів, створюючи цілісну космогонічну картину:

*Та темрява, з-під сонних верховіть,
Замріяна, ні слова не промовить
Над нею теж розіскрена наміть
Господніх див, безмовних, загадкових [8, 545].*

С.Гординський творить модель просторово-ментального універсуму, яка включає в себе світ реальний (земний) і світ інобуття, що відчувається на рівні інтуїції: “Ні, вірю я, що до високих зір ми / Шлемо також проміння світляне”. Людині, як і природі, властива циклічність, себто колова структура дійсності, безкічність часу й простору. Ідея “вічного повернення” концентрується у поета в образі кола, що є універсальним символом. Воно означає цілісність, безперервність, первинну доско-

налість, повернення. Семантика кола в поемі передається постійним повторюванням близьких за смыслом номінацій та похідних від них слів, як-от: “над життям кружляють таємниці”, “днів бурштиновий мед спливе в таріль”, “зірвалось яблуко і впало, напившись літа” тощо. Ідея нескінченності поєднується з мотивом загадковості зоряного неба, зокрема його образним найменуванням – Чумацький шлях. Срібляста туманна смуга, яка оперізує небесну сферу, нагадує С.Гординському обруч, що обіймає розлоги Всесвіту. Для науковців – це “мільйони літ віддалень світлових”, а для лірика – символ вічності, безсмертя природи, очищаюча душу краса, бо “не важна сума стисла: один мільйон чи два мільйони літ, чи життєва, така коротка мить” [8, 541].

Час концептуалізується в поемі передусім як рух: “Задуманий, сиджу на підвіконні, / Вдивляючись, як крапельки хвилин / Покапують у ритмі однотоннім”, “А лірики, у млі недоговорень, / Під гнівний шум пролинутих хвилин, / Під блимом зір, незмінним і суворим, / Шукають слів на дні своїх хвилин” [8, 545]. Живописні метафори також сповнені динамічного руху: “І яблуни на рядна трав обтрусять / Важке гілля”, “...в ланів хвилястих берегах / Колишеться розгойдане колосся”, “Серед стерні присіла самота / І сиплються під вітром норовистим / Їй краплі з кіс” тощо.

Цілком очевидно, що поряд з елементами неокласичної (прозорість, ясність вислову, вишуканість, гармонійність), неоромантичної поезики (лірична піднесеність, розгорнуті метафоричні образи, жадання ідеалу) письменником вповні задіяно елементи імпресіонізму (фіксація настроєвості, яскрава колористика, оригінальний звукопис тощо). Намагаючись “зупинити мить”, С.Гординський концентрує увагу на рухомих зорових та звукових образах. Саме розгорнуті метафори і “кольорові” епітети надають поемі імпресіоністичного звучання. Митець зачарований мінливістю тонів і ледь помітних ніжних півтонів, що створюються зміною умов освітлення залежно від пори доби. Приміром, автор веде читача від споглядання картини заходу сонця – “нестямної повені барв”, яка увібрала в себе золото, оранж, багр, пурпур – до узагальненого висновку: “Встає земля в красі своїй могутній”. А поетична картина дощової погоди змальована в єдності прийомів імпресіоністичної поезики і фольклорної образності:

*Так дні мої минають на селі,
Так п'ють узвар безмежжя і блакиті...*

*Аж прийде день, коли в молочній млі
Поля й сади прокинуться сповиті
І на моє заплакане вікно
Повісить дощ на досвітку рядно [8, 545].*

У багатьох словесних образах твору колір-на ознака рівновартісна з іншими – асоціативними, смисловими, емоційно-оцінними – компонентами значення, а інколи вони поступаються їй як фон для образних асоціацій. Колір стає чи не основною складовою логічного сполучення в образі, тією ланкою, через яку поєднуються різноаспектні явища дійсності: “... вгорі густа блакить / Вже блідшає, і серпик білокрилий, / Із нівідкіль з'явившись, мерехтить”. Словесний образ побудовано на персоніфікації поняття “небо” та його асоціативному поєднанні з поняттям “місяць” через блакитний колір, тобто реальна колір-на ознака забезпечує прозорість семантики образу. Йдеться про те, що колористична палітра поетичної мови С.Гординського включає в себе не тільки назви ознак, а й назви предметів типу волошки, золото, які викликають в уяві поняття синього і жовтогарячого кольору: “далечини волошків безмежжя”, “золото далеких узбереж” тощо. Характеристика, що її дає Т. Еліот справжньому художнику слова, вповні надається до оцінки поетичної майстерності С.Гординського: “...поет має бути як скульптор, вірний своєму матеріялові, витворюючи з навколишніх звуків власну мелодію і гармонію” [4, 100].

Мелодія поеми “Сновидів” рухається образами, взятими безпосередньо з музики: “струна душі, між зорями нап'ята, бринить уся нестямною палань”, “на поетичній лірі награти б міг я вдвічі більш”, “і вітру спів на вересах бринить” тощо. Внаслідок структурування звуків, рим, ритмів, вокалізації, асонансів “формується стабілізуючі фактори, які повертають назад сказане, спрямоване назовні слово, й змушують його замкнутися в собі. Таким чином вони допомагають єдності образу” [2, 122]. Відтак музичність вірша досягається не тільки на образному, а й на звуковому рівні: “далеко віз повіз пахуче жито”, “і вир рвучкий вирує поза мною”, “від квітника запахла медно м'ята”, “і всевітні, відбиті в рос краплинах, обтрушує порушена шипшина”, “десь під гіллям осріблених осик ми на траву приляжемо в утомі”. Митець суголосний з “секретами поетичної творчості”, які

The article is devoted to the analysis of S. Hordynski's poem “Snovydiv” where the “symphonism” of the author's writing is brightly revealed. It gives reasons to talk about the functioning of the neoclassicism, neoromanticism, impressionism, symbolism elements in the work.

Key words: synthesis of arts, poetics, colouring, sound pattern.

розкриває І.Франко: “Поет, коли береться малювати, то не чинить се виключно красками, фарбами, котрі у нього властиво є тільки словами, зчепленням таких і таких шелестів і гуків, але торкає різні наші змисли, викликає в душі образи різнорідних вражень, але так, щоб вони тут же зливалися в одну органічну і гармонійну цілість” [10, 56]. Процес творення для нього – це “навала форм, і почувань, і слів”, гра “на поетичній лірі”, незбориме бажання земну красу “в незнамому розмалювати тоні”.

С.Гординський поєднав у собі різноманітні дарування, які гармонійно доповнювали одне одного. “Симфонізм” його письма дає підстави говорити про функціонування в поемі елементів неокласицизму, неоромантизму, імпресіонізму, символізму. Багатство тропів, що виявляють різноманітні відтінки, передають візуальну і акустичну своєрідність природних явищ. Поемою “Сновидів” митець засвідчив чудове володіння “словесним” пензлем, вишукану майстерність у передачі кольорових і звукових сполучень.

1. Бойчук Б., Рубчак Б. Святослав Гординський // Координати. Антологія сучасної української поезії на Заході. – Т. 1. – Сучасність, 1969. – С. 302.

2. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика. – К.: “Юніверс”, 2001. – 288 с.

3. Гординський С. І переливи барв, і динамічність ліній... / Вірші і поеми. – Львів: Каменяр, 1990 – 270 с.

4. Еліот Т. Музика поезії // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – С. 95–106.

5. Ільницький М. “Навала форм, і почувань, і слів...” (Святослав Гординський) // Ільницький М. У фокусі віддзеркалень: Статті. Портрети. Спогади. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2005. – С. 345–358.

6. Літературознавчий словник-довідник. – К.: Академія, 1997.

7. Макаренко Г. Музика і філософія: Шопенгауер, Вагнер, Ніцше. – К.: Факт, 2004. – 152 с.

8. Над рікою часу: Західноукраїнська поезія 20–30-х років. – Харків: Фоліо, 1999. – С. 527–550.

9. Салига Т. Високе світло: Літ.-крит. студії. – Львів: Каменяр, Мюнхен, 1994. – С. 187–209.

10. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 31. – С. 45–119.

УДК 811.161.2-373.7

ББК 81.2 Укр-93

Роксолана Стефурак

ВНУТРІШНЯ ФОРМА СЛОВА-ОБРАЗУ "СВІТ" У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ
ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

У статті досліджується внутрішня форма слова "світ", механізми проектування, актуалізації її асоціативно-образного потенціалу в художньому тексті.

Ключові слова: внутрішня форма слова, текст, слово-образ.

Актуальним завданням сучасного мовознавства є дослідження семантики художнього тексту, оскільки його значеннєвий зріз інформаційно невичерпний і багатозначний. Одним із засобів глибокого прочитання художньої інформації твору є внутрішня форма* (ВФ) ключового слова-образу, яка відіграє важливу роль у процесі "охудожнення" референтної дійсності. Маючи аперцепційну природу, ВФ слова мінімально чи повністю експлікує в номінації образ, покладений в основу лексичної одиниці за допомогою уявлень, асоціацій реципієнта. ВФ слова є тим "моментом" смислу, що поєднує мисленнєві та вербальні координати значення лексеми і базується на її асоціативно-образному потенціалі.

У процесі художнього функціонування мови її окремим комунікативним завданням є номінативна роль у плані надання слову, що називає певний образ, неосмислу, а саме ВФ слова як джерело смислової багатоплановості (завдяки певному контексту) може зіставляти в лексемі нове значення й узуальне, оскільки "вона "збуджує" для даного мовного колективу асоціативно-образні уявлення" [8, 79]. Тому референційне поле кожного слова-образу, оприявленого його внутрішньою формою, є багатопластовим.

ВФ слова як його асоціативно-образна ознака в художньому творі формує виразово-зображальні особливості мови, які надають тексту креативності та емоційної забарвленості і кваліфікуються як експресія**.

Одним із провідних майстрів художньої експресії в українській літературі є Василь Стефаник. Саме тому метою статті є розкриття

* Внутрішня форма слова – синкрета, яка об'єднує мотиваційний, концептуальний та асоціативно-образний фрагменти буття номінації. *Внутрішньоформність* – одна з ознак художнього тексту. – Р.С.

** "Експресія (лат. expressio) – вираження, від ехрїто – чітко вимовляю, зображую. 1. Виразність, підкреслене виявлення почуттів, переживань. 2. Виразово-зображальні властивості мови..." [2, 74].

асоціативно-образного потенціалу внутрішньої форми ключового слова-образу "світ" у художньому тексті Василя Стефаника.

Розглянемо роль ВФ слова *світ* у процесі творення експресивної семантики його текстів.

Слово-образ *світ* у творчій спадщині митця зустрічається 39 разів і є ключовим, оскільки несе потужне смислове навантаження, функціонує як центральний образ окремих новел, входить у конструкцію фразеологізмів, семантично розширюючись в контексті.

Проаналізуємо сегмент новели "Скін":

Серед своєї муки він (Лесь. – С.Р.) то западав в якийсь другий світ, то виринав з нього. А той другий світ був болючо дивний. І нічим Лесь не міг зпертися тому світові, лише одними очима. І тому він ними блискучими, змученими так ловився маленького каганця, в'язався очима, держався його, і все мав страх, що повіки запруться, а він стрімголов у невидінний світ звалиться... Каганець випровадив його з того світа [7, 116–117].

Як бачимо, ключовою лексемою-образом у процитованих уривках новели є номінація *світ*, яка вживається у двох текстуально антонімічних значеннях: перше експліцитне – *той, другий, невидінний світ* (світ після смерті); друге – імпліцитно присутнє у підтексті слова *світ* – *цей, сповнений життя, бачення*.

Друге значення лексеми *світ* оприявлюється у мікрообразах *очі* (блискучі, змучені) та *каганець* (виправив його (Лесь. – С.Р.) з того світу), оскільки з контексту читаємо, що помираючий опирався смерті (тому світові) очима, які ловили блиск каганця – контекстуального символу світла і життя.

Експлікована інформація дозволяє припустити, що внутрішньою формою слова-образу *світ* є сема "світло" (*цей світ, видимий, світлий – світло, життя*), протилежно до першого значення (*той, невидінний світ – темрява, смерть*).

Виокремлену тезу підтверджує і словник символів, який споріднює лексеми *світ* і *світло*:

"У символічному смислі світ є царством, у якому розгортається стан існування, охоплюючи множину зіставних частин... модус духа..." [3, 324];

"Світло традиційно прирівнюється до духу, його білизна символізує єдність усього зі всім..." [3, 455].

Тлумачний словник трактує номінацію *світ* як ... Те саме, що і світло" [5, с. 160]; "Скупність усіх форм матерії, як єдине ціле; Всесвіт... Окрема частина всесвіту" [5, 161] та ін.

"Світло ... Промениста енергія, що випромінюється яким-небудь тілом, сприймається зором і робить видимим навколишнє" [5, 165].

Словникові дані та осмислення контексту новели "Скін" підтверджують наявність імпліцитної ВФ слова-образу *світ*, базованої на семі "світло".

Отже, ВФ лексеми *світ* ("той, що світлий") розкриває нові смислові відтінки, служить експресивним, наочним доповненням до лексичного значення слова, актуалізує в лексемі набути в контексті експресивність, ускладнюючи її ентропію додатковим семантичним макрокомпонентом, хоч і не узуальним, проте ізоморфним до усталеного образу-уявлення *світ*.

На імпліцитній внутрішньоформній ознаці номена *світ* (сема "світло") побудовані окремі фразеологізми.

ВФ слова як цілісний образ-уявлення про певний реальний предмет, явище, дію чи ситуацію, що метафорично закодовані у стійкій одиниці мови, є ключем до осмислення специфіки формування стійких одиниць.

Простежмо:

Та жий, поки світа та сонця ("Побожна", 6,55) – завжди, довго;

Боже, не тримай ні на світі ("Ангел", 6,68) – бажання померти;

прийшла-с на світ ("Мати", 7, 233) – народження;

собі світ з тобов зав'язала ("Вовчиця", 7, 55) – втратила свободу.

Як бачимо, ВФ лексеми *світ* проектує не тільки чуттєво-образну рецепцію фразеологічної одиниці, а й формує креативне "бачення" фрази. Саме тому стійкий вислів *світ зав'язати*

* "Імпліцитний смисл виникає, як правило, завдяки зіставленню мовного явища з дійсністю, з конкретною ситуацією" [4, 77], з фоновою інформацією, контекстом.

можна тлумачити як втратити свободу, щось *світле* в житті.

Фразеологізми *прийти на світ* та синонімічний до нього *побачити світ* теж побудовані на асоціативно-образному потенціалі ВФ слова *світ* (сема "світло"), оскільки дієслово "побачити" вже виключає сему "темнота"; крім того, воно семантично "спаюється" із внутрішньоформною лексемою "світ", проектуючи фразеологічно зумовлене значення цієї лексичної сполуки.

Фразеологічна одиниця *поки світу та сонця* містить дві центральні лексеми (*світ* і *сонце*), які мають споріднену семантику. Креативне притягання номінативних одиниць в контексті завдяки асоціативно-образному потенціалу внутрішньої форми слова зумовлює смислову злитість, зв'язність художнього тексту – образну когезію ("особливий вид зв'язку, який забезпечує континуум, тобто логічну послідовність" [1, с. 74], семантичну цілісність тексту).

Слід зазначити, що ВФ слова *світ* виконує когезійну функцію не тільки у фразеологізмах, але й в окремих сегментах новел чи художніх текстах у цілому.

Простежмо уривок новели "Стратився" [6, с. 38]:

Колія летіла у світи. Колія бігла світами. Колія добігала до великого міста ... Мури... а між мурами дороги, а дорогами тисячі світил в один шнур понасилювані. Світло у п'ятьмі потопало... Але світила пускали коріння у п'ятьму і не падали...

Номінація *колія* у процитованому сегменті "працює" на образне розгортання центральної лексеми *світ* (ВФ – сема "світло"). Слово-образ *світ*, як бачимо, несе потужне смислове навантаження, актуалізуючись у мікрообразах "світло", "світила".

Схематично семантичне поле номена *світ* можна зобразити так:

Світи = місто (мури, дороги ↔ тисячі світил) = світло ↔ п'ятьма = світила (коріння) ↔ п'ятьма.

Таким чином, у наведеному тексті спостерігаємо споріднення семантики різних лексем завдяки когезійній функції внутрішньої форми ключового слова-образу. Крім логічної когезії (місто ↔ мури + дороги + світила), важливу роль у формуванні зв'язності твору відіграє психологічна (пресупозитивна, імпліцитна) когезія (світила (коріння) ↔ п'ятьма), базована на

контекстуальній, прагматичній і фоновій інформації, до якої теж відсилає ВФ слова.

Ґрунтуючись на асоціативно-образному ореолі лексеми, ретроспекції в реальну (референтну) картину світу, конотації, суб'єктивно-оцінній модальності і виходячи з контексту, формується образна когезія художнього твору, “однією з форм якої є розгорнута метафора” [1, 80]. Вона в проаналізованому уривку складається з кількох метафор, що поєднуються в результаті креативного переосмислення семантики слова *світ*:

Світ ↔ *світло*
=
колія летіла у *світи* (дієслівна метафора);
+
Світло у *нітьмі потопало* (дієслівна метафора, оксиморон);
+
Світила пускали *коріння* у *нітьму* і *не падали*
(дієслівна метафора, побудована на антитезі).

Семантичну ізотопію – “смыслові відношення між висловлюваннями, обумовлені їх еквівалентністю” [9, 22] – окреслених метафор на базі асоціацій формує ВФ номена *світ* (сема “світло”) шляхом творення семантичної кореференції (*світ* = *світло* = *світило*); семантичних повторів (“світи”, “світами”); контекстуальних синонімів (*світи* ↔ *міста*); антонімів (*світло* – *нітьма*); парафраз (*місто* = *мур*, *дороги*, *тисячі світил*).

Підсумовуючи сказане, можна зробити висновки:

1. Асоціативно-образний потенціал внутрішньої форми ключового слова-образу *світ* у художніх текстах В. Стефаніка базується на семі “світло”. Саме тому в досліджуваних сегментах творів воно семантично пов'язується з лексемами *світло*, *світило*, *сонце*, *каганець*, *очі*, описуючись, як правило, дієсловами *видіти*, *бачити* та художніми означеннями *божий*, *діточий*, *білий*, *новий*.

Associatively – imaginative power of the inner form of the word “world” in the text. Perceptively – attributive and attributively – nominative functions of the inner form of the word, mechanisms of projection, mechanisms of actualization of associatively – imaginative power of the inner form of the concept “world” in the text are studied in the article.

Key words: *inner form, text, word-image.*

2. Лексеми-означення *невидиний*, *другий*, *покинений* найчастіше функціонують у фраземах, побудованих на імпліцитній внутрішньоформній ознаці номена *світ*, базованій на семі “світло”: *прийшл-с на світ, побачила світ* – народилася.

3. ВФ лексеми *світ* є одним із засобів асоціативно-образної когезії у художньому тексті, оскільки вона семантично зближує слово дистантні слова: *світи* = *місто* (*мури*, *дороги* ↔ *тисячі світил*) = *світло* ↔ *нітьма* = *світила* (*коріння*) ↔ *нітьма*.

4. Тропотвірна властивість внутрішньої форми слова формує образну ізотопію художнього тексту шляхом накладання тропів: розгорнуту метафору з домінантами (*світ* – *світло*) складають метафори *колія летіла у світи*, *світила пускали коріння*, *світло у нітьмі потопало*.

Отже, внутрішня форма слова-образу *світ* (сема “світло”) у досліджуваному текстовому просторі виконує асоціативно-образну, когезійну, тропотвірну функції, є прегнантною величиною, яка зумовлює розширення семантичних, образних рамок художнього тексту Василя Стефаніка.

1. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981. – 138 с.

2. Ганич Д.І., Олійник І.С. Словник лінгвістичних термінів. – К.: Вища школа, 1985. – 360 с.

3. Керлот Х.Э. Словарь символов. – REPL/book, 1994. – 607 с.

4. Ладыгин Ю.А. Информативная роль коннотативных значений в прозаическом художественном тексте // Филологические науки. – 2000. – №2. – С. 75–83.

5. Новый тлумачний словник української мови: В 3 т. – К.: Аконті, 2000. – Т.3. – 941 с.

6. Стефанік Василь. Повне зібрання творів: В 3 т. – К.: АНУРСР, 1952. – Т.2. – 223 с.

7. Стефанік Василь. Твори. – К.: Дніпро, 1964. – 551 с.

8. Телия В.Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц. – М.: Наука, 1986. – 143 с.

9. Чиквиашвили К.С. Структура семантической организации текста: Автореф. дис. ... канд. филолог. наук. – М., 1980. – 24 с.

УДК821.161.2:82-94”ХХ”

ББК83.3(4Укр)

ЕЛЕМЕНТИ ПУБЛІЦИСТИКИ В УКРАЇНСЬКІЙ МЕМУАРИСТИЦІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Марія Федунь

У статті з'ясовується використання елементів публіцистики на сторінках військових мемуарів та щоденникових записів української галицької спогадової літератури першої половини ХХ століття.

Ключові слова: мемуари, публіцистика, щоденник, спогади, модернізм.

Незаперечним є той факт, що людська пам'ять з плином часу втрачає свої функції, в неї з'являється здатність “губити” дещо в життєвому вирі з того, що було пережите людством в минулому й стосується певних подій та явищ. З іншого боку, саме завдяки пам'яті ми маємо унікальну можливість час від часу вдаватись до ретроспекцій, повертаючись у думках на роки й роки назад. Із розвитком цивілізації у людства виробилася унікальна можливість зафіксувати факти документально, передавати майбутнім поколінням минуле в мемуарних свідченнях: щоденниках, спогадах, сповідях. Нині світовій спільноті широко відомі мемуари Челліні, Й.-В.Гете, сповіді Святого Августина, Руссо та інші спогадові твори. Чималий мемуарний доробок належить і українцям. До його вивчення зверталися О.Галич, Г.Маслюченко, Г.Мережинська, Н.Момот та інші вітчизняні науковці. Однак, на наш погляд, цей оригінальний жанр потребує нині подальших досліджень, зокрема глибокого вивчення вимагає зауважений нами факт присутності елементів публіцистики на сторінках мемуарних творів, про що ми й хочемо повести мову.

Принадно вважаємо за потребу пояснити лексему “публіцистика”, яка в “Словнику іншомовних слів” трактується як “рід літератури, що висвітлює актуальні суспільно-політичні та інші проблеми сучасності в періодичній пресі і окремих виданнях” [10, 560]. У сьогоднішні ми говоримо й про публіцистичну лірику як “тенденційні ліричні твори, в яких виражаються світоглядні та ін. погляди” [5, 581]. Укладачі “Словника літературознавчих термінів”, подаючи потрактування терміну “публіцистичність”, зауважують, що остання “виявляється в підкресленій тенденційності, особливій полемічності суджень...” [4, 346–347].

Літературознавці окреслюють і такий термін, як “публіцистична ціль” (часто використовував І.Франко) у значенні: “громадсько-політична мета, яку ставить перед собою автор у

публіцистичному, літературно-критичному чи літературному творі” [7, 201]. Думаємо, що мемуаристи, зазвичай, теж переслідують цю мету, бо, власне, автори споминів порушують у своїх творах проблеми громадського та політичного життя. Отож, навіть із визначень щодо понять публіцистики ми маємо можливість простежити спільні (дотичні) риси мемуаристики та публіцистики, інтуїтивно передбачити присутність елементів останньої у спогадових творах.

Окреслюючи у своїх дослідженнях політематичність мемуарної літератури в Галичині першої половини ХХ століття, ми стали мимоволі перед фактом не лише розмаїття тем та проблем, котрі залишилися зафіксованими в цьому цікавому документальному жанрі, але й багатогранності епохи, складності й неперехитності подій, котрі переживала на той час Україна. І тому факт багатого за темами, різноманітного за формами виявлення мемуарного надбання наших земляків стає цілком зрозумілим. Можемо припустити, що цьому сприяв і вплив модернізму та інших літературних течій, котрі побутували в зазначений період у вітчизняному мистецькому просторі. Таким чином, тогочасне мемуарне надбання окреслилося у відтинку наших досліджень у своїх варіаціях від мемуарних есеїв і до щоденникової форми. Остання, в свою чергу, багатогранно вилилася в щоденники подорожей, щоденники-нотатки та щоденники-роздуми тощо.

“Знак терезів – доби нової знак”, – акцентував поет у тогочасній перехідовій епохи. І не безпідставно. На шальках терезів зважувалися добро та зло, любов і ненависть, правда й кривда. Час буремного лихоліття не міг не позначитись і на письменстві. Слушно зауважував свого часу О.Білецький, що українській літературі, здебільшого, впродовж віків доводилося бути не тільки “мистецтвом слова”, вона була “всім: політичною трибуною, публіцистикою, філософією, криком, плачем, стогоном поневоленої народної маси” [8, 4]. А.Погрібний у статті “Фено-

мен письменницької публіцистики” [8], цитуючи ці слова, акцентує, що це “все пояснюється віковою невлаштованістю народу, невіршеністю його корінних прагнень як соціальної і національної одиниці” [8, 4]. Потреба у гострому (не в значенні гумору (хоча не відкидаємо й цього), а публіцистики) слові зростає в залежності від рівня невлаштованості суспільства. У згаданій статті увага зосереджується на історії розвитку української літератури і, відповідно, дається роз’яснення факту появи у вітчизняному літературному процесі “потужного струменя публіцистичності в суто художніх жанрах, і феномену слова-зброї – письменницької публіцистики” [8, 4–5]. Вчений, цілком слушно вважає, що активізація звертання письменників до слова “прямої дії” (публіцистики) пояснюється “зламно-критичним станом держави і суспільства або ж крайнім загостренням якоїсь життєво невідкладної проблеми, що її влада не хоче або нездатна вирішити” [8, 5].

Якщо ж згадати буремне ХХ століття, зокрема його першу половину, то зламів, збурень і загострень у ньому було доволі. Тому цілком логічно у тогочасних мемуарах вималювався публіцистичний струмінь, котрий, на нашу думку, став закономірним письменницьким виявом прагнень поневоленого народу, набатом, який бив на сполох за втрачену державність. Елементи публіцистики яскраво вималювалися в мемуарних працях не тільки Ірини Вільде, О.Кисілевської, О.Назарука (останні успішно працювали також у царині журналістики), але й О.Рейтер та інших мемуаристів. Той же автор вище цитованої статті зауважує, що часто-густо письменник, який “сходить” на публіцистику, втрачає в своєму художньому самовиявленні. Коли ж дискутувати питання перенасиченості художніх творів публіцистикою чи негативного впливу її на творіння літератури, то, вважаємо, що для мемуарів, як вияву документалістики, такий факт не може мати негативного значення, адже, наголошуємо, що спомини – це матеріал, який будується здебільшого на суб’єктивності сприйняття, тому в них постає закономірна потреба мемуариста виявити свою позицію, думку, темперамент, що є характерним для письменницької публіцистики загалом.

А.Погрібний наводить думки латиського письменника І.Зієдоніса щодо питання, як митцеві можна в собі “узгодити художника і публіциста”, адже останній “займається пробле-

мами” – “цією недоробленою або помилково зробленою дійсністю”, тобто він постійно має справу з “напівфабрикатом істини” або, іншими словами, “істина публіциста завжди проблематична, спірна, альтернативна” [цит. за 8: 7]. Якщо ж перекинути з цього огляду, місток на мемуаристику, в якій часто-густо автор споминів, описуючи події, в котрих сам брав участь чи чув про них від інших, відчуває суб’єктивність у зображенні подій, тоді ж апелює й до інших з проханням подавати свої власні спомини.

До такого кроку вдався й С.Шухевич у п’ятій частині своїх “Споминів...” [12]. Особливо цікаві в цьому аспекті сторінки “Післяслів’я” (136–139-та) цих мемуарів, у рядках котрих проблискує розважливість і гострий розум публіциста, адже автор звертався до таких проблем: 1) обов’язку очевидця писати спомини; 2) необхідності вказувати в спогадах на помилки минулого; 3) моральності оприлюднення негативних споминів про певну людину після її смерті (“вона [людина. – М.Ф.] не буде мати нагоди боронити себе і простувати похибки про неї оголошені” [12, 137]); 4) суб’єктивності та об’єктивності в мемуарах та інших. Звичайно, охоплені питання, як і викладене в спогадах, могли викликати дискусію, тому автор і зазначав, узагальнюючи: “Я списав те, що бачив, що чув, що пережив і коли в дечому помилився, то завданням кожного учасника, який краще все це пам’ятає, буде що помилку простувати” [12, 136]; “Зрештою про битви і т. п. хай пишуть ті, що були в тих битвах. Я там не був, а про це, чого я не бачив, не беруся писати, тим більше, що при удачах завжди команди спорять між собою, чиею заслугою була удача, а навпаки при невдачах одна команда спихає вину на другу. Це стара, загальновідома пісенька співана залюбки по всіх арміях світа” [12, 139].

Хоча й сам автор зауважував, що його спогади, написані “за свіжої пам’яті” [12, 136], тобто 1920 року, ближчі до правди, однак, не забував й того, що людська пам’ять з часом слабшає, а, зрештою, не все так детально про всі без винятків бої, переходить і т. д. знає мемуарист військових нотаток, тому 1929 року

* Тут і далі цитати з видань першої половини ХХ ст. подаємо із збереженням стилю оригіналу, однак з наближенням до сучасного правопису.

(через 9 років після написання “Споминів”) Шухевич додавав до свого видання записку одного із старшин сьомої бригади УГА, котра стосувалася отамана Дибуняка та “пролону під Чортковом” [12, 141], хоча знову ж таки сам не підписувався власноруч (на чому наголошував) під достовірністю поданого матеріалу.

У тому ж “Післяслів’ї” мемуарист ставив риторичне питання, сповнене полемічного змісту (зауважимо принагідно, що слово “полеміка” перекладається як “військова майстерність” [10, 532]): “Чи ми могли виграти справу в 1918/19 рр.?” [12, 144]. Роздумуючи з цього приводу, автор споминів наводив думки польського полковника Вітолда Гуперта із видання 1928 року, котре йому вдалося знайти у фондах військового архіву у Варшаві та яке характеризував так: “Праця дуже совісна і безсторонна. Вийком являються тільки фантазії ген. Грекова [...]” [12, 10]. Отож, на сторінках спогадів С.Шухевича можна вловити цілком обґрунтовану полеміку.

Інший мемуарист, генерал А.Кравс, подаючи читачам книгу “За українську справу. Спомини...” та відтворюючи у своїй пам’яті спогади про третій корпус УГА після переходу за Збруч, у вступному слові до своїх мемуарів зауважував, що “воєнні операції в них начеркнені лиш згрубшого, настільки це потрібне для загального розуміння” [3, 6], однак не заперечував, що, можливо, своїм виданням “спонукає і заохотить не одного зі співучасників, що будуть читати ці спомини, списати і оголосити друком поодинокі невідомі ще епізоди” [3, 6]. Цим, думаємо, автор міг передбачити й можливі дискусії.

Факт присутності елементів полеміки у військових мемуарах незаперечно та яскраво доводив свого часу російський науковець А.Тартаковський виданням “Незагаданий Барклай” [11]. Дослідник подій 1812 року в Росії, пропагатор мемуарного жанру в зарубіжжі, Тартаковський успішно розвінчав офіційно прийнятий тоді факт зради М.Б.Барклая де Толлі, посилаючись на спогади мемуаристів-сучасників про нього та інші документи епохи, про що писав у своїй книзі [11, 42].

Намагаючись простежити достовірність поданих фактів, А.Тартаковський був одним із дослідників аналізованого нами жанру, хто звернувся до терміну “аберація исторического зрениа” (аберація історичного зору*), котрий він

* Тут і далі переклад з російської мови наш. – М.Ф.

виокремив як такий, що часто може вживатися у спогадах [11, 43]. Чи не є назване явище імовірним поштовхом для дискусій (помемік), котрі часто виникають на сторінках споминів?

Поставивши перед собою завдання наповнити хронологічну канву подій 1812 року конкретикою мемуарних свідочств (засвідчень) їх сучасників, автор приходив до висновку, що в мемуарах, пов’язаних із цими подіями, в цьому, як він висловився, “прекрасному пам’ятнику російської військово-мемуарної прози” [11, 85], присутнє зображення генерала Барклая в двох тонах: правдивому та перекручено-вигаданому. Принагідно, хочемо сказати, що й у вітчизняній мемуаристиці ми теж маємо, на наш погляд, незаперечний пам’ятник української мемуарної літератури на військову тематику, котра репрезентує спогади про Січове Стрілецтво та воєнні дії Української Галицької Армії. Доводиться лише жалкувати, що через певні відомі історичні обставини, цей мемуарний пласт тривалий час залишався та й нині перебуває поза увагою дослідників. Думаємо, що та полеміка, котра поставала на сторінках його видань в минулому, повинна б стати поштовхом для повноцінного оприлюднення, для створення сьогодні книг науково-публіцистичного характеру. Більше того, назріла потреба не лише історичного, але й літературознавчого потрактування військових мемуарів.

Цікаво, що для відтворення подій, пов’язаних із постаттю Барклая де Толлі, А.Тартаковському прислужився й щоденник кийвського митрополита Сепаріона [11, 47], котрий свого часу друкувався на сторінках “Киевской старины” (1894 р., №7).

Автор дослідження часто вказував на прозорість меж мемуаристиці та публіцистики, виокремлював епістолярно-щоденникові матеріали. Про можливість військової полеміки говорять і записки самого Барклая (“Примечание”, “Объяснение”, “Изображение”, “Оправдание”*), про котрі йдеться в книзі і в яких виразно простежується прагнення їх автора не лише пояснити деякі обставини ведення військових дій, але й повести полеміку із адресатом мовлення. Перелічені вище праці Барклая де Толлі, безперечно, відносяться до рівня документальної прози з елементами публіцистики,

* “Примітка”, “Пояснення”, “Зображення”, “Виправдання”.

і, не виключаємо, природньо, їх наближення до мемуаристики, адже автор прагнув не лише публічно в'яснити обставини подій, котрі відбувалися раніше, але й передати хід військових операцій минулого. Тому й не випадковим, на наш погляд, є термін А.Тартаковського “мемуарні матеріали” [11, 48].

Коли ж вести мову про щоденники, то варто наголосити на їх особливостях, пов'язаних із викладом матеріалу й позицією автора стосовно нього. Так, у довіднику “Журналістика у термінах і виразах” [2] маємо цікаві та, зізнаємося, влучні вказівки щодо розмежування щоденників: 1) “викладені у хронологічній послідовності нотатки про життєві факти, що викликали в автора сильні враження і ним самим зафіксовані; своєрідна послідовна оповідь про події особистого або суспільного значення” [2, 537], 2) “мемуарно-публіцистичний твір, що являє собою хронологічні записи по гарячих слідах подій, форму оповіді від першої особи і містить нотатки поточних пригод і вражень автора...” [2, 537], 3) “форма подачі газетного матеріалу, прийом висвітлення у пресі кампанії, відображення певної події...” [2, 538].

Окреслене автором цього довідника визначення в другій статті цілком слушно вказує на те, що часто-густо щоденники примикають до публіцистики. А.Григораш переконливо зауважує, що “класичним прикладом такої форми в українській мемуаристиці є “Журнал” Т.Г.Шевченка” [2, 537–538]. Не станемо заперечувати, що чимало щоденникових нотаток упродовж всього вітчизняного літературного процесу мають саме таку спрямованість (це стосується щоденників другої половини ХХ століття – О.Довженка, А.Любченка, Ю.Луцького та інших). У літературі Галичини першої половини ХХ століття присутні й цілком хронікальні щоденники з окремими елементами публіцистики (наприклад, І.Блажкевич, Марка Черемшини), а також ті, котрі більше тяжіють до публіцистики (це щоденники Є.Чикаленка, Осипа Мошури та ін.). Як справедливо зауважує Г.Саливончик [9, 124], щоденники митців є по суті творами мистецькими, в яких життєвий матеріал пропускається крізь призму почуттів, емоцій автора, про що авторка пише: “Щоденник письменника, таким чином, є синтезом історико-пізнавальної інформації та художнього змісту в одному творі” [9, 130]. Важко не погодитися із думкою дослідниці, котра проводить паралель

між щоденниками А.Любченка та О.Довженка (на що її наштовхнув своїм висловлюванням Ю.Луцький) [9, 123], в тому, що “щоденникові записи художників слова, по суті, є творами мистецькими” [9, 124]. Однак, на наш погляд, спроба виокремити із загалу тільки письменницькі щоденники (а далі й спомини) та аналізувати їх осібно є дещо спрощеною, адже вона вихолощує правильне сприйняття часу. Вважаємо за доцільне проводити вивчення щоденникового надбання певної історичної епохи в загальному контексті, що дасть можливість досліднику не лише повноцінно описати життя певної історичної доби, літературні напрямки в ній, але й простежити саморух мемуарного дискурсу, процеси еволюції та становлення певних модифікацій щоденників тощо. З іншого боку, не станемо заперечувати, що іноді діаріуші митців красного слова – це лише фіксація факту, і, навпаки, чимало діячів культури, громадських подвижників, отців церкви та інших часто залишають після себе потомкам щоденникові записи, котрі не поступаються письменницьким.

Для прикладу візьмемо хоча б “Дневник” [1], як його назвав сам автор, І.Боберського, видатного громадсько-політичного діяча минулого сторіччя. Джерело відомостей про польсько-українську війну ХХ століття, а саме таким виступає цей документ, передає нам усі перипетії тодішнього часу, автор вдається на сторінках свого щоденника до елементів еристики (мистецтва сперечатися), риторики (мистецтва красномовства), часто його оповідь набирає репортажного характеру тощо. Ці та інші факти засвідчують не лише художність його думки, але й моменти тяжіння до публіцистики. Коли вести мову про щоденникові записи Є.Чикаленка, землевласника, мецената, громадсько-культурного діяча та редактора, в тій частині, котра охоплює ті ж часові рамки, котрих торкався попередній автор, тобто 1918–1919 роки, то, не дивлячись на різні акценти поденних нотаток обох авторів, у Чикаленка відчувається та ж злободенність у зображенні подій та фактів, що і в І.Боберського. Виписані автором картини тодішнього життя, підняті проблеми землі, становища України, національної свідомості та інші засвідчують неабияку манеру викладу. Підсилені характерними художніми деталями, пов'язаними із елементами публіцистики, мемуари Є.Чикаленка відкривають перед читачем художню майстерність автора.

Загалом не можемо не зацентувати й на психологічних домінантах зображення картин людського життя та окремих особистостей в аналізованому нами спогадовому спадку. Мемуаристиці в цілому завдяки її специфіці, притаманний психологізм. Вважаємо це явище не випадковим і у галицькій мемуарній літературі досліджуваного проміжку часу, адже період 1910–1920 років характеризувався в Європі як “експресіоністичне десятиріччя”. Моделі модерністського світобачення в літературі загалом не могли не знайти своїх паралелей і у спогадовій спадщині Галичини першої половини ХХ століття зокрема. Це явище було притаманне споминам О.Назарука, Ірини Вільде, П.Карманського та інших. Власне, в ряді тогочасних творів мемуарного характеру вловлюємо невпинний пошук істини, авторське інтуїтивне відчуття дійсності, протест проти суспільно-політичної кризи суспільства тощо. Звичайно, ці риси спогадових творів сприяли посиленню їх публіцистичності.

Отож, ми не відкидаємо можливості впливу експресіонізму, основним творчим принципом якого є “відображення загостреного суб'єктивного світобачення через гіпертрофоване “Я”, напругу його переживань та емоцій, бурхливу реакцію на дегуманізацію суспільства, знеособлення в ньому людини, на розпад духовності, засвідчений катаклізмами світового масштабу початку ХХ ст., зокрема першою світовою війною та революціями” [5, 229], на становлення публіцистичного струменя в мемуарній літературі Галичини 20–30-тих років минулого сторіччя. Вище ми вже частково вели мову про публіцистичність щоденників, а зараз хочемо звернутися ще до одного, автором якого був полковник армії УНР А.Марущенко-Богданівський [6].

Коли ми акцентуємо, що для експресіонізму характерні інтенсивний ритм, образні та звукові інтонації, трагічно-вибуховий сюжет тощо, то на сторінках щоденника Марущенко-Богданівського вловлюємо серед іншого поєднання цікавих зорових та звукових інтонацій. Вони проходять на тлі осінньої ночі, що, безперечно, сприяє автору у відтворенні поліфонічних картин життя. Спочатку мемуарист, ніби ненароком, повідомляє: “Була осіння ніч, з маленьким приморозком” [6, 127]. Це перший акорд його споминів. Згодом акцентує на українській ментальності: “Хай коні журяться, бо вони голови великі мають... А наша вдача українська, чи з горя

чи з радости – співай, пісня серце облекшає й смуток розганяє. А ну-те хлопці, заспіваймо! – і заспівав пісню: “Гей долиною, гей широкою, козаки йдуть!” а на зміну “А в городі та й случилася біда!”” [6, 128].

Багатошарова оповідь мемуариста – гуманістичний гімн українству. Коли вчитуєшся у такі рядки споминів: “Зійшов місяць і залив блідим світлом широкі і розлогі балки і долини чарівного Поділля. Сріблівся іней на полині, на бур'яні, на пожовклій траві, котрі з тихою і сумною покорою без нарікання прилягли до холодної землі, сковані добрим приморозком” [6, 130], – то перед тобою зримо постає тиха морозяна ніч і ти приходиш до розуміння непотрібності війни, її трагедії. Думаємо, що саме таку думку прагнув донести автор спогаду через напругу власних переживань та емоції до свого читача, розповідаючи про сотню кінного козачого полку.

Проаналізувавши наявність елементів публіцистики у мемуарній літературі Галичини першої половини ХХ століття, ми прийшли до висновку, що це явище знайшло доволі широке відображення в досліджуваному масиві літератури, особливо на сторінках галицьких політичних, військових та дипломатичних споминів. Не залишилося воно й поза щоденниковими виявами наших авторів. Думаємо, що дане явище є іманентним для споминів загалом. Великий вплив на його формування мали модерністські тенденції, зокрема вплив експресіонізму, в нашій літературі, загальні засади європейської мемуарної думки. Виявлені нами елементи публіцистики в аналізованих мемуарах засвідчують, що українська галицька спогадова література у своїй еволюції в першій половині ХХ сторіччя досягла певного рівня не лише в площині кількісного, але й в якісного зростання.

1. Боберський І. Щоденник. 1918–1919 рр. / Упор. о. Юрій Мицик. – К.: Видавничий дім “КМ Академія”, 2003. – 259 с.

2. Григораш Д. Журналістика у термінах і виразах. – Львів: ВО “Вища школа”, 1974. – 296 с.

3. Кравс А. За Українську справу. Спомини про ІІІ корпус У.Г.А. після переходу за Збруч. – Львів: Видавничий кооператив “Червоної Калини”, 1937. – 99 с.

4. Лесин В., Пулинець О. Словник літературознавчих термінів. – К.: Радянська школа, 1871. – 486 с.

5. Літературознавчий словник-довідник / Ред. кол.: Р.Гром'як, Ю.Ковалів, В.Теремко. – ВЦ Академія, 1997. – 752 с.

6. *Марущенко-Богданівський А.* На світанку. (Уривок зі щоденника фронту дивізії 1920 р.) // Історичний календар-альманах “Червоної Калини” на 1930 р. – Львів: Накладом “Червоної Калини”, 1929. – С. 127–132.

7. *Пінчук С., Регушевський Є.* Словник літературознавчих термінів І. Франка. – К.: Наукова думка, 1996. – 272 с.

8. *Погрібний А.* Феномен письменницької публіцистики // Мандрівець. – 2007. – № 4. – С. 4–10.

9. *Саливончик Г.* Спроба провести паралель: “Щоденник” О. Довженка – “Щоденник” А. Любченка // Дніпро. – 2002. – № 9–10. – С. 123–131.

10. Словник іншомовних слів / За ред. О. С. Мельничука. – К.: Гол. ред. УРЕ, 1974. – 776 с.

11. *Тартаковський А.* Неразгаданный Барклай. Легенды и быль 1812 года. – М.: Археологический центр, 1996. – 367 с.

12. *Шухевич С.* Спомини з українсько-галицької армії (1918–1920). – Ч. V. Від квітня 1920 до серпня 1920. – Львів: Видавнича кооператива “Червоної Калини”, 1929. – 147 с.

13. *Чикаленко Є.* Щоденник (1918–1919). – У 2-ох т. – Т. 2. – К.: Темпора, 2004. – 464 с.

The article reads about the use of elements of publicism on the pages of soldiery memoirs and diary records of Ukrainian halychyna memoirs literature of the first half of the XXth century.

Key words: memoirs, publicism, diary, flashbacks, modernism.

УДК 821.161.2:82-92

ББК 83.3 (4 Укр)–6

ІДЕЙНО-ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ПУБЛІЦИСТИКИ УЛАСА САМЧУКА ВОЄННОГО ПЕРІОДУ

Наталія Плетенчук

У статті досліджується невідома публіцистика Уласа Самчука воєнного періоду (1941–1942 рр.), коли він, повернувшись з еміграції в Україну, в Рівному редагував газету “Волинь”. Аналізується публіцистика Уласа Самчука з точки зору поетики тексту, сучасної риторики, філософії літератури.

Ключові слова: публіцистика, риторика, риторичність, конфлікт інтерпретацій, національна свідомість, ідентичність тексту.

Слово як ейдос (ідея) набуває своєї виразної національно-історіософської інтенціональності не лише в художній прозі, а й у багатогранній та різножанровій (проблемні та полемічні статті, нариси, репортажі, фейлетони) публіцистиці Уласа Самчука, передусім воєнного періоду (1941–1942 рр.). Пласти публіцистичного слова Самчука цього часу спрямовані на те, щоб відповідно до жанрового канону відкрито, безпосередньо імперативно вплинути друкованим словом (“Волинь”, “Українське слово” та ін.) на розгублену воєнну психіку та динамізувати, активізувати свідомість українців у межових подіях Другої світової війни.

Про враження від редагування газети “Волинь” Улас Самчук писав пізніше в своїх мемуарах: “... ми мали в руках важливий, справді живий і справді учинний орган друку, безпосередній контакт з найширшими масами, які горіли бажанням почути від нас слово (виділ. наше. – Н.П.). Стільки років казньщини, штапованої балаканини, сірої пропаганди,

неширої патетики. І раптом щось інше, безпосереднє, щире, кольоритне. Все, що ми писали – писали від глибини серця і глибини потреби, і читач це одразу відчував” [16, 181]. Врешті, це було, на думку Євгена Маланюка, “єдине, живе слово... за ці літа”, що значною мірою спричинилось до піднесення національної свідомості населення краю напередодні і в ході епопеї народної боротьби за незалежну українську державу в рамках УПА [Див. 2, 32]. Адже кожен номер “Волині” виходив із Самчуковими передовицями під резонансними (ці статті були актуальними відгуками, відгомонами воєнних подій та явищ того часу) й промовистими назвами: “За мужню дійсність” [3], “Європа і ми” [4], “Більше ініціативи” [5], “Вимоги твердого часу” [6], “Свідомо жити” [7], “Піднятий меч” [8], “Героїзм наших днів” [9], “Ясно і виразно” [10], “Крути” [13], “Сталінові “Pro patria” [14], “Так було – так буде” [15] та багато ін.

Старі римляни казали: коли говорить зброя, мовчать музи. Це добре розумів У. Сам-

чук, що засвідчує його програмова стаття “Слово письменника”: “Останні три роки дають нам – літераторам – мало відповідного часу і місця, щоб віддати належну данину своєму прямому покликанню... Книга буття народу українського не сміє перерватися. Вона мусить писатися одночасно, як ступає по наших чорноземних просторах історія, як лється кров нашої раси, як ведеться змаг за бути чи не бути, як в муках, сльозах і в диму пожеж наростає потужна, страшна по своїй істотності філософія народу, який заселяє простір Європи від Пряшева до Кубані” [12, 4]. Отже, У. Самчук поставив перед собою чітку мету – в час історичних катаклізмів бути літописцем національного буття свого народу, “воювати” словом. У цьому контексті можна говорити про відчутний взаємовплив публіцистично-риторичного слова У. Самчука на його художню прозу й навпаки, виявлення художніх ознак у публіцистиці.

Однак це не є риторика, оперта на однозначність слова універсальної точки зору “всезнаючого” ритора (не випадково автор у вищезгаданій статті закликає “не боятися бути незрозумілим і непопулярним”). У ній співдіють раціональний та іронічний сенси, психоаналітичні й екзистенційні значення, ритми та імпульси самого життя. Так відкривається самотній пласт художньо-публіцистичного слова Самчука: його статті, нариси, репортажі мають виразно антропоцентричний характер, бо саме людина та її моральні ідеали, на думку автора, є основою життя.

Це зразок не лише блискучої риторики, а й тонкої дипломатичності, що виявляється в езопівській мові – інакомовленні, алюзіях, іронії тощо. Публіцистичне слово Самчука поєднує в собі аполлонівське та діонісійське начала – воно відверто емоційне, експресивне, умовно-риторичне, софістичне й разом з тим таке, що закликає до конкретного чину. Окрім того, це слово – іманентно націоналістичне: у ньому через концепти волі, свободи, національної свідомості впізнає себе український світ. Воно торує шлях до сутності свого власного “Я”.

Як зразок такої риторики особливого загальноукраїнського резонансу набула стаття “Нарід чи чернь?”, видрукована в київському часописі “Українське слово” 9 листопада 1941 року. Властиво те, що уже сама назва цієї статті епатуюча за своєю номінативною природою і виявляє ознаки діалектичної структури, що зако-

номірно породжує риторичність інтерпретації, дискусійність, розкодування бінарно-альтернативного сенсу. Рефлексія, породжена такою назвою, уже в своїй суті опосередковано роздвоєна – це своєрідна істина, що звертається сама до себе з риторичним запитанням. Адже “нарід” – це обрана даність, що стверджує історично свою подібність – національну ідентичність, і, таким чином, виявляє неповторне обличчя в світовому (європейському) просторі. З іншого боку, будь-яка (у тому числі – й національна) екзистенція “виявляється тільки в “документах” життя, а також тому, що свідомість є спочатку опосередкованою і що потрібно завжди підніматися до критики самозрозумілості розуміння” (П. Рікер) [17, 238]. Самчукові “документи” життя оприявнюють зміст цієї критики, бо питання “нарід чи чернь” “врізається у нашу свідомість, воно переслідує нас вдома, на вулиці, в установі, на базарі, у трамваї ... на кожному кроці наших трагічних буднів бачимо чорним по білому писане: “Хто ми? Нарід чи чернь? Нація чи маса?...” [11].

Самчукова риторика тяжіє в цій статті до конфлікту інтерпретацій, зумисної децентрації, антитетичності, позаяк вона аргіогі наштовхується на апорію. Але разом з тим лише в конфлікті інтерпретацій можемо зрозуміти Самчукову логіку переконування і впливу на реципієнтів. Таким чином проявляється новий, ідеальний, вимір національної екзистенції.

Риторичний пласт статті зітканий з кодифікованих комунікаційних зв’язків. Власне, риторика “одягає” у форму кожного з кодів певні несподіванки змісту:

код “**нарід**”

- нація

- вигранена збірна одиниця

- спільна історична збірна сила

код “**чернь**”

- юрба без’язиких, безликих постатей

- маса

- людський матеріал

- величезна маса живих людиноподібних істот

- не ми, а щось інше

- велике порожнє місце

- невизначна юрба

- сіра маса

- людське шумовиння

Застосований Самчуком, виражаючись мовою класичної риторики, прийом ефектного

порівняння “оголює”, так би мовити, українську дійсність і через непряму критику може нести енергетичний заряд підсвідомого позбавлення меншовартості. Код “чернь” з превалюючою негативною, сказати б, інвективною, семантикою *verbum*’ів “юрба”, “сіра маса” і т. п. стає “вбивчим” аргументом Самчукової риторики і таким чином породжує перебудову кодів, зумовлену протидією будь-якого, безперечно, у цьому випадку, національно свідомого, реципієнта, бо “боляче ранило наше людське самолюбство” [11]. Відтак виникають “скодифіковані розв’язки” (У.Еко) [17, 420], які через поступову редунацію зміцнюють зміст семантичного коду “нарід”, що є вихідним пунктом Самчукового переконування. Таким чином, конфлікт інтерпретацій, починаючи від риторичної ноєми (назви) і закінчуючи скодифікованими комунікаційними розв’язками, іманентно зумовлює ідентичність тексту.

Розглянемо докладніше аргументи, спрямовані на доведення національної ідентичності. З цією метою Самчукова риторика виходить з двох онтологічних первнів-критеріїв: людська гідність та національна свідомість. Перше, на думку У.Самчука, – основний стрижень буття, який визначає моральне обличчя людини, позаяк саме людина є мірою всіх речей. Екзистенційно-персоналістичний зміст цієї риторики розкривається в таких історіософських міркуваннях: “Почувати себе людиною, почувати себе тим, як ще колись казали, першим творінням Найбільшого Творця, почувати себе свідомим у всіх своїх вчинках та поступованнях – ось основна заповідь людини-європейця... Неважно, до якого класу належить порядна, творча, свідомо людина... Бо коли привілейований той чи інший клас складається з юрби бандитів чи людського шумовиння, то будь він тричі пролетарський чи буржуазний – він сам по собі не має найменшої вартості. Не в пролетаріаті і не в буржуазії справа. А в людині. І тільки в людині” [11].

У з’ясуванні природи поняття “національна свідомість” У.Самчук зумисне вдається до релятивності суджень, використовуючи прийом умовної риторичності, що в емоційно-загостреному тоні випрозорює його реальну сутність: “Що за національна свідомість? Чи це, скажемо, те саме, що мішок картоплі? І їсти того не можна, і діди наші цілком вільно жили, будучи національними туманами, то чому ж не можемо лишитись і ми такими? Не торкати національної свідомості, не відшліфовувати се-

бе, бути національною протоплазмою – ось ідеал національно несвідомого осібника” [11], – підсумовує У.Самчук.

Далі автор переходить до наведення “убивчих” контраргументів – його риторика набуває загострено-динамічного характеру. З цією метою він вдається до стилістичних прийомів ампліфікації: “Поганий, фальшивий, розрахований на самознищення ідеал”; антиномічного порівняння: “Денаціоналізація – це те саме, що коли б хтось з моральними основами жінку силою зводив до ролі повії”; повтору ключових слів: “Денаціоналізована людина не може бути сильною, не може мати міцного морального хребта, не може бути повним характером”.

Загострено-емоційна риторика досягає своєї смислової домінанти, коли автор застосовує інтонаційне нагнітання, повторення слів, що заперечують природу метасуб’єкта “ми”: “Втручалися до нашої рідної мови. Втручалися до нашого побуту. Втручалися до нашого господарства”. Заперечення ідентичної суті народу зводилося до того, що “це було постійне ламання нас, нищення нас... у наших містах, наших селах, наших школах, наших родин, нам залазили в саму душу, плювали там на все, що є для нас святого, не давали змоги боронитися”. Проявлення експансивного слова (“втручалися”, “ламання”, “нищення”, “плювали” і т. п.) відбувається до тієї міри, що “залазить” у нашу онтологічну суть – народне ество (“саму душу”), заперечує первинний природний закон буття і нівелює сакральне. Тому, каже автор, соромно бачити “юрбу, що не належить ні до якого народу, що не має нічого святого, що не говорить ні одною мовою...” [11].

Риторика, спрямована на “упізнання” української національної ідентичності в тексті, досягає свого апогею в кінці статті і в блискучій формі проявляє свою вербально-стверджувальну імперативність: “Це явище (денаціоналізації. – Н.П.) – перше і основне зло, яке треба вирвати з коренем! Тому – не все одно, хто як говорить, яким богам молиться, які книжки читає. Не все одно, якими іменами названі вулиці наших міст, не все одно, чи домінуючим є для нас Шевченко, чи Пушкін. Не все одно, як це часто доводиться слухати, кого ми вчимо у школі, не все одно, яке наше відношення до російської літератури. Ні! Це не все одно...” [11].

Самчукова публіцистична риторика – відкрита: розрахована на уявного чи конкретного адресата. Показовим прикладом може слугувати передовиця “Сталінові “Pro memoria”, видрукована у “Волині” за 5 березня 1942 року. Написана у формі відкритого листа, вона сприймається як живий документ доби, не втрачає і досі своєї проблемної ультраактуальності, епатує правдивістю і непохитністю національних ідеалів автора.

Ця стаття становить собою своєрідний комунікат, чи, точніше, форму діалогічних взаємовідношень двох модусів – “авторитарного слова”, під яким розуміються ремінісценції “великого і мудрого батька народів”, і “внутрішньо переконливого слова” (М.Бахтін) [1, 155] риторика, що виявляє свою визивно-“голосну” позицію. Парадокс полягає в тому, що авторитарне слово, що, як правило, визнається безапеляційним, беззаперечно нав’язливим, що більше – табу, і організовує навколо себе маси слів, які створюють лише його авторитет, у цьому випадку стає об’єктом профанації (зниження) – іронії, подекуди із саркастичним відтінком. Унаслідок цього його дистанція нівелюється – відбувається іронічна асиміляція авторитарного слова. І в цьому полягає впливова сила Самчукової риторики: іронічне слово розвінчує словесний авторитет. Пріоритетним тут визнається внутрішньопереконливе слово – слово не інертне, не закостеніле: його структура не завершена, відкрита в кожному діалогізуючому контексті епохи. Це завжди модерне слово, бо воно “звертається до сучасника і до нащадка як сучасника” [1, 158] і, будучи розрахованим на реципієнта в одній іпостасі слухача-читача-розуміючого, виявляє свою безкінечну новаторську сутність.

Таким чином, риторичний пласт статті можна умовно поділити на дві частини: іронічний дискурс і безпосередня (пряма) інвективно-викривальна форма критики сталінського геноциду та імперіалістичної політики “рівноправ’я народів”. Іронія виявляється в тому, що ритор під маскою експліцитно-формального одобрення і погодження, вдаючись до зумисного цитування авторитарного слова і “делікатних” аналогій українського народу з іншими, викриває антиморальну, бездуховну політику Сталіна: “Ми не ведемо імперіалістично-завойовницьку війну. Червона армія бореться за справедливу справу... Вона боронить совєтську жінку від насиль-

ства і ганьби. Чи є якась вища і благородніша мета у цій боротьбі?... Хіба ж недавня війна проти Фінляндії мала щось спільного з імперіалізмом? Ніколи. Три мільйони фінів напали на 170 мільйонів горожан СРСР, ганебно порушили “священні рубежі” Союзу і як же було не воювати? Або, скажемо, “добровільні умови” з прибалтійськими державами... О, ми так чудово розуміємо ці слова! Вони нам такі близькі і такі до болю зрозумілі. То ж та сама “доблесна червона армія” ще не так давно “визволяла” і нас українців” [14].

Далі Самчук переходить до прямої викривальної риторики, що під його маститим пером набуває експресивно-фігуративного змісту. Якщо спочатку Сталін в іронічному перифразі названий “Піфієм Кремля”, то в кінці статті автор розкриває його справжнє обличчя: Сталін – Сатана, його політика – “фабрика знищення”, армія – “звиродніле знаряддя пекельного підприємства” [14]. Основна інтенція цієї риторики – апелювання через оксюморонність фрази до пам’яті “батька народів”: “Славні і незабутні 1922 і 1934. Це були роки, які ... забрали з України не більше, не менше, а 12 мільйонів населення. Цифра вистарчальна, пане Сталіне, щоб ми, українці, щоб наші нащадки і наша історія поставили вам у самому центрі України гігантський пам’ятник – прокляття і жаху” [14]. Трагічний смисл і драматизм подій автор передає ексцентрично-натуралістичними формами гротеску: “Ті матері, що з голоду пожирали своїх дітей, ті гори опухлих тіл, ті розсипані по нашій святій землі кістяки, напевно, не минуться вам отак, як викурена ваша знаменита люлька”. Риторична форма статті, що будується за принципом апострофи, не вимагає відповіді, хоча конститутивною особливістю риторичного слова вважається саме установлення на слухача та його відповідь [1, 93], надто коли йдеться про трагічні події української історії. Таке слово не може лишитися в пам’яті українців риторичним (без відповіді за свої вчинки), бо, як резюмує автор, “як не зараз, то завтра, то за сто літ, стануть вони на суді історії і вкажуть на вас, як на того, що завинив той морд”.

Самчукова стаття “Так було – так буде” є не лише блискучим зразком підцензурної публіцистики, витриманої у класичних канонах езопової мови, а й свідченням глибинного патріотизму автора й намаганням у такий спосіб застерегти чергового, німецького, претендента

від втручання у внутрішнє життя українського простору. Як і в попередніх статтях, у ній в онтологічному смислі слова проявляється національне буття. Це відчутно вже в структурі назви: тут неперервність національного буття в ейдетичному просторі мови визначається темпоральною вітальністю: “так було” (минуле усвідомлення ества свого національного “я”) – “так буде” (майбутнє як його незмінна сутність). У назві автор аргіює втілює ідею “рівноваги” українського духа. Риторично-невизначену інтерпозицію назви становить архітема “так є”, породжена військовою психікою людини, що стоїть на екзистенційній межі: бути чи не бути. Межові екзистенціали (нужда, каліцтва, хвороба і смерть) “змушують людину ще більше і цупкіше триматися за життя” [15]. Як підкреслює автор, життя не визнає хитань, бо це активний самостверджуючий себе вибір.

Екскурс в історичне минуле переповнені трагічною риторикою, але історія кожною своєю сторінкою несе істину: “... ми як цілість, як народ, все глибше і глибше і все тривкіше вросли у твердь планети і все яскравіше виявляли гостроту своєї духовності” [15]. Віталістичне слово стає атрибутом природного ствердження метасуб’єкта історії: повтор *verbum* у “бути” в різних онтологічних іпостасях звучить як символічний рефрен і таким чином риторично підсилює думку про неперервність українського буття. Воно у своїй субстанціональній суті спрямоване на те, щоб пробудити приспану національну свідомість, історичну пам’ять, впізнати своє національне “я” у європейському і світовому просторі: “Історія вписує нову сторінку. На мапі Європи закреслюється новий простір з назвою Україна” [15]. Тут автор вдається до езопівського інакомовлення: під словесною маскою “песимісти” мають на увазі німецькі окупанти, а під фразою “песимісти вбачають у тому новий зміст, нове призначення” – їх відомий “*Drang nach Osten*” (шлях на схід).

Історичними аналогіями, закамуфльованими натяками-погрозами на боротьбу народу автор “воює” словом: “Але ні один песиміст не заперечить нам, що над цим простором пройшли віки, що тут було життя і лилась кров. Песимісти не заперечать нам нашої душі, яка формувалась віками... Песимісти протягом двох років не переродять нас, а що найголовніше – не винищать тих мільйонів дуже цупких по суті духом людей, які, коли треба, влізуть і під землю, щоб

тільки не бути зметеними з поверхні планети” [15]. Риторика, спрямована на самоствердження Українців як світу й українців у світі, передана емоційно-смысловими повторами слів “не все одно”. Завершується стаття архісловом ствердження: “Так було, *так є* і так буде!”, що відновлює невизначений у назві сучасний пласт українського простору.

Риторика Самчука виростає з пуантів національної історії. Нарис “Крути” в історіософському ракурсі корелює Маланюкове: стилет чи стилос. Ці слова взаємоемануються в Самчуковій риторичній, бо, як він пише, на зміст слова “Крути” “зложилися не самі звуки, а чин і кров. Воно врізьбилось в наше народне ество, у наш дух і нашу плоть. Воно-бо повстало з того найсвятішого, що має кожна жива істота, – життя” [13]. Наратив нариса немов залитий кров’ю тих, що поклали все на олтар офіри. У цьому слові воскресає віталістичний імператив “Ще не вмерла...”, з яким молодь йшла у бій, що увиразнює Самчуків ідеал: “своя державність, своє суверенне життя, своя духовність”. Власне з архетипом молоді він пов’язує початок національно-визвольних змагань. Тому в розумінні автора слово “Крути” – це національний міт, який постійно відновлюється не лише в пам’яті-слові (“Хай будуть Крути! Честь тим, що їх нам дали. Схилім голови перед їх пам’яттю. Вказуймо нашим дітям на могили, які повстали з Крут... Хай пісня крутянців і далі звучить бойово...”), а насамперед у чині. Бо він переконаний, що “історія кожної хвилини може подарувати нові Крути” [13]. Тому первинним у цій риторичній визнається прагматичне слово (“слово-чин”). Міт крутянців народжує нову національну психологію та дух, що гартується щодня великою напруженою працею, яка дає людині необхідне життєве всебічне озброєння.

Отже, художні особливості публіцистичної риторики Уласа Самчука полягають у тому, що вона спрямована не на однозначність слова як “розумної правди”, а на поліваріантність і риторичність його сенсу, що в кінцевому результаті природно зумовлює проявлення україноцентричної ідентичності в публіцистиці митця.

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.

2. Жив’юк А. Літературно-публіцистична діяльність // Волинські дороги Уласа Самчука. Збірник. – Рівне: Азалія, 1993. – С. 28–37.

3. Самчук У. За мужню дійсність // Волинь. – 1941. – Ч. 1. – 1 вересня.

4. Самчук У. Європа й ми // Волинь. – 1941. – Ч. 2. – 7 вересня.

5. Самчук У. Більше ініціативи // Волинь. – 1941. – Ч. 6. – 5 жовтня.

6. Самчук У. Вимоги твердого часу // Волинь. – 1941. – Ч. 8. – 19 жовтня.

7. Самчук У. Свідомо жити // Волинь. – 1941. – Ч. 16. – 16 листопада.

8. Самчук У. Піднятий меч // Волинь. – 1941. – Ч. 19. – 27 листопада.

9. Самчук У. Героїзм наших днів // Волинь. – 1941. – Ч. 24. – 14 грудня.

10. Самчук У. Ясно і виразно // Волинь. – 1941. – Ч. 28. – 28 грудня.

11. Самчук У. Нарід чи чернь? // Українське слово. – 1941. – Ч. 53. – 9 листопада.

13. Самчук У. Слово письменника // Волинь. – 1942. – Ч. 2. – 7 січня.

14. Самчук У. Крути // Волинь. – 1942. – Ч. 7. – 25 січня.

15. Самчук У. Сталінові “Pro memoria” // Волинь. – 1942. – Ч. 18. – 5 березня.

16. Самчук У. Так було – так буде // Волинь. – 1942. – Ч. 23. – 22 березня.

17. Самчук У. На білому коні: спомини і враження. – Вінніпег: Видання товариства “Волинь”, 1972. – 249 с.

18. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки СС ст. – Львів: Літопис, 1996. – 633 с.

The article deals with unknown publicistic writing of Ulas Samchuk of the war period from point of view the poetics of text, modern rethorics, philosophy of literature.

Key words: political journalism, rhetoric, rhetoricity, interpretation conflict, national consciousness, text identity.

УДК: 82-3

ББК: 83.3(0)6(2=Укр)

ПСИХОАНАЛІЗ ЧИ “СОЦІАЛІСТИЧНИЙ АНТИРЕАЛІЗМ” ЯК АЛЬТЕРНАТИВА УКРАЇНСЬКОЇ БЕЛЕТРИСТИКИ В КУЛЬТУРНО-ІДЕОЛОГІЧНОМУ КАНОНІ РАДЯНСЬКОГО ПРОСТОРУ

Андрій Печарський

Стаття присвячена актуальним проблемам психоаналізу та українського літературознавства. Автор висвітлює радикалізацію здобутків зарубіжних психоаналітичних ідей та моделей до національного характеру і досвіду української літератури епохи “соціалістичного антиреалізму”, термінологічну диференціацію в літературознавстві й психоаналізі та ін. Відповідні міркування метафорично знаходять аналогію і в нашому літературознавстві, яке, вийшовши із колоніального становища та інформаційного голоду, опинилося перед багатою світовою духовною скарбницею, зокрема перед різноманітними методами психоаналізу. Насамперед у цьому комплексі слід шукати причини всіляких теоретико-наукових обмежень українського літературознавства чи певного його психологічного дисбалансу.

Ключові слова: психоаналітичний метод, епоха “соціалістичного антиреалізму”, ідентифікація, суб’єктивна істина, терапевтичний альянс, психічна реальність, літературні угруповання і т. ін.

“Соціалістичний антиреалізм” – доволі заплутана діалектика реалізму та романтизму, будучи полідетермінований у культурно-ідеологічному каноні радянського простору української белетристики, бо існував у творчому процесі, як і життєві реалії, фантазії, уявлення й ідеали людини. Тому на різних стадіях свого розвитку він синтезувався, видозмінювався, модернізувався в інші літературні методи.

Чимало літературних критиків, зокрема Д.Чижевський, вбачали в ранньому українсь-

кому романтизмі “певний елемент національної самоохорони в тому, що Котляревський цілком відмовився від старої (барокової) української мовної традиції, до якої так наблизилася російська мова, та почав утворення нової літературної мови на цілком новій основі: на основі народної мови” [8, 246]. Це породило цілу генерацію етнографів, поетів, прозаїків українського романтизму (М.Максимович, А.Метлинський, І.Срезневський, М.Костомаров, Гулак-Арте-

мовський, Л.Боровиковський, О.Афанасьєв-Чужбинський, В.Забіла та ін.).

Академічною інтерпретацією щодо проблеми хронології цього напрямку в українській літературі вважається точка зору М.Зерова (від 30-х до середини 60-х рр. XIX століття) і поділ романтизму на три пори (харківську, київську і петербурзьку).

Уже на зламі останніх декад другої половини XIX століття реалізм як тип творчості в українській белетристиці ставав домінуючим і якоюсь мірою перебував в опозиції до романтичного художнього мислення. Так, І.Нечуй-Левицький вбачав у даній літературній течії яскравий елемент суб'єктивного самовираження митця, зауважуючи, що “романтик обертався до своєї голови... проводив думку, яку хотів. А письменникам сучасного напрямку цього не можна робити” [5, т. 10, 353]. Зрештою, й І.Франко на першому етапі творчості митця скептично порівнював романтизм у літературі з якобінізмом у політиці Франції, зазначаючи “перевагу геніальної особи над масою, перевагу генія над талантом і працею...” [6, т. 27, 289].

Утім 90-ті рр. XIX століття уже визначалися своєрідним “компромісом”, модернізацією двох різних стильових методів – реалізму й романтизму. На їхньому тлі особливо стає помітна започаткована О.Кобилянською неоромантично-символістська стилістика, яка проявлялася у творчості А.Кримського, Г.Хоткевича, О.Плюща, С.Яричевського та багатьох інших письменників.

Немає нічого дивного і в тому, що З.Фройд використовував розроблені ним психоаналітичні ідеї для відповідної інтерпретації художніх творів і трактування художньої творчості як такої. Н.Зборовська зауважує, що “психоаналітична теорія, яка складалася згідно з духом часу, була не лише складовою модерністської культури, а й інструментом її тлумачення” [2, 103].

Уже в середині 20-их років XX століття в Україні відбулися радянські антифрейдівські реформи як у сфері медицини, так і в літературознавстві, що призвели до кінцевого занепаду ще не цілком сформованої психоаналітичної думки в інтелектуальних колах митців і лікарів.

Мабуть, найкраще відображає сучасний стан клінічного й прикладного психоаналізу в Україні заголовок літературознавчої статті С.Павличко “Сто років без Фрейда”, яка чи не вперше так гостро порушила дану проблематику в укра-

їнському літературознавстві. Як зауважував німецький психоаналітик А.Гамбургер, “методика психоаналітичної літературної інтерпретації залежить від орієнтації критика на особистість автора, змісту тексту, його форми чи сприйняття” [1, 289].

Враховуючи відповідні зацікавлення деяких сучасних літературознавців-психоаналітиків до семіотичних форм національного характеру української літератури, спостерігається тенденція до логоцентризму. Адже, як зауважував Ч.Пірс, семіотика – це троїста система зі знаком, його об'єктом та інтерпретантом. Інтерпретант для американського лінгвіста – це не просто особа, а її концепція про знак, що заступає і перекладає його “первісне значення”, яке має стосунок до способів виразу певного людського досвіду та емоцій, що містять в собі жести, інтонацію, сльози тощо.

Психоаналіз в інтелектуальному середовищі України на початку XX століття, а особливо в 20-их роках, знайшов своїх прихильників. Тоді вийшли друком україномовні й російськомовні праці та статті Є.Перліна “Знов про фрейдизм та мистецтво”, В.Петрова “Романи Куліша” та “Аліна й Костомаров”, С.Гаєвського “Фрейдизм у літературознавстві”, Е.Берглера “Психоаналіз. Суть та значення науки проф. З.Фрейда”, В.Підмогильного “Іван Левицький-Нечуй. (Спроба психоаналізу творчості)”, В.Гаккебуша “Історія психоаналізу в Україні”, А.Халецького “Психоаналіз особистості і творчості Шевченка”, а також публікації Я.Яреми, І.Кутька, С.Балея, Я.Когана та ін. Більшість із них застосовували у своїх працях психобіографічний метод як аналіз едіпової ситуації митця. Вони беззастережно визнавали, що психоаналітичні концепції Фрейда, Юнга, Адлера, Ференчі, Джонса мали спільне ядро визнання того, що основою психічного невротичного розвитку людини є внутрішні переживання дитячого віку. Таким чином, вихідний пункт для аналізу творчості митця був поставлений у контекст інфантильної психології геніальних особистостей.

Суттєві видозміни у поглядах видатного літературознавця О.Білецького на “стильову картину” української літератури намітились у статті “Проза взагалі і наша проза 1925 року”, що публікувалася 1926 р. у двох номерах журналу “Червоний шлях”. Найважливішим тут є висновок ученого про те, що художня українська проза майбутнього йтиме, очевидно, двома го-

ловними шляхами – реалістичним і романтичним стилями.

Реалізм як літературний напрям, метод і стиль української белетристики 20–30-х рр. XX століття в культурно-ідеологічному каноні радянського простору та поза його межами пройшов певну модифікацію, прибравши в літературознавстві два основні поняття: “соціалістичний реалізм” і “сюрреалізм”. Перший був покликаний висвітлювати реалії життя соціально-політичного устрою тих часів, але насправді замаскував їх під ідеологічний шаблон шовіністичної діяльності радянської влади. По суті це поняття на теренах радянської літератури доречно було б назвати соціалістичним антиреалізмом. Сюди належить ціла лавина художніх творів, які визначалися антиісторичністю й антикультурницьким змістом в українській літературі. Часто це була вимушена, життєво необхідна для авторів данина фальшивій ідеології країни рад (романи В.Кузьмича “Крила” (1930), Г.Коцюби “Нові береги” (1932), С.Скляренка “Бурун” (1932), О.Донченка “Зоряна фортеця” (1933), Ф.Кандиби “Повість про Тракторобуд” (1932) та ін.).

Нормативність соціалістичного реалізму, на думку І.Дзюби, “не має аналогій з поглядом своєї тотальності та ідеологічної агресивності, а її “примусовість” ґрунтується не на авторитеті естетичної теорії, а на пануванні політичної догми” [7, т. 2, с. 141].

Термін “соціалістичний реалізм” з'явився лише у 1932 році (передмова в “Літературній газеті” – “Маси вимагають від художника щирості, правдивості, революційного, соціалістичного реалізму”). А історія його виникнення почалася на письменницькій нараді, яка відбулася цього ж року на квартирі російського письменника Максима Горького, якого пізніше назвали основоположником даного напрямку. Передумовою таких почесей стала поява його роману “Мати” (1906). Основні принципи соціалістичного реалізму як методу, стилю і напрямку були затверджені та канонізовані у 1934 році на I-му Всесоюзному з'їзді письменників.

Соцреалістським творам притаманні такі риси: історичний оптимізм і обов'язкова присутність так званого “позитивного героя”. Взірцем таких літературних постулатів є “Оптимістична трагедія” В.Вишневського, де загибель протагоністки поєднується із радістю святкових феєр-

верків комунізму, або персонажі для доброго наслідування: Павка Корчагін (“Як гартувалася сталь” М.Островського), Давид Мотузка (“Бур'ян” А.Головка), Чапаєв з однойменного роману Д.Фурманова та ін.

Як слушно зауважував А.Камю, “справжній об'єкт соціалістичного реалізму – це реальність, що на сьогодні не існує взагалі... бо вона не була соціалістичною в минулому, як і не є такою тепер” [3, с. 183].

На протигагу радянському тоталітарному аранжуванню мистецтва, реалізм як філософія консервативної життєвої правди проявлявся в українській художній прозі 20–30-их рр. XX століття здебільшого у жанрі автобіографічних творів письменників чи з їхніми елементами. Наслідки подібної правди призводили до репресій і розстрілів. Сюди можна віднести повісті “За ґратами” (1930), “З таємного краю” (1931) Д.Бузька, “Плантації” (1925), “Бунт” (1928) О.Слісаренка, романи “Артезіан” (1934) П.Капельгородського, “Вальдшнепи” (1926–1927) М.Хвильового та ін.

Вражаючий суворий реалізм тогочасної дійсності вичитуємо в оповіданні “Син” (1923) В.Підмогильного, одному з кращих в українській літературі про голод початку 20-х років, а також у творах “Смерть”, “Тук-тук”, “Синя Волошка”, “Пиріжки”, “Останні два”, “Землею українською”, “Справжній чоловік” Б.Антоненка-Давидовича, історичний роман у віршах “Скелька” (1929) І.Багряного, в якому йшлося про русифікаторські дії радянської влади на українських землях. Реквієм голодомору в Україні 1932–1933 рр., у чиїх звуках живуть болі мертвих поколінь, пролунав у романі “Марія” (1933) У.Самчука. Його художня клітина епічного світу містить єдинокровний зв'язок із реалістичним тлом роману-епопеї “Волинь” (1932), де автор відтворює грандіозні сторінки історії свого рідного краю.

Враховуючи патріотичне “віросповідання”, соціально-політичну ситуацію і художньо-естетичну специфіку літературного середовища Галичини, можемо говорити про її особливий тип реалізму в белетристиці 20–30-х рр. XX століття. Це здебільшого велика історична проза: романи “Дужим помахом сил” (1924) А.Крушельницького, “Жовті Води” М.Голубця, “Роксолана” О.Назарука, романи-трилогії “Мазепа” (1926–1928) Б.Лепкого, “Заметіль” (1929–1930)

Р.Купчинського, “Опирі” (1920–1928) Ю.Опільського, повісті “Лицар у чорному оксамиті” (1928) А.Лотоцького, “Осаул Підкови” (1920), “Кров за кров” (1922) В. Будзиновського, “Будівничий держави” (1935) І.Филипчака, “Чета крилатих” (1929) Ю.Шкрумеляка, “Перші стежі” (1938) О.Бабія та ін. Ця літературна сторінка реалістичного напрямку важлива й тим, що, окрім художньої функції, виконувала, по суті, ще й науково-інформативну, яка стосувалася історії.

Інша хвиля модифікованого реалізму зародилася із прадавнього світу фантазій як репродуктивна діяльність творчого процесу митця. А теоретичне підґрунтя і розвиток вона дістала у Франції під назвою сюрреалізм (фр. *surrealisme* – надреалізм), що як художнє явище, виник у 20-х рр. ХХ століття під впливом психоаналізу в лоні модернізму і був спрямований на пошуки “істинної реальності” в суб’єктивному світі. Його головним художнім принципом є “автоматичне письмо”. Літературний сюрреалізм найяскравіше виявлявся у творчості французьких письменників – А.Бретона, Л.Арагона, П.Елюара, Р.Кревеля, Ф.Супо та ін., стаючи попередником постмодернізму. Термін “сюрреалізм” належить французькому поетові Г.Аполлінеру: він назвав свою п’єсу “Груди Тірезія” (1918) “сюрреалістичною драмою”. А перший “Маніфест сюрреалізму” надрукував у Парижі А. Бретон в 1924 році.

В українській белетристиці 20–30-х рр. ХХ століття сюрреалізм існував, з одного боку, як опозиція до соціалістичного реалізму (бо тільки в “замаскованому вигляді” письменники частково могли відтворити правду тих часів, наприклад, певні фрагменти із оповідання “Я” (Романтика) М.Хвильового, роману “Двері в день” Г.Шкурупія та ін.), з іншої – як художньо-мистецький елемент модерної літературної форми зображення тих чи інших сюжетних явищ (це деякі епізоди із романів “Сонячна машина” В.Винниченка, “Поза межами болю” О.Турянского та ін.).

Паралельно з реалістичним напрямом проходив свої метаморфози неоромантизм, який згідно із мистецько-ідеалістичною філософією сприйняття умовно поділявся в літературних колах прозаїків і критиків на “революційний романтизм”, “червоний романтизм”, “екзотичний, комічно-пародійний романтизм” та “романтику вітаїзму”.

Усіх їх об’єднувало сюжетне відтворення незвичайних, іноді фантастичних, подій та ситуацій, протиставлялися картини життя бажаного, витвореного мрією і благородством душі героїв, яких не задовільняла реальна дійсність. Тому часто персонажі вступали у конфлікт із суспільством. Вони в духовному плані – це, як правило, великі люди, титани, які не мають нічого спільного зі щоденним буттям. Світ стає для них тереном життя, проте вони не втрачають свій надземний характер у лоні романтики, що символічно обіймає долі кількох поколінь, творить глибокий і піднесений настрій.

Такий пасаж в українській белетристиці 20-х рр. ХХ століття мав усі ознаки “революційного” романтизму, який перебував в опозиції до тогочасної ідеологічної дійсності радянських часів.

Більшість митців цього літературного віросповідання були розстріляними або перебували в полоні цензури. Сюди відносимо повість “Алай” (1924) О.Досвітнього – історію розпаду особистості молодої людини і її революційної пропаганди, роман “Вальдшнепи” (1926) М. Хвильового, де висвітлено з етнопсихологічного аспекту крах державотворчих національних ідеалів головного персонажа, кіноповість “Звенигора” (1928) О.Довженка, яка охоплює екзотичні картини нашої історії від Київської Русі до громадянської війни, епічну оповідь “Золоті лисенята” (1929) Ю.Шпола, що свого роду є даниною історичній правді, тобто не більшовицьким революційним партіям та силам, які діяли в ті часи на території України, лірична повість у новелах “Вертеп” (1929) А.Любченка, яку Ю.Шерех пізніше влавровуватиме Дантівськими почестями як своєрідній українській “Божественній комедії” 20-х рр. ХХ століття, роман “Чотири шаблі” (1930) Ю.Яновського, що опоетизовано звучить сімома пісенними голосами, метафоризуючи зрілу повноту життя, гармонійну довершеність української народної символіки та багато інших прозових творів.

М.Наєнко, визначаючи на лінгвістичному рівні відмінність поетичних і прозаїчних романтиків вказаного періоду, писав: “Головним структурним компонентом суто поетичних творів, у яких зображувалися революційні маси, виступає множинний, збірний образ “ми” (... “Ми непохитні, мов граніт” – В. Чумак; “Ми тільки перші хоробрі” – В.Еллан-Блакитний; “Ми робим те, що робим, і світ новий – він буде наш” – П.Ти-

чина та ін.), а для прозаїків цього гіперболічного “ми” було недостатньо. Завжди предметніші у своєму художньому мисленні, прозаїки прагнули розкрити зміст мас через конкретні дії певних груп, колективів” [4, 115–116].

“Червоний” романтизм, на відміну від революційного, був безпечніше припасований до химерної тогочасної дійсності і не носив певних художніх підтекстів. Він легше входив в ідеологічний преїскурант радянської літератури. Його назва появилася спонтанно і штучно в тогочасній літературній критиці. До її виникнення спонукала поява імпресіоністичної з елементами “рубаної” експресіоністичної манери письма повісті “Червоний роман” (1923) А.Головка, що дало можливість цензурі ідеологічно протиставити символістському оповіданню “Блакитному роману” (1921) Г.Михайличенка. Так заголовки творів, що на асоціативному рівні могли нести різні ідеологічні підтексти, припасували до радянської “літературної політики”.

З певних художніх деталей новелістичної збірки М.Ірчана “Фільми революції” (1923), ряд сюжетних оповідань, як-от: “Шпін”, “Лі Юнкшан і Лі Юнк-по”, “Княжна”, в яких автор повністю є прихильником класової ненависті і терору, мимоволі проявляється червоний романтизм. Подібні деталі є і в повісті “Марія” (1928) С.Тудора, де показано події з життя наймичок, а головна героїня із однойменного твору проймається переконанням: “Тільки в комуні вихід із великої кривди...” У цьому напрямку проявили себе П.Панч, Ю.Смолич, Г.Коцюба, О.Донченко та ін.

“Екзотичний, комічно-пародійний” романтизм здебільшого тяжів до традиції Л.Стерна, де сюжет і композиційна конструкція наділені прийомами авантюристичності, а розповідь пройнята інтонацією веселої містифікації, самоіронією персонажів. Це переважно деякі прозові твори українських письменників, які зараховували себе до так званої літературної групи “сюжетників” 20–30-их рр. Її теоретиком був М.Йогансен, автор праці “Як будується оповідання”.

Сюди належать повісті “Подорож ученого доктора Леонардо та його майбутньої коханки прекрасної Альцеси в Слобідську Швейцарію” та “Неймовірні авантюри дона Хозе Перейда в Херсонському степу” М.Йогансена, в яких важливу роль відіграє переживання екзотичних картин природи, її рухливе життя, а також твори прозової збірки “Камінний виноград” (1927) О.Слі-

саренка, де в однойменній новелі яскравим прикладом різновиду романтичного методу є епізод: грузинський каменярь Сандро, не змирившись із втратою своєї улюбленої дівчини, принижує в жіночому колі до смерті переляканого російського офіцера. Це сцена замаху із незарядженим пістолетом: “Вибухнув постріл, і русявий поручик, кумедно відкинувши ногу, сів на землю, а потім перекинувся горілиць черева”.

Моменти переродження революційного духу людини, піднесення її грандіозних ідей віднайшли себе в “романтиці вітаїзму” (від слова *vita* – життя). Так М.Хвильовий визначав активну, творчу, відроджувану форму мистецького світовідчуття, яке утворило певний мистецький стиль української пореволюційної епохи. Ця своєрідна культурна рефлексія проявилася в цілій низці оповідань М.Хвильового, І.Сенченка, Ю.Яновського, новелістичних етюдах В.Еллана-Блакитного та ін.

Здебільшого письменники в своїй ранній прозовій творчості ставили персонажів у цілковиту залежність від “суб’єктивної” волі оповідача; його устами вони диктували їм власні помисли, ідеї й переживання. Так, в оповіданні “Роман Ма” (1928) автор стверджує: “... Я хочу топтати романтичні полині... Настойка з полиневого цвіту виганяє з тіла будь-яку лихоманку” [9, т. 1, 104].

Взагалі-то майже до всіх письменників неоромантизму можна застосувати визначення “розбите покоління”. Бо так чи інакше їхні герої, ідеї, мрії наражалися на гострий, болісний камінь радянської тоталітарної дійсності. Реалії життя розбивали будь-яку надію на втілення елементарних художніх задумів. Тому часто реалізм-неоромантизм у художній практиці зазнавали взаємовпливів і набували синкретичного характеру.

Мабуть, жодна наука не дає такого ясного усвідомлення наслідків ізоляції України в часи радянського тоталітаризму від загальноєвропейського інтелектуального простору, як психоаналіз.

У культурно-ідеологічному каноні радянського простору психоаналіз в українській белетристиці був альтернативою й об’єктом дослідження (на противагу “соціалістичному реалізму”): в сенсі, що письменник водночас виконував роль “аналітика” і “пацієнта”, а художній текст виражався своєрідним терапевтичним альянсом між автором, героєм і читачем. Це

свого роду універсальний палімпсест душі людини у художньому задзеркаллі текстів й особистостей митців на тлі своєї епохи.

Поняття “психоаналітичної парадигми української прози” набуває теоретико-методологічного смислу лише в історичному контексті першої третини ХХ століття: і не тільки тому, що в цих роках виникли й розвинулися три основні напрями: класичний психоаналіз З.Фрейда, індивідуальна психологія А.Адлера й аналітична психологія К.-Г.Юнга, проіснувавши як окремі школи й інститути до 1933 року, – але й опозиційним зв’язком українського літературно-мистецького процесу, що породив цілу низку літературних “ізмів” та спричинився в соціально-культурному аспекті до умовного поділу на літератури класиків та “розстріляного відродження”.

Щоб зробити художній твір явищем психоаналізу і мистецтва, треба добути його з числа фактів життя письменника. Але здебільшого трапляється, що особистість автора не співмірна із його творчістю. Це так звана “поетика парадоксу”, наріжний камінь літературної психоаналітичної парадигми, що створює опозиційний зв’язок між елементами психобіографічного методу аналізу і літературознавчого. Психоаналітичні критерії були адаптовані до конкретної творчості письменника і виступали радше феноменом, а не формулою чи теоретичною моделлю на всі випадки літературного життя.

Саме генологічна парадигма прози із літературних родів передбачає момент відбору стосовно психоаналітичної – бо її природа найбільш відповідніша раціоналізму, аналітиці та комплексному підходу письменників щодо психічних інстанцій людини (З.Фрейд): топічної (несвідоме, підсвідоме, свідомість), структурної (Я, Над-Я, Воно) та динамічної систем.

У екзистенційному аспекті опозиційний зв’язок психоаналітичної парадигми української прози першої третини ХХ століття визначається Богоцентризмом, що характерний для літератури українських класиків (І.Франко, А.Кримсь-

кий, В.Стефанік, Марко Черемшина, О.Кобилянська, Г.Хоткевич, М.Коцюбинський, та ін.), та егоцентризмом, притаманний здебільшого пореволюційній літературі (Микола Хвильовий, В.Підмогильний, Є.Плужник, Гео Шкурупій, Віктор Домонтович, А.Головко, Юліан Шпол та ін.). Але усіх їх об’єднує національна ідентичність: відтак у першому випадку її психоаналітична літературна парадигма зумовлена “цілісністю” колективного несвідомого (К.-Г.Юнг), а в другому “роздвоєнністю”.

Психоаналіз як прикладна наука завжди скеровує свій процес пізнання на повторне відкриття об’єкта, який оживає, зцілюється в момент інсайту за допомогою тлумачення певних його внутрішніх проблем. Велику роллю в особистому житті і в терапевтичному альянсі мають слова Геракліта про те, що неможливо двічі увійти в одну й ту саму річку.

1. Гамбургер А. Психоанализ и литература // Ключевые понятия психоанализа. Пер. с нем. – СПб, 2000.
2. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство. Посібник. – К.: Академвидав, 2003.
3. Камю А. Творчество и свобода: Сборник. – М., 1990.
4. Наєнко М. Романтичний епос. Лірико-романтична стильова течія в українській радянській прозі. – К.: Наукова думка, 1988.
5. Нечуй-Левицький І. Листи // Зібрання творів: У 10 т. – К.: К.: “Наукова думка”, 1968.
6. Франко І. Дослідження, статті, матеріали // Зібрання творів: У 50 т. – К.: “Наукова думка”, 1980.
7. Цит. за: Історія української літератури ХХ століття. – У 2 кн. Кн. 2 Навч. посібник / За ред. В.Дончика. – К.: Либідь, 1994.
8. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). – Тернопіль: “Феміна”, 1994.
9. Яновський Ю. Твори: В 5 т. – К., 1978.

The article is devoted to methods of psychoanalytical interpretation of literature in Ukraine. The vital problems are: radicalisation of the foreign achievements in psychoanalytical as well as models and application of these to the national character of the experience of ukrainian literature epochs “socialism to antirealism” terminological differentiation in literary studies and psychoanalyses, reconstruction of the literary and historical subjective truth of the author etc. The proper reasonings metaphorically find an analogy and in our literary criticism, which, going out from colonial position and informative hunger, found oneself before a rich world spiritual treasury, in particular before the various methods of psycho-analysis. Above all things in this complex it

follows to search reasons of various in theory scientific limitations of Ukrainian literary criticism or certain his psychological disbalance.

Key words: psychoanalytical method, epochs “socialism to antirealism”, identification, subjective truth, therapeutic alliance, psychic reality, literary grouping, etc.

УДК: 821.161.2

ББК: 83.3(4Укр)

РЕЛІГІЙНІСТЬ ЯК СКЛАДОВА ПОЕТИЧНОГО СВІТУ ГРИГОРА ЛУЖНИЦЬКОГО

Наталія Вівчарик

У статті зроблено спробу комплексного аналізу поетичної спадщини Григора Лужницького. При цьому окреслено місце письменника в угрупованні “Лотос”, до якого він належав, та їх роль в літературному процесі 20–30-х років ХХ століття. Розглянуто естетичні, релігійні принципи, які стали підґрунтям діяльності “лотосівця”. Вивчено витоки художнього мислення Григора Лужницького. З’ясовано семантику кольору, яка відіграє важливу роль у поетичних текстах.

Ключові слова: літературний процес, угруповання “Лотос”, художнє мислення, християнськість, поетика.

Період ідеологічної заангажованості та соцреалізму, який свого часу панував у нашому літературознавстві, породив необ’єктивність підходів до аналізу багатьох художніх явищ й однобічне, здебільшого класове, їх потрактування. Тому з’явилися так звані заборонені або забуті творчі постаті, викривлені поняття й принципи, чимало “білих плям”, які заради історичної справедливості, повноти й цілісності літературного процесу неодмінно мають бути вивчені. Відрадно, що все частіше з’являються розвідки, в яких із позицій наукової об’єктивності осмислюються теоретичні та історико-літературні особливості релігійно-християнського аспекту художньої творчості, біблійні засади ідейно-образного мислення. Незаперечну наукову цінність мають студії Стефанії Андрусів, Володимира Антофійчука, Ірини Бетко, Миколи Ільницького, Анатолія Нямцу, Тараса Салиги, Віри Сулими, Степана Хороба та ін.

Комплексного вивчення і належного поцінування потребує художній доробок Григора Лужницького, адже “логосівець” створив потужний пласт християнської лірики, епосу й драми, продовжуючи насильницьки перервану в нашому письменстві тяглість творення сакральньо-світської літератури з її християнським пафосом, мораллю, світовідчуттям. Загалом “християнськість” як своєрідний вияв духовно-психологічного, творчого стану стала основою художнього мислення, головним концептом ідейно-естетичної авторської свідомості не лише Григора Лужницького, а й усіх представників “Логосу”.

Відгуки, дослідження, рецензії (часто протилежні за змістом), пов’язані з діяльністю цього об’єднання, вказують на його активну участь у літературному процесі 20–30-х років ХХ століття. Художня концепція об’єднання базувалася на філософських ідеях персоналізму, етнопсихологічних уявленнях, які на початку ХХ століття були невіддільні від релігійного дискурсу.

Поетичний доробок Григора Лужницького представлений збіркою “Вечірні смутки” (1924) та віршами, друкованими у журналах протягом 1920–1930 років (найбільше публікацій містив часопис “Поступ”). Критики по-різному відгукувалися про поетичну спадщину Григора Лужницького. Але навіть Василь Бобинський, який називав вірші письменника “струйкою жалів самозакоханої душеньки”, до позитивів все ж відносив “дбайливість про культуру слова” [2, 461–462]. Поет кохався у формі, чистій римі та, “помімо певних проявів декадентизму в ранній творчості, Лужницький був прихильником традиційної поезії” [14, 163]. Однак його перу належать й оригінальні поетичні образи, які сприяли акцентації та поглибленню настроїв.

Олег Купчинський зауважує, що для кращого пізнання поезії Григора Лужницького потрібно ознайомитися з його естетичними поглядами. Водночас дослідник констатує: на поетичну творчість автора “значний вплив мали “молотомузівці” та Микола Євшан” [7, 409]. Схожість філософсько-естетичних засад “Логосу” і “Молотої Музи” підмітили Ярослав Грищков’ян і Богдан Романенчук [3, 174], [13, 242].

На думку деяких критиків, сентиментальність Григора Лужницького, втілена у поетичних творах, була надмірною і до певної міри невиправданою. Дослідники відзначали прагнення письменника передати психологічні переживання і вказували на сліди навчання в таких художників слова, як Петро Карманський, Микола Філянський, зокрема щодо уміння поета психологічні стани подати в пластичній формі [6, 16]. Микола Філянський заперечував матеріально-чуттєву конкретність, намагався перейти від дисонансів життя у світ духовного. Такий підхід до творчості приваблював Григора Лужницького. Він називав перевагами поезії Філянського її філософічність, побожність та патріотизм, стверджував, що саме така незрозумілість будить “підсвідомі сили людини” [12, 1927. – Ч. 9–10. – С. 284].

У статті “Побожний чоловік”, що була спробою дослідження творчості цього письменника, Григор Лужницький звернув увагу на смуток, який, домінуючи у віршах, допомагає пізнати радість і у такий спосіб робить людину врівноваженою та спокійною. Аналогічною настановою, вочевидь, можна пояснити нотки суму і в його поетичній спадщині. Виявляючи специфіку художнього мислення “логосівців”, Григор Лужницький писав, що у творчій практиці угруповання керувалося принципами символізму, творило лірику з пошуками вічної Правди та поезію смутку [9, 61]. Отже, доробок письменників вказував на амплітуду коливань між тим, що нове, модерне, і тим, що ідейно корисне, бо мистецтво поневолених народів здатне сприяти поєднанню мрії та дійсності, подоланню рабства духу, вплетенню в “колесо життя”, консолідації всіх єдиним поривом [8, 1911. – Ч. 53. – С. 550]. Водночас Григор Лужницький хотів розвинути в літературі філософічність думки, викоринити побутовість.

Теофіл Коструба відзначав, що у поезіях Григора Лужницького “бачиться щось мовби декаданські настрої” [5, 1948. – Ч. 2. – С. 121]. Мотив самотності, туги, терпіння переважав у збірці “Вечірні смутки”. Домінуючим настроєм збірки є екзистенційний песимізм. Дмитро Донцов твердив, що Григорові Лужницькому була близька естетика декадансу, яка вела до появи сумних тонів у поезії [4, 183]. Так зване “занепадництво” критики помічали і в поезії іншого “логосівця” – Василя Мельника-Лімниченка, зауважуючи при цьому, що туга у назва-

них письменників іноді поєднується з нотками безвиході, а тому є “маловиправданою” [3, 174]. Проте у творчості Григора Лужницького, як і в інших членів літературного угруповання, смуток не заважає линути до сонця (поезія Василя Лімниченка “Тріо”). А збірка “Вечірні смутки” стала відображенням роздумів письменника над проблемою місця людини у світі, спробою заглиблення у внутрішнє буття. Поезії сповнені роздумами про недосконалість, смертність людини:

*Вже гомін радісних пісень
спочив у домовині...
Скотився білий цвіт з вишень –
І завтра знову буде день,
такий самий, як нині*

(“І завтра знову буде день ...”) [цит. за 14, 156].

У творчості Григора Лужницького простежуються есхатологічні мотиви, основою яких є як духовні, так і фізичні виміри. Вічним є тільки Бог, а життя людини, природи – тільки певний момент вічності. Підтвердження цієї думки знаходимо у статті “Нарис сучасної галицької поезії”, написаній під псевдонімом Меріям. Тут зазначено, що “останнім рятунком своїм серед сих буднів життя бачить Меріям Христа, Добро й Волю...” [9, 61–62]. У поезіях автора можна простежити три плани часового виміру: минуле, сучасне і майбутнє, вони є його обов’язковими структурними елементами. Відтак буття набуває трансцендентних вимірів, і цим піднімається проблема його автентичності. У поезії показано різні прояви буття: “буття в собі”, “буття для інших”, “буття для себе”. Останнє є недосконалім.

Поезія Григора Лужницького “Сумнів” показує життєві орієнтири письменника. Тут відчутне трансцендентне сприйняття світу. Поетичні твори “логосівця” базуються на принципах християнства. Видимий світ постає як несправжній, примарний, тимчасовий, він є дорогою випробування:

*Яруги, скелі, рухи рук ловимі,
Що спинюють мій хід і душу тягнуть вниз,
І погляди очей жасхливі, нездержимі,
І скарги, голоси, притишені, беззримі,
Без сліз.*

(“Сумнів”) [12, 1929. – Ч. 6–7. – С. 207].

Шлях до абсолюту є важким. Дорога – зв’язок між двома точками у просторі: “від-до” це завжди шлях кудись, до чогось і звідкись [1, 306]. У творчості іншого “логосівця” Степана

Семчука шлях Христа порівнюється з дорогою, якою йде Україна, а Ісус, бачачи сумні реалії (руйнування храмів, хрестів), готовий умерти заради спасіння душі людини вдруге. Амплітуда смислових наповнень слова “душа” у поезіях Григора Лужницького безмежно широка. Людина живе у світі примарних ідеалів, вона “блудний скиталець-син”. Так активізується біблійний інтертекст: з одного боку – хресна дорога крізь “терня болотисте”, з іншого – стежина каяття, завдяки якій “загублений син” може повернутися, відродитися до нового життя.

Використання біблійного матеріалу для специфічного осмислення євангельських образів (найбільш імовірно – в національному сенсі) споріднює поезію Григора Лужницького, Василя Мельника-Лімниченка та Степана Семчука. “Логосівці” послуговувались біблійною символікою, євангельськими висловами, часто надаючи їм національних значеннєвих відтінків. Проте образи Христа, Богоматері у творчості Степана Семчука більш безпосередньо асоціюються з образом України (“У вихрі днів”, “Плач Єремії”, “Воскреслий спів”). А у Григора Лужницького та Василя Мельника-Лімниченка (“Радуйся, Діво!”, “Лиш Ти один потрапиш нас спасти”, “Святі”) вони ближчі до євангельських. Завдяки цьому образні доміанти набувають розширено-символічних значень і перетворюються у своєрідні “концепти” буття, що сприяє декодуванню поетичного тексту в релігійному ключі. Так виникає структурно-семантичний параболізм.

У вірші “Сумнів” виявляється містичне прагнення індивіда до єдності з Абсолютом. Воно допомагає вирватися з потоку профанного часу. Звернення до Христа є своєрідною молитвою людини, віра якої не досконала. Вона вживає біблійним: “Боже, допоможи моєму невірству”, відверни вагання, породжені життям. Адже засумнівався навіть апостол Петро, йдучи по хвилях вируючого моря. Його вагання дуже схожі на сумнів ліричного героя: “Мабуть, до Тебе не дійду я, Христе...” [15, 358]. У поезії маємо запитальні конструкції, які є виявом процесу думання і непевності водночас. Слабкість, недостатня віра – вираз недосконалості і навіть полярної людської природи. А це веде до внутрішніх переживань та конфліктів. Ліричний герой вірша, усвідомлюючи свої провини, твердить: “І чашу горя з власних рук я п’ю...” [там само]. Мікрообраз чаші не випадковий. Він викликає підтекстові євангельські ремінісценції.

Ісус, молячись на Оливній горі перед розп’яттям, просив у Отця, щоб відвернув від нього чашу страждань, якщо це можливо.

Чужим серед людей, серед грішного світу відчуває себе ліричний герой. Щоб досягнути Абсолюту, потрібно увійти у вимір сакрального, бо життєві клопоти, недосконалість тісно пов’язують людину з профанним, колективним, безсвідомим. Сакральне і профанне, існуючи в певних зонах, творять циклічність. Останнє проявляє себе в “світовій темряві”. Смерть у поезії “Сумнів” є міткою дотику двох площин – профанної і сакральної, переходу з одного часового виміру в інший, від хаосу до впорядкованості. Діади і протилежності характерні для буття людини. Антитеза знайшла свій вияв в уявленнях про полярність людської природи. В оцінці смерті ліричним героєм домінує не трагедійний кінець, а прямування до абсолюту. Сакральне виступає символом істинного життя, яке не підвладне часові. Християнські символи вказують на трансформальність буття, входження у вимір “наскрізного”. Вони слугують своєрідним опертям у пошуку сутнісного, актуалізують біблійний контекст. Вірш закінчується риторичним запитанням ліричного героя: “Я – сам один?” [15, 358]. Така конструкція передає спосіб думання, вказує на пошук вагомих істин.

Ціннісне осердя творів Григора Лужницького становлять глибокі роздуми про призначення людини на землі. Письменник часто вдається до творення дихотомій земного і небесного, дочасного та вічного. У просторовій, часовій площинах це символізує хрест, який поєднує парадигматичну та синтагматичну вісь, вертикальний та горизонтальний просторові виміри. Хрест як символ має надзвичайно глибоку історію: завдяки “своєї геніальній простоті й універсальності цей символ може означувати буквально все: життя, смерть і безсмертя, ... Бога-вседержителя і бога земного, вертикаль і горизонталь, взаємопроникнення часу та простору”, – відзначає Анатолій Ткаченко [17, 127]. Проте творення того чи іншого образу залежить від вибору домінант:

*У шовку, багрі хрест горів,
болючим зором вниз глядів,
в тишу гробів...*

(“На чорних раменах хреста...”) [цит. за 14, 160].

Образ світу в цій поезії витворюється через мікрообраз роздоріжжя, відгомони якого

знаходимо у міфології та фольклорі, зокрема у казках. Відбувається поділ на праве-ліве, горизонтальне-вертикальне. Цей простір “хрестоподібний”, ускладнений перешкодами (гори, яри, ріки), постійними перепадами (підйом, падіння, крутий поворот). Вибір робить душа. Їй імпонує сутнісне, а не дочасне і несправжнє:

*На роздоріжжю двох шляхів,
під тихим взором згаслих снів
Схилилася вона
на чорні рамена хреста...*

(“На чорних раменах хреста...”) [там само].

Мікрообраз роздоріжжя знаходимо і в інших поезіях:

*І тихо вниз схилилась голова,
урвався сміх...
На роздоріжжю плакала душа.
... йшов сніг...*

(“Уривок”) [16, 12].

“Роздоріжжя” існує і в емоційному, душевному світі людини. Воно є символом необхідності світо- та самопізнання. Григор Лужницький “гостро відчуває екзистенціальну самотність людини та абсурдність людського буття”, – стверджує Леонід Рудницький [14, 156]:

*Піду крізь світ, немов серпанок ночі,
мов відблески зорі.
І згасну так, як гаснуть срібні роси
у сонця грі...*

(“Піду сумний, самітний, одинокий”) [цит. за 14, 157].

Письменник уміє передати світлові переживання, кольористичні ефекти. До них часто звертався “логосівець” Олександр Мох (прикладом може бути вірш “На чужім”, де тіньові та кольористичні ефекти в поєднанні зі звуковими творять настроєву палітру, окреслюють місце дії). Філософське осмислення буття Григором Лужницьким часто пов’язане з певними відтінками та світловими гамами. Життя людини письменник називає сірою тінню. Цей образ є наскрізним. Тінь – це щось без субстанції, неживе, незважаючи на те, що переміщається у просторі, до певної міри несправжнє. Вона несподівано з’являється і несподівано зникає. Людина, яка не пізнала істини, а відтак не знайшла сенсу життя, – тінь, “сліпа істота”. Епітет “сліпий” вказує на людину блукаючу, неодоухотворену. У зв’язку з кольористикою знову виринає мотив смерті, яка Григором Лужницьким розглядається у гло-

бальних вимірах. Образ “сірої тіні” стає центральним. Поет демонструє абсурдність земного буття. Епітет “сліпий” окреслює природу людини:

*Я – сміх! Я скаменілий сміх
сліпих істот...
Котрі скитаються бліді
і падають на груди землі,
несучи скарги для Висот –
Я – сміх сліпих істот...*

(“Я – тінь...”) [цит. за 14; 159].

У згаданому контексті лексема “Висоти” осмислюється як власна назва. Вона може асоціюватися з абсолютним трансцендентним буття – Богом, який залишається непізнаним “сліпими істотами”. “Емоцію” в цьому випадку може відкрити більше, ніж “раціо”.

У збірці “Вечірні смутки” та інших поезіях Григора Лужницького тема кохання тісно переплітається з мотивами смерті, скінченності людського буття. Автор настільки тужливо описує це почуття, що складається враження, ніби будь-яке кохання є приреченим. Образ смерті перебуває на межі міфологічного, фольклорного і біблійного. Вислів *memento mori* (пам’ятай про смерть) із вірша “Голод”, де що моделюючись, переноситься у більшість поезій Григора Лужницького. Можливо, саме тому критики зауважували, що смуток цієї збірки надмірний, часто необґрунтований [5, 1948. – Ч. 2. – С. 121]. Багато поезій тематично схожі: кохана покинула цей світ, ліричний герой переживає втрату і продовжує любити (“Так сумно...”, “І ти умерла”, “Уривок”). Таким чином, можна говорити про оксюморонне поєднання еросу і танатосу.

Ліричний герой намагається пізнати сутність цих понять, перевівши їх у більш реальні символи-знаки. Водночас Григор Лужницький, як і Олександр Мох (збірка “Про те, що люблю я”), розробляв мотиви любові, що лежить на грані між земним почуттям та ідеальною християнською любов’ю до Бога. Вона цікавить його як складний феномен людського життя, а філософію почуттів передано у значно глибшому плані ніж сексуальність. На це вказують витворені Григором Лужницьким ланцюжки наскрізних, опорних образів. Літературознавці, відзначаючи молодецьке захоплення поета естетикою декадансу та символізму, зауважують, що у збірці “Вечірні смутки” домінуючими є настрої туги, болю, суму і терпіння. Про смерть говорить не тільки ліричний герой, а й природа. У

вірші “Вже осінь йде” “пожовкле листя тихо плаче, Понад полями ворон кряче”, а айстри шепчуть: “Треба вмерти” [цит. за 14, 159]. Природа віддзеркалює психічний стан героя, передає його відчуття. Прикладом слугують такі вірші, як “Зів’ялі цвіти, зів’ялі цвіти”, “Крізь сиві тканини”, “L’automne intime”, “Лист”. Два останні – спроба ліричного героя говорити про кохання за допомогою листів. У них – уривчастість думки, смуток, невідворотність втрати, про що свідчать мікрообрази:

*... Ти глядиш – пишеш лист:
В нас болото таке, навіть вийти не мож,
Пошта йде що два дні”... –
Каплі тихі, сумні, покотилися вниз,
Що писати тобі? “В нас все осінь, і дощ,
І пустир... Напиши”...
 (“L’automne intime”) [12, 1928. – Ч. 9–10. – С. 290].*

Символом щасливого життя у поезіях Григора Лужницького є літня пора року. Вона протиставляється осені, зимі. Однак навіть тоді, коли мова йде про сонячні дні, письменник нагадує читачеві про “смертні тони літа” [цит. за 14, 160]. Сум панує не тільки у природі, а й у світі речей. На це вказує образ дому. Він є уособленням простору, що має дві іпостасі: зовнішню (об’єктивну) та внутрішню (суб’єктивну). У світі підсвідомого – дім – знак – символ простору рідної землі, священного місця, що, як писав Мартін Гайдеггер, “ще пам’ятає про присутність Бога” [цит. за 1, 314]. Отже, можна тлумачити простір дому як сакральний-національний. Перебування поза ним або його відсутність породжує тугу за власною ідентичністю та автентичністю (простір власної душі). Стосунки домішки і людини – “це стосунки матері, що захищає дітей” [1, 98]. Дім виступає захисним простором, відсутність якого може бути згубною для героя. Пустий дім – втрата “самості”:

*В полудне хтось тут вулицею їхав
І сонце розтопив, розсипався і втих...
Завмерли вілли – наче монахині
У келіях самотніх і пустих.
 (“Липень”) [12, 1929. – Ч. 6–7. – С. 207].*

Простір самотності витворюється за допомогою градації: келія, вілла, світ. Образи ночі, прірви викликають і підсилюють відчуття самотності. Смуток навіває ліричному герою світло місяця. Можливо, тому збірку, сповнену туги, Григор Лужницький назвав “Вечірніми смутками”.

Письменника вабило мовленнєве багатство. Григор Лужницький захоплювався ранніми поезіями Павла Тичини, у якого мовленнєві переливи втілювалися у внутрішніх римах, асонансах та алітераціях. Поет вважав, що саме такі засоби “зміцнюють” образ, ведуть до гармонійності та мелодійності вірша [див. 11, 39]. Григор Лужницький використовував повтор, які витворювали пунктирну композицію віршів, вказували на сутнісне, головне. У деяких випадках у функції маркера виступають опорні образи, які концентрують зміст творів. Поезії Григора Лужницького музичні, зі строгою поетичною формою, багатою і насиченою кольоровою гамою. Вони “віддзеркалюють світогляд автора, його візії минулого, сучасного й майбутнього” [14, 163]. До структури образного бачення входять спогади, моментальні враження.

Сприйняття часових вимірів, простору пов’язані з релігійними поглядами письменника. Поет шукав той божественний стан, у якому час не існує, а споконвіку панує тільки сучасне – вічне. Для цього він послуговувався узагальненням у структурі ключових образів, що сприяло “самозростанню” змісту – завдяки поєднанню конкретного і символічного. Ключові образи стали виразниками концептів буття, увібрали в себе сенсожиттєві значення. Літератори помітили, що поезія Григора Лужницького вирізнялася з-поміж віршів інших “логосівців” найбільшою зрілістю в ідейному та естетичному аспектах [див. 6, 16]. Його лірику можна вважати філософською.

1. Андрусів С.М. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст.: Монографія. – Львів: Львівський національний університет ім.І.Франка, Тернопіль: Джура, 2000. – 340 с.

2. Бобинський В.П. Орест Петрійчук. Про те, що люблю я. Еротика; Степан Семчук. Метеори. Поезії; Меріям. Вранішні смутки. Настрої // Бобинський В.П. Гість із ночі. Поезія. Проза. Публіцистика. Літературна критика. Переклади. – К.: Дніпро, 1990. – С. 461–462.

3. Грицьков’ян Я. Українські католицькі письменники міжвоєнного двадцятиліття: Група “Логос” // Записки НТШ: Праці філологічної секції. – Т. ССХХІХ. – Львів, 1995. – С. 170–178.

4. Донцов Д. Дві літератури нашої доби. – Торонто: Гомін України, 1958. – 295 с.

5. Життя і слово. Квартальник для релігії й культури. – Ватерфорд, 1948–1949.

6. *Льницький М.М.* Драма без катарсису: Сторінки літературного життя Львова першої половини ХХ століття. – Львів: Місіонер, 1999. – 212 с.

7. *Купчинський О.* Слово про Григора Лужницького // *Ордівський С.* (Лужницький Г.) Чорна ігумня. – Львів: Червона калина, 1994. – С. 405–411.

8. Літературно-науковий вісник. – Львів, 1911–1925.

9. *Лужницький Г.* Нарис сучасної галицької поезії // Терем. – Вворен-Мічиган, 1984. – Ч. 9. – С. 58–63.

10. *Меріам (Лужницький Г.).* Вечірні смутки. Настрої. – Львів-Прага, 1924. – 12 с.

11. *Нигрицький Л.* Трагедія одної творчості: Павло Тичина // Терем. – Вворен-Мічиган, 1984. – Ч. 9. – С. 38–42.

12. Поступ. Студентський вісник. – Львів, 1921–1929.

13. *Романенчук Б.* Західноукраїнська література між двома світовими війнами: 1919–1941 роки //

Збірник праць і матеріалів на пошану Григорія Лужницького: 1903–1990. – Записки НТШ: Праці філологічної секції. – Т. ССХІІ. – Львів–Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1996. – С. 233–253.

14. *Рудницький Л.І.* Поезія Григора Меріама-Лужницького // Записки НТШ: Праці філологічної секції. – Т. ССХХІХ. – Львів, 1995. – С. 154–169.

15. Слово Благовісту: Українська релігійна поезія / Упорядник і автор передмови Т.Ю.Салига. – Львів: Світ, 1999. – 781 с.

16. Терем. – Вворен-Мічиган, 1984. – Ч. 9.

17. *Ткаченко А.* Символ хреста і спроба структурування літературознавчих категорій // Біблія і культура. – Чернівці: Рута, 2000. – Випуск 1. – С. 127–129.

18. *Хороб С.І.* Традиції “Руської Трійці” у творчості письменників літературного угруповання “Логос”: Типологія художнього мислення // Шашкевичіана. – Львів–Вінніпег: Просвіта, 2000. – Випуск 3–4. – С. 280–288.

In the article attempt was made to carry out the complex analysis of Grygor Luzhnytsky's poetical heritage. In this connection the writer's place in the society “Logos”, of which he was a member, and their role in the literary process in 20–30th of the XX century, was outlined. Aesthetic, religious principles, which have become the basis of activity of “Logosivets” were analyzed. The study of the backgrounds of Grygor Luzhnytsky's artistic thinking was made. The semantics of colors, which play a major part in poetic texts, was ascertained.

Key words: literary process, society “Logos”, artistic thinking, Christianity, poetics.

УДК 821.161.2:070

ББК83.3 (4Укр)–6

Марта Мельник

МІСЦЕ РОМАНА КУПЧИНСЬКОГО-ЖУРНАЛІСТА В ДИСКУРСІ УКРАЇНСЬКОЇ ПРЕСИ ГАЛИЧИНИ 10-х–30-х РОКІВ ТА В ЕМІГРАЦІЇ

Статтю присвячено діяльності Р.Купчинського на сторінках українських галицьких періодичних видань. Увага зосереджена на творчих контактах журналіста, суспільній актуальності його публікацій. Систематизуються пресові органи, до роботи яких був причетний письменник.

Ключові слова: Купчинський, преса, сатира, публіцистика, стрілецька преса.

На світлинах 20–30-х років ХХ століття широкозваний львівський журналіст Р.Купчинський – в скромному цивільному костюмі, молодий, енергійний, завжди спраглий нової роботи із пронизливо-допитливим поглядом [1], що наче скерований углиб сутності його візаві. Літературознавці відзначають першорядність Купчинського-журналіста на галицькому “пресовому” обрії, беручи до уваги множинність його літературних імен з огляду на складні цензурні умови польської окупації, і статус “terra incognita” в науці про літературу. Спорадична увага до Р.Купчинського в іпостасі журналіста і публіциста, що її виявляють існуючі дотепер публікації (Н.Кулеші, Л.Сніцарчук, А.Животка, В.Кач-

кана), не заповнює утвореної прогаліни у творчій біографії митця, актуалізуючи потребу системного погляду на проблему в контексті епохи, публіцистичного дискурсу, творчості та життя. Тому є потреба зупинитися на його місці в просторі галицької та еміграційної української преси його часу та на тематичній і жанровій специфіці його фейлетоністики у “Ділі”.

Стрілецька преса налічує чимало видавничих одиниць – “Вісник Пресової Кватири УСС”, “Самохотник”, “Бомба”, “Усусус”, “Тифусна одноднівка”, “Самопал” [2, 252], однак в її початках стоїть “Новініяда” Романа Купчинського – саме так охарактеризували цей твір військові побратими письменника, які на власні

очі бачили народження твору “із документальних нотаток публіциста, які він вів впродовж усієї війни” [3, 342]. “Новініяда” Романа Купчинського в першій її редакції можна сміло назвати початком стрілецької преси”, – пише Козак Нитка (О.Назарук) [4, 66]. Таку ж хронологію стрілецької преси підтримують сучасні дослідники, наприклад, Н.Кулеша [3, 342].

Романа Купчинського називають “речником українського січового стрілецтва” [3, 339] – і це не випадково, адже як журналіст, публіцист він “загартовувався” саме там. Він – учасник Пресової Кватири УСС (1914–1918 рр.), Артистичної Горстки УСС – творчих об’єднань в надрах стрілецької військової формації, що творили її літературний літопис, провадили “державницьку опіку над пам’яттю” [5, 35]. Н.Кулеша зазначає, що колективи “співпрацювали у випуску періодичних видань, компонуванні фототеки та архівів УСС”, “збирали матеріали до історії Стрілецтва” [3, 341], що друкувалися на сторінках насамперед стрілецької преси. Разом із Л.Лепким, М.Угрином-Безгрішним, І.Іванцем, О.Назаруком, О.Сорохтеєм, А.Лотоцьким Р.Купчинський співпрацює зі стрілецьким журналом “Шляхи”, який з початком “українсько-польської війни” став мистецько-публіцистичною трибуною українського стрілецтва” [3, 341]. З 1915 року друкує на його шпальтах свою стрілецьку лірику [6], солідаризується із політичними гаслами часопису, які проголошувалися відверто: “... журнал заступає ідею державності українського народу, яка може бути здійснена головно шляхом сепарації від Росії”... та “... в напрямі творення суті і змісту новітньої нації” [7, 416]. Саме у стрілецькій періодиці, зазначає Л.Сніцарчук, “набиралися досвіду, шліфували сатиричні пера майбутні автори українських сатирично-гумористичних видань Галичини” [8, 45], серед яких називає і Романа Купчинського.

Друкувався у різноманітних стрілецьких тематичних літературних збірниках: “Стрілецька антологія” – входив до авторського колективу разом із Д.Вітовським, Л.Лепким, О.Куриласом, О.Назаруком, І.Іванцем, І.Коссаком [3, 342], а також “Стрілецького календаря-Альманаху Артистичної Горстки і Пресової Кватири УСВ в полі на звичайний рік 1917” [9], віденських видань, впорядкування О.Назарука “Співаниках УСС” [3, 342].

Період 20–30-х років відзначається інтенсивністю Р.Купчинського на журналістській ниві – він “активно віддається” [3, 344] улюбленому фахові: “редагує ілюстрований суспільно-господарський і літературний тижневик “Новий час”, господарський місячник “Кооперативна родина”, веде постійну рубрику “Відгуки дня” у редакції “Діла”, в ілюстрованому тижневику “Неділя”, де веде рубрику “Малий фейлетон” та в багатьох інших” [3, 344], співпрацює у “Заграві”, органі незалежної політичної думки” [10, 2]. Що вже казати про літературно-мистецький часопис “Митуса”, до створення якого спричинився і Роман Купчинський (входив до редколегії).

У 1925–1929 роках працює в редакції “ілюстрованого загальнопросвітнього” журналу “Світ”: “активну участь у ньому брали М.Рудницький, М.Возняк, М.Галушчинський. Незважаючи на декларацію “загальнопросвітнього”, журнал тримав високу ідейно-естетичну планку. Співпрацю Р.Купчинського у “Світі” та “Митусі” розцінюють як свідчення висоти його художньо-естетичних смаків, прагнення наблизити національне за змістом і формою українське мистецтво до мистецтва європейського” [3, 343].

З 1921 року Р.Купчинський – один із засновників видавництва “Червона калина”, постійний [3, 348] член редколегії [10, 2]. Видавництво, сформоване руками колишніх усусусів, впродовж дев’ятнадцяти років “вповні виконало поставлене перед собою завдання – збереження і розвитку визвольної традиції Січового Стрілецтва” [3, 348], збереження історичної правди [3, 349].

Р.Купчинський бере участь у виданні часопису “Будяк” (1921–1923), зініційованого колишніми стрільцями за редакцією Дмитра Кренжаловського. Як і інші співавтори “Будяка”, реагував на суспільні проблеми українсько-польських відносин, несучи “колючий і сухий будяк” своєї сатири у відповідь на “смутну злу годину”, що охопила Галичину через невиконання постанови ради Союзу Народів (Ліги Націй) щодо статусу галицьких українців” [8, 49]. У часописі працював, як зауважила Л.Сніцарчук, і під криптонімом “Г”, підписуючи публікації, присвячені антигероям, “псевдомученикам” (Р.Купчинський) визвольних змагань [8, 112]. В статті “З диссонансів минулих днів” (“Будяк”, 1921. – Ч.17), присвяченій “деяким тихим діячам і деяким б. інтендантам У.Г.А”,

розкритиковано “байдужість до національних справ антигероїв визвольних змагань” [8, 112], чий “рішачий бій – за посади добрі в держсекретаріаті і О.В.К. цілої області” [11]. Стиль художньої “аргументації”, психологізування персонажа через “істинні” атрибути (Україна “маячіє незабутнім героям” “потокми шляхетного спірту і австрійсько-мадярського шампана” [11]) нагадує манеру образотворення Р.Купчинського у поемі “Скоропад”, включає її літературний енеїдівський контекст. Таким чином у сатиричному уривку з допомогою технологічних алюзій письменник розширює сенси сатиричного слова.

Розділ часопису “Поштова скринька Будяка”, що був поміщений у кожному номері, – виявляє, які саме публікації сприяли популярності видання. Л.Сніцарчук виокремлює в цьому напрямку і “сатиричне перо” Романа Купчинського [8, 52]. Пізніше, 1923 року, у зв’язку з неможливістю вести часопис через матеріальну скруту та політичний тиск – конфіскації та численні судові процеси, “кращі сили “Будяка”, – зазначає Л.Сніцарчук, – сатиричне січове товариство – Р.Купчинський, Л.Лепкий, П.Ковжун, маючи своє бачення змісту сатирично-гумористичного часопису, перейшли у новостворене видання, яке назвали “Маски” [8, 52]. Л.Сніцарчук мотивує їхній відхід зміною ідейно-естетичних настанов у сатиричній галузі (більш розважливішою позицією та меланхолійністю, а не комічністю сатири) та участю у “Богемі”, яку наприкінці 1922 року зініціювали, а у 1923 році повним “богемним” складом і покинули “Будяк” [8, 53].

В гумористично-сатиричному часописі “Маски” Р.Купчинський впродовж 1923 року проявив себе у розділі “Епітафії”, зафіксувавши в оригінальних літературних шаржах портрети значущих українців Галичини того часу, що були і його друзями, і опонентами. “Відхилені маски з облич і ворогів, і друзів” [12] запропонував читачам Купчинський з першого числа журналу [8, 53].

У гумористично-сатиричному часописі “Зиз” (виходив з 1 листопада 1924 по липень 1933 року, редактори О.Боднарівич, Л.Лепкий, Едвард Козак) Роман Купчинський був багатолітнім співробітником, що підписувався, окрім справжнього, прибраними іменами, – Зиз, Галактіон Чіпка, Ка-ка, Доля, Мирон [8, 68]. Л.Сніцарчук вказує на іще один псевдонім Куп-

чинського у “Зизі” – “Намор” [8, 149]. Треба розуміти, що це ім’я “Роман” навпаки. “В абсолютно несприятливих для розбудови і ширення ідей національного спрямування умовах” [8, 79] “зизівці” намагалися активізувати українське суспільно-політичне життя галичан після анексії Галичини Польщею. Традиційним було відкриття другої сторінки журналу “вступними віршами” або Р.Купчинського (Галактіона Чіпки), або Л.Лепкого, Е.Козака, М.Рудницького та інших [8, 69]. На третій сторінці журналу Р.Купчинський був у числі авторів дошкульних сатир, які “виходили часто з епіграфами – словами відомих літературних діячів, які лише підсилювали громадянську позицію авторів” – зазначає Л.Сніцарчук. За мотто для своєї “Галицької колісанки”, “частину якої було сконфісковано” [8, 70] Р.Купчинський (“Р.К.”) узяв рядки із вірша Б.Лепкого “Спіть, хлопці, спіть, про волюдолю тихо сніть”.

Часопис реагував на утиски польської цензури щодо українських видань національно-визвольного спрямування, що посилювалися у “листопадові” виходи української преси. Бо у цей час “публікувалися матеріали, присвячені національно-визвольним змаганням 1918–1919 рр., спогади про 1 листопада 1918 р.” [8, 110–111]. Листопадові числа польська цензура читала надто ретельно: “білі плями цих чисел ... яскраво свідчать про “добросовісність” “панів з червоним олівцем” [8, 111]. У фейлетоні “Похвала слухняності” (назва за аналогією славнозвісного ренесансного полемічного сатиричного трактату – “Похвала глупоті”. – М.М.) Галактіон Чіпка висловився, що хоч листопадових “має тем досить і підбадьорюючих і смішківатих”, “кожна з них буде мати тільки чотирьох читачів: автора, редактора, друкаря і прокуратора. Звичайні смертельники побачать хіба підпис, в щасливім випадку ще й заголовок” [13].

Р.Купчинський бере участь в обговоренні часописом гострих політичних проблем його сучасності – зовнішньо- і внутрішньо-політичних. Наприклад, у зв’язку із “військовим переворотом Ю.Пілсудського “Зиз” опублікував низку сатиричних заміток, фейлетонів, карикатур” [8, 122]. У фейлетоні “Бідне “Слово польське” Купчинський-Чіпка “відштовхнувся” від публікацій у польському часописі “Слово Польське”. Він “висміяв позицію польського часопису ... щодо “авантюри у Варшаві”, бо той

“неодноразово подавав “неправдиву” інформацію про “бунтаря Пілсудського” [8, 122]. Галактіон Чіпка (Р.Купчинський) трактує заяви президента Войцехівського, що тільки “по його трупі прийде Пілсудські до влади”, тим, коментує Л.Сніцарчук, що, очевидно, вислів “труп” треба сприймати у “дипломатично-політичній значінні”, бо, як відомо, Войцехівський “зрікся уряду” [13]. Він – іронічно і з гіркотою окреслює проблеми української мови в українському шкільництві: “Я певний, що за кілька років українська мова, яку видумали німці, щезне з лиця землі і тоді запанує лад, спокій і братерство” [13]. Таке “несподівано дошкульне “проорокування” звучало радше пересторогою, закликком до згуртування зусиль галицьких українців у вирішенні проблем освітан Галичини” [8, 149]. Вступає у франкознавчу полеміку, яку підняли у “Зизі” 1926 року, а згодом у “Комарі” 1935 року з приводу профанування франкових ювілеїв і значення постаті І.Франка для української галицької спільноти [8, 157]. Фейлетон Галактіона Чіпки “Що я кому завдячую” (Зиз. – 1927. – Ч.4) став реакцією “на спроби навколелітературної публіки” (Л.Сніцарчук) “ревелювати про те, що хто завдячує Франкові” [13]. Водночас журналіст Р.Купчинський не схвалює затяжних суперечок між українськими часописами, як це прозвучало у його фейлетоні “Вплив весни” у “Зизі” 1930 року “з приводу полеміки “Діла” і “Нової зорі” [8, 168], Галактіон Чіпка їх кваліфікує як “розпалену весною” “жажду погерцювати на турнірі” [13], не більше. Не оминає увагою і співвідношення форми, радше об’єму, і змісту часописів, навіть найгрубіші з яких “даються ласкаво прочитати за пів години” [13].

Окрім того, Р.Купчинський став редактором “Великого календаря “Зиза”, проекту, що був задуманий з метою приваблення читачів та покращення матеріального стану часопису [8, 71]. Редакція “Зиза” з того приводу повідомила про зміст видання: “окрім свят: українських, уніатських, автокефальних, методи стичних і т. д., ще частина літературна, пера найвизначніших гумористів та гумористок. Безліч шаржів, малюнків та всякої графіки, куплети з нотками, гуморески, легкі сценки, циганські та галицькі романси” [12].

У листопаді 1933 року працівники “Зиза” створили “Жорна”, нове видання “серйозно-смішного напрямку” (Л.Сніцарчук), що “молоди два рази на місяць”, продовжуючи традицію

часописів-попередників. Пресознавці характеризують часопис як “доволі гострий”, “проблематичний для влади”, “критичного напрямку” [8, 89]. “Один журнал, чотири назви” – так озвучив сатиричну традицію “Будяк” – “Маски” – “Зиз” – “Жорна” у Львові Галактіон Чіпка у вступному слові першого числа “Жорен”, “сподіваючись на позитивну пам’ять читачів, які підтримають ... нове видання ... морально і фінансово” – вважає Л.Сніцарчук. Згодом цей твір опиниться на шпальтах “Діла” в фейлетонній рубриці Р.Купчинського – Галактіона Чіпки:

*“Будяк”, “Маски” і “Зиз” і “Жорна”...
Один журнал – чотири назви.
А в нім охота непоборна –
Поборювати всякі язви.
Тих язв у нас як зір на небі,
А кожна більше заразлива:
Незгода, злість, сварня в потребі...
Нещирі сльози, штучні зойки
Нечисті руки, совість чорна,
Патріотичні всі махльорки –
Усе те піде в нас на “Жорна” [13].*

Однак у цій прив’язці до читачів не лише підтримка читацька має значення для львівських сатириків, але й традиція ідейної лінії часопису, яка ще від етапу “Будяка” мала своїх опонентів – “Розраду”, “Комара” тощо – на чому зупинялась Л.Сніцарчук при огляді попередників “Жорен”. Програма дій журналу була представлена, як зазначено у Л.Сніцарчук, – “тут же”: “поборювати всякі язви”: “незгоду, злість, сварню в потребі”, “забитий ум, душу плаксиву”, “безпринципову принциповість, короткозорість і привату, обмову, заздрість, дрібничковість” [8, 87]. Ритмічно ж уривок вступного слова Р.Купчинського нав’язує до ритміки поеми “Скоропад” і української літературної традиції сміхової культури, що її уособлює “Енеїда” І.Котляревського. Р.Купчинський дотепний у формулюваннях проблем української преси, які за сюжетним розгортанням тяжіють до анекдота: “Слово “українська” – ні сліду смутку, слово “преса” теж має радість в собі, а злучить їх разом – плакати хочеться”, – пише автор у фейлетоні “Хиблена пропаганда” [13].

З січня 1935 року – Р.Купчинський у складі редакції “Комара”, з яким “Жорна” об’єдналися “в час газетної гризні”, зрозумівши вагу єдності [8, 89]. У полі зору сатиричних видань було українське партійне життя, що його “галицькою калабанею, повною партійних жаб”, називав “Зиз” [8, 109].

Окремою і великою сторінкою життєпису Романа Купчинського була його співпраця впродовж 1924–1939 років у щоденній львівській газеті “Діло”. Як фейлетоніст, викликав захоплення сучасників, а у дослідників української преси – об’єктивні позитивні оцінки. Наприклад, Євгеній-Юлій Пеленський в антології українського гумору (в панорамі галицьких його представників) першим називає імення Галактіона Чіпки, а за ним ідуть “Тиберій Горобець (Степан Чарнецький. – М.М.), Едвард Козак, Іван Сорокати, о.Осип Застирець, Федь Триндик, Гзімс, Володимир Бирчак...” [14, 5–6]. Н.Кулеша наводить “вражіння” колег по цеху Р.Купчинського: “Актуальщина фейлетонів Чіпки, їх характер прозової лірики, їх оповідацький тон, погідний гумор і легка сатира, брак їди і злоби, брак пози ментора, обережність з моральними повчаннями та нехиття до будь-якої пропаганди, як теж повний брак в них комерційної реклами для будь-кого і будь-чого – ці риси зробили рубрику “Відгуки дня” у “Ділі” найперше читаною рубрикою, вони з’єднали тим фейлетонам і їх авторів популярність і грали ту здорову конструктивну роллю, що її завжди грає здорова, оперта на правдивих фактах, літературна сатира. Не раз бувало, що ми казали в редакції: “Ромку, нам трудно писати статтю на таку то тему, на таку суспільну подію чи явище, – напиши ти фейлетон”. Очевидно, що він як професійний журналіст підлягав законові, що стосувався до всіх його колег: заслуги його імені і пера не мали ніякого впливу на підвишку платні!” [3, 346].

Відгомін Франкової біографії звучить і у життєписі Р.Купчинського – адже як і Франко, на хліб щоденний заробляє переважно як журналіст, а літературна творчість не служить засобом для існування. Л.Бондарук зазначає, що з поезії Р.Купчинський “не жив ніколи, а як дістав, було, інколи від якоїсь газети чи календаря 5 злотих за свій вірш, то показував той гонорар усім, як дивогляд” [15, 66].

Дослідники у фейлетонах Р.Купчинського помічають “ідеальне поєднання” “громадсько-політичного змісту з мистецькою літературною формою”. “Ці малі гумористично-сатиричні твори Галактіона Чіпки змістовні й актуальні, чіткі, прості й доступні. Тонка іронія, делікатний гумор, елегантний сарказм, дібрана мова – усе це характеризує його як незрівнянного фейлетоніста” [3, 345]. Л.Сніцарчук доводить на прикладі системного осмислення явищ української

галицької сатири, що “серед новаторів змісту, форм і засобів сатири, оригінальних у власній концепції відтворення інформаційно-подієвого матеріалу”, вирізняються, окрім постатей Порфира Буняка, Романа Голіяна, Івана Керницького, Едварда Козака, Анатолія і Ярослава Курдиків, Теодора Курпїти, Левка Лепкого, Клима Поліщука, Михайла Рудницького, Степана Чернецького, Юри Шкрумеляка, і постать Романа Купчинського [8, 181].

Конкурентність Р.Купчинського-Галактіона Чіпки не давала спокою багатьом видавцям, наприклад, часопис “Розрада” (виходив з 1 листопада 1924 року) [8, 64] не міг пережити його успіху, тому наділив образливим прізвиськом, заримованим від славного у Галичині псевдоніма – “славний фейлетоніст “Діла” Галактіон Чіпка” – “причіпка”, зачіпка” [16]. Окрім того, у рукописному часописі “Шершень” (виходив упродовж 1931–1932) можна побачити уривки “історично-наукового” опусу “Шляхом моєї мандрівки: Спомини і вражіння” “д-ра Чалактіона Гіпки”. Видозмінений псевдонім популярного фейлетоніста “Діла” і “Зизу”, – доводить Л.Сніцарчук, – “мав би зацікавити читачтво, і стати добрим прищипом над відомим сатириком, тим більше, що текст дуже нагадує творчу стилістику Р.Купчинського” [8, 84].

З 1933-го року до 1939-го рр. Роман Купчинський очолює ТОПЖ (Товариство письменників і Журналістів імені Івана Франка) [10, 2]. В інтерв’ю часопису “Назустріч” (жовтень 1934) з приводу свого обрання головою ТОПЖУ Р.Купчинський відкрив читачам, що тісні матеріальні умови українських письменників і журналістів спонукали їх вести “тихе життя” у “Товаристві”: це “змушує їх шукати заробітку у сфері фізичної праці, а не мистецької, звідси і всі біди “товариства” [17, 186]. Н.Кулеша зазначає на основі мемуарів, що “Наші письменники й журналісти обрали були його собі на голову тому, що він єднає своєю особою літературу і журналістику. Як тільки ТОПЖ заснувався, то мав за свого голову по черзі найвидатніших наших письменників: Богдана Лепкого, Стефаніка, Щурата, Чайковського. Але кожний з них мешкав поза Львовом, і наше товариство мало й не мало голови. Тому ми й обрали Купчинського, щоб була на місці жива людина, яка знає письменницьку й журналістичну братію, має в усіх авторитет, уміє з людьми ладнати і має цікаві ідеї та здоровий глузд. І це був дійсний

голова журналістичної організації на рідних землях, яка здобула собі повагу у громадянстві” [3, 347–348]. Видається, що Р.Купчинського обрали головою Товариства не лише тому, що молодий і місцевий, а з огляду на його таланти господарські – адже, наприклад, ще 1926 року Галактіон Чіпка разом з Левком Лепким влаштували для українців Львова сатиричні вечори “Вертеп наших днів”, “чистий дохід” яких перераховувався, зазначає Л.Сніцарчук, – на “Театральну кооперативу” і ТОПЖ [8, 71].

ТОПЖ – “продуктивна і життєдіяльна організація” [3, 342, 348], стояла поза напрямками і групами, проте, як зазначає М.Льницький, “об’єднувала літераторів різних орієнтацій і щороку присуджувала літературні премії” [18, 134]. Цим “сприяла значному пошвавленню творчості літераторів у Західній Україні – літературні премії 1933р., 1934р., 1935р. справедливо відзначили високий літературний статус творчості Є.Маланюка, Ю.Липи, У.Самчука, С.Гординського, Б.Кравціва, Б.-І.Антонича, К.Гриневичевої, О.Ольжича, Л.Дригинича, І.Вільде. Створений з ініціативи Р.Купчинського “Допомоговий фонд” ТОПЖУ давав змогу членам Товариства у випадку потреби отримати “десять злотих” для купівлі “куска хліба” [17, 186], відбувається пошвавлення видавничої справи. Саме ж Товариство займало виразну проукраїнську позицію. Коли в Радянській Україні 1934 року було розстріляно двадцять вісім українських культурних діячів, то рада ТОПЖ у Львові “видала з цього приводу гострий протест і його підписав Купчинський як голова” [15, 63]. З ініціативи Р.Купчинського у лютому 1935 року було влаштовано “перший на наших землях” Баль Української Преси, який згодом “щороку був найбільшою і репрезентаційною імпрезою” [15, 63]. Л.Бондарук зазначає, що члени Спілки українських Журналістів Америки “з гордістю і жалем згадують ТОПЖ з часів, коли його головою був Р.Купчинський” [15, 65].

У час німецької окупації працює у Кракові в Українському видавництві 1940–1944 [10, 2], входить до редакції журналу “Ілюстровані вісті”, де веде рубрику оглядів і рецензій [3, 349]. Саме на шпальтах “Ілюстрованих вістей” вперше побачить читач його “вражіння” від обсервування київських письменників у Львові. Саме ж видання було скероване на всебічне осмислення українського культурного життя в Генерал-губернії.

Маємо досить скромні відомості про журналістську діяльність Р.Купчинського на еміграції. У США з 1952 до 1954 рр. працював у газеті “Свобода”, де вів власну рубрику “Відгуки дня”, яку переніс з колишнього “Діла”. Був в ініціативній групі, що організувала Спілку українських журналістів Америки (СУЖА), яку очолював у 1958–1960 рр. Згодом працював у дирекції та редакційній колегії журналу “Вісті комбатанта” (Нью-Йорк) [10, 2], що відомий дотепер національною позицією і симпатією до українського резистансу. В Америці “був головою, а далі почесним головою Спілки Українських Журналістів Америки” [15, 65]. Брав участь організаційну чи як співавтор українських видань США і Канади.

Таким чином, можемо спостерегти величезну енергійність Романа Купчинського-журналіста, що був присутній не формально, а фізично у найпередовіших періодичних виданнях свого часу, приклався до їхнього виникнення. Як діяч української преси, “народився” у стрілецьких виданнях. Журналіст виразної національної позиції. Фанатична продуктивність, синхронна, проте сумлінна, співпраця у різних виданнях свідчить про миттєву літературну реакцію Романа Купчинського на суспільні подразники, втілену у різних жанрах – віршових, прозових – літературних шаржах, фейлетонах, сатиричних віршах, віршованих програмах. Незмінність упродовж журналістського “життєпису” товариського кола Р.Купчинського – постійні творчі контакти із М.Рудницьким, Е.Козаком, Л.Лепким, М.Голубцем – від стрілецтва і до зрілості свідчить про велике уміння берегти дружбу, незважаючи на конкуренцію видань, внутрішню конкуренцію в тому чи іншому колективі, “гостріння списів” на шпальтах часописів.

1. Качурівський Р. В широ руським закамарку...: Співцеві залізної строфи – 100 // Літературний Львів. – 1994. – Листопад. – (Силуети на фоні доби).

2. Животок А. Історія української преси: Навч. посіб. / Упор., автор історико-біограф. нарисів і приміток М.Тимошик. – К.: НВЦ “Наша культура і наука”, 1999.

3. Кулеша Н. Роман Купчинський – речник українського Січового Стрілецтва // Збірник праць Науково-дослідного центру періодики НАН України. ЛНБ ім. В.Стефаніка. НДЦ періодики. Ред. кол.: М.М.Романюк (відп.ред.) та ін. – Львів, 2001. – Вип. 2.

4. Козак Нитка [Осип Назарук]. Преса “Українського січового Війська // Червона Калина: Літ. зб.

“Українського Січового Війська” / Під ред. М. Угриня-Безгрішного. – Кіш “Українського Січового війська”. – 1918.

5. Яців Р. Один з Пресової Кватири // Літопис Червоної Калини. – Львів, 1999. – Ч. 1.

6. Купчинський Р. Вірші // Шляхи. – Львів, 1915.

7. Федорців Ф. Слово від себе // Шляхи. – Львів. – 1917.

8. Сніцарчук Л. В. Українська сатирично-гумористична преса Галичини 20–30-х рр. ХХ ст.: історико-функціональний аспект та інтерпретаційні особливості / НАН України. ЛНБ ім. В. Стефаника. НДЦ періодики. – Львів, 2001.

9. Купчинський Р. Вірші // Стрілецький календар-альманах Артистичної Горстки і Пресової Кватири У.С.С. і Полі на звичайний рік 1917. – Львів, 1917.

10. Качкан В. Звивиста дорога в мандрівку століть: Воскресіння Романа Купчинського // Українська мова і література. – 1999. – Ч. 41.

11. Г. З диссонансів минулих днів: [Фейлетон] // Будяк. – Львів. – Ч. 17.

12. Купчинський Р. Маски // Маски. – 1923. – Ч. 1.

13. Чіпка Галактіон. Похвала слухняності: [Фейлетон] // Зиз. – 1928. – Ч. 15.

14. Усмішки: Вибір сучасної української гуморески / Упорядкував Є.Ю. Пеленський. – Львів: “Українська бібліотека”. – Ч. 29 (видавець І.Тиктор, 1935).

15. Бондарук Л. Бард стрілецької музи (У перші роковини смерті Романа Купчинського // Між двома світами. – Донецьк: Український культурологічний центр, 1996.

16. Книжки, надіслані до редакції // Розрада. – Львів, 1924. – Ч. 2.

17. Гуцак І. Комендант і післяр // Гуцак І. Плеяда заборонена, призабута. – Львів: Кобзар, 1998.

18. Ільницький М. “Між двома війнами...”. Західно-українська та еміграційна поезія 20–30-х років ХХ століття // Дзвін: Щомісячний літературно-мистецький та громадсько-політичний часопис Національної Спілки письменників України. – 2005. – № 2.

The article deals with the activity of R. Kupchinskiy on the pages of the Ukrainian galitsian periodicals. The focus is made on the creative contacts of the journalist, the actual social importance of his publications. The publishing bodies, which the writer was involved in, are systematized.

Key words: Ukrainian periodicals, satire, Striletska press, diaspora activity.

УДК 82-2: 821. 161. 2

ББК 83.3 (4 Укр)

Оксана Семак

СТИЛЬОВА ЕВОЛЮЦІЯ ДРАМАТУРГІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.: ВІД РЕАЛІЗМУ ДО “ТЕАТРУ АБСУРДУ”

У дослідженні проаналізовано особливості стильової еволюції драматургії діаспори першої половини ХХ ст. Виокремлено закономірності, які дають можливість говорити про стиль драматургії діаспори як самобутнє і неповторне явище.

Ключові слова: драматургія, діаспора, стиль епохи, індивідуальний стиль.

Об’єктивна оцінка феномену драматургії діаспори неможлива без дослідження стилю письменників того періоду, адже виявлення домінантних стильових особливостей драматургії дасть можливість встановити зв’язок з попередньою літературною традицією, з’ясувати, в якій мірі вони вплинули на подальший літературний процес, чи відрізнялися в своїх основних рисах від стильових домінант материкової України.

Враховуючи широту трактування поняття стилю, зазначимо, що ми досліджуємо стиль як індивідуальний мистецький почерк письменника, на формування якого впливають соціальні, ідеологічні та психологічні (талент, характер, потреба в самоутвердженні, що знаходить свою

творчу сублимацію) чинники. При цьому орієнтуємося на думку А.Ткаченка про те, що вивчення індивідуального стилю драматургів мусить ґрунтуватися на застосуванні індуктивного та дедуктивного підходів. З погляду індуктивного, стиль – “це спосіб організації форми, що проявляє новий художній зміст” [1, 29]. Застосування такого підходу дозволить уникнути спрощення та нівелювання неповторних рис феномену митця через заглиблення в його індивідуальну художню лабораторію.

З погляду дедуктивного, стиль – “це естетично значуще відкидання чи дотримання канонів макропоетики, що проявляється передовсім через матерію художнього слова” [1, 29]. Дедуктивна позиція дає можливість через

зіставлення констант та домінант існуючих художніх напрямів з’ясувати особливості стилів в порівнянні з їх загальною типологією. Поєднання обох підходів дасть можливість не лише вивчити індивідуальні стилі, а й спостерегти взаємодію ідіостилів, вивчити їх полілог, що веде до утворення “езотеричного коду естетичної спільноти” [2, 3].

У стильовому відношенні драматургія діаспори була вагомим доповненням до стильового материкового загалу. Відставання у розмаїтті стильових систем перших двох десятиліть компенсувалося швидкою їхньою еволюцією у наступні роки. Дещо сповільнене засвоєння модернізму пояснюється тим фактом, що художній метод попереднього століття – реалізм – повністю відповідав авторському баченню проблем взаємин людини та соціального середовища, концентрації уваги на зовнішніх обставинах життя на нових землях. Авторі, які почали творити на початку століття (С.Ковбель, Д.Гункевич, М.Петрівський, П.Пилипенко, П.Ківшенко), так і не змогли подолати тенденційності у зображенні дійсності в дусі реалізму, що опиралася на безпосередню достовірність та пізнавально-аналітичний підхід. Проте заострення національної свідомості, туга за Україною сприяли збереженню спадкоємності і з попередньою літературною епохою. Ознаки романтизму були притаманні як творам початку століття, так і п’єсам середини століття (“романтика вітаїзму” І.Багряного) і виявлялись у зацікавленні історичним минулим України, її визначними постатями. У ХVIII ст. романтизм відіграв значну роль у обґрунтуванні історичної самобутності народу, пробудженні національної свідомості. У ХХ ст. звертання до романтизму пояснювалося підсвідомим намаганням драматургів довести право України на власну державу.

З другою хвилею еміграції літературознавці пов’язують формування модернізму в діаспорі. На його становлення вплинули новий виток національно-визвольних змагань, у результаті якого за кордоном опинилися автори – політичні емігранти, та рецепція мистецьких європейських віянь. Драматурги сприймали літературу як націотворчу справу, намагаючись збагнути місце України у світі за допомогою ірраціонального компонента. 20–30-ті роки позначені появою нової стилістики еміграції, що була тонким переплетенням реального та підсвідомого (В.Винниченко), екзистенційними

пошуками (Ю.Липа), вольового вибору окремої одиниці (Є.Карпенко) та поєднанням фантастичного і повсякденного (О.Олесь).

Назагал в українському суспільстві того часу здійснювався перехід від етнографічно-побутової самоідентифікації до культурної само-свідомості. У драматургії другої хвилі еміграції спостерігаємо звертання до давніх форм української літератури. Такий мистецький факт мав своє підґрунтя – це був засіб, що відображав підсвідоме прагнення пов’язати сучасність із культурно-історичною традицією, немовби на підтвердження свого коріння в часі, коли історичні події доводили майже до цілковитого знищення цього коріння. Простежуємо звертання окремих авторів (Ю.Липа, І.Чолган, Ю.Косач, І.Багряний) до стилю доби бароко.

Очевидно, вживання елементів барокового стилю у творах першої половини ХХ століття було не випадковим, адже бароко, на думку багатьох літературознавців, вважається “першим модернізмом” або “модернізмом перед модернізмом”. Бароковий культ “сильної людини”, яка підпорядковується Богу, “скомплікована різноманітність” готики, “його прагнення сили, перебільшень, гіпербол, його кохання в парадоксі та любов до чудернацького, незвичайного гротеску, його любов до антитези та, мабуть, і його пристрасть до великих форм, до універсальності, до всеохопливості” [3, 240] були тим стилістичним потенціалом, що його використали драматурги другої та третьої хвилі.

Одна із основних течій раннього українського модернізму – символізм – був чітко представлений у драматургії Є.Карпенка. Індивідуальний стиль драматурга виявив риси, притаманні лише українському символізму – його націоналізм та психологізм. Твори Є.Карпенка насичені художніми символами із множинністю значень, символами як найдосконалішим втіленням національної ідеї.

У творі “Момот Нір” таким художнім символом постає портрет коханої жінки головного героя. З долею цієї картини пов’язані долі всіх персонажів твору. За матеріальною річчю – портретом Логини – читач проглядає алегоричний образ духовних скарбів українського народу. Тому боротьба за оволодіння портретом набирає символічного значення: стає зрозумілою самопожертва Логини, адже самогубство через картину не має виправдання. Символічною є також сцена передачі Дідового натільного

хреста. Багатозначність, містичність цих художніх символів створює своєрідну сугестивну тональність.

Серед стилістичних прийомів Є. Карпенка слід також виділити психологізм, який допомагає оцінити вчинки персонажів опосередковано, не без допомоги підтексту, який формується читачем через зіставлення дій та висловлювань персонажів. Особливістю індивідуального стилю є поступове наростання емоційної напруги твору, поєднання конкретно-чуттєвого образного плану з абстрактним, філософсько-значимим планом. Автор не відмовляється від часових рамок, тож читач може орієнтуватися на те, коли відбувається дія. Наприклад, у творі “Момот Нір” Є. Карпенко веде мову про допомогу революції в Україні. Одною із головних характеристик образного мислення автора є переважання імперативних речень та намагання конструювати гострі конфлікти протилежних думок та емоцій. Об’єктивно-логічні синтаксичні конструкції замінюються автором на суб’єктивно-емоційні. Лексичні та синтаксичні повтори, з одного боку, ритмізують мовлення персонажів, а з іншого акцентують увагу на предметі розмови, на окремих ідеях автора.

В індивідуальному стилі Ю. Липи поєднались прикмети неоромантизму, символізму та бароко. Причиною появи останніх є захоплення автора середньовіччям з його виокремленням центрального місця Богові. Наскрізний бароковий символізм творів зумовлений філософською потребою езотеричного мислення автора. Ю. Липу, як і митців бароко, цікавила внутрішня духовна сутність речей, а не їх зрима, зовнішня, реальна сторона речей. Символ як універсальна категорія пізнання духовного ества допомагає розкрити найменші порухи душі Пастуха у творі “Слово в пустині”. Мова йде про внутрішній світ людини, який автор хоче передати лише кількома основними словами.

Щоб здобути істину та духовну міць, Пастух іде в пустиню. Самотність має стати для нього засобом пізнання своєї сутності та суті життя. Три духи-спокусники, прийнявши образи шейхів-мандрівників, зваблюють його військовими звершеннями, владою, вічним спокоєм. Символічні постаті трьох шейхів, відтворюючи внутрішні голоси героя, пов’язують земне з вічним, з глибинами душі. Розмова Пастуха з шейхами нагадує біблійну розповідь про боротьбу Ісуса Христа із підступами диявола в пустині.

Один із шейхів спокушає Пастуха воєнними перемогами: “Послухай, воїн – ти, ходи зо мною!/Дволезну шаблю з Індії прийми,/Вбери убор сталевий Селевкії,/Як вихор, бойова верблюдиця тебе/Нестиме до звитязства” [4, 359].

Інший шейх пропонує юнакові владу, від якої той теж відмовляється: “– Що влада ваша? Се для мене сон./Хай спиться добре вам в теплі безпеки-/Не буду паном я – я ним вродився/І ним зостанусь.” [4, ст.361]. Третій шейх пропонує Пастухові, як і в біблійній притчі, кинути з кручі, довівши таким чином свою свободу у виборі рішень. Осягнути істину герой зміг лише переборовши спокуси. Цією істиною виявилася перемога над собою як найвища форма влади. “Слово в пустині”, як і більшість драматичних творів Ю. Липи, має окремі ознаки духовної пісні доби бароко та суб’єктивної релігійної лірики, наповненої філософським змістом. А загалом уся його творчість містить могутню духовну ауру, яка захищає споконвічні людські цінності.

Стаття “Стилі сучасної української літератури на еміграції” (1945) Ю. Шереха стала приводом для дискусії щодо стилю текстів Ів. Багряного. “Проблему художнього стилю Багряного учені цього періоду (періоду еміграції) вирішують на користь стильового синкретизму, коли кожен текст письменника має свої стильові доміанти... З. Савченко називає такі риси романтизму в стилі Багряного: прогностичність, самоцінність особистості та ліризм, похідний від фольклору” [5, 22]. “На рівні поетики учені відзначають такі риси індивідуального стилю Багряного: іронію та сатиру, експресивність мовного виразу, багатство мовної структури, поєднання різної тональності поетичного письма, метафоризм, актуальну проблематику, “народність”” [5, 23].

На нашу думку, стиль І. Багряного впливав із темпу доби, сповненої протиріч та насиченого трагізму і був варіантом романтики вітаїзму, появу якої в українській літературі засвідчив М. Хвильовий у циклі “Думки про течії”. Творча манера І. Багряного як драматурга акумулювала в собі ідеї Б. Шоу щодо побудови п’єси як дискусії з використанням парадоксу та окремі риси епічного театру, принципи якого були сформульовані Б. Брехтом у теоретичній праці “Сучасний театр – театр епічний”. Основними його ознаками Б. Брехт вважав використання “ефекту відчуження”, інтелектуально-аналітичне начало та епічну широту зображення загальних законо-

мірностей буття. “Епізація” драми дозволяла подолати драматичну обмеженість у вираженні внутрішнього світу героїв і досягти багатовимірності у зображенні характерів. Персонажі І. Багряного – це звичайні люди, життя яких відбувається на тлі глобальних подій, при цьому автор уникає їх протиставлення. Аналізуючи життя українського народу, письменник мислив масштабнішими, загальнолюдськими поняттями, що призвело до певної монументальності зображуваного. “Епізація” сприяла тому, що драматичні твори І. Багряного стали не лише своєрідним “документом епохи” для України, а й доповненням до антитоталітарної європейської літератури екзистенційного спрямування.

Епічні елементи допомогли І. Багряному поглибити відчуття трагізму ситуації, яка склалася в Україні в 30-их роках, у драматичній повісті “Морітурі”, ідея якої має чимало спільного з попереднім прозовим твором “Сад Гетсиманський”. Це підкреслює і епіграф до “Морітурі”, взятий автором із “Саду Гетсиманського”. Твір вибудовується автором як драма ідей, в якій на першому плані знаходиться дискусія. Відчуття напруги в творі досягається двома чинниками – з одного боку, цьому сприяє обмеженість місця дії, адже всі події відбуваються в камері. Докладний опис камери, щерть наповненої арештованими, передає відчуття емоційної напруги від фізичного страждання персонажів. З іншого боку, читач відчуває емоційну напругу дискусії, що підсилюється І. Багряним завдяки використанню явища парадоксу.

Парадоксальну ситуацію створює прецедент зображення Карла Маркса, ідейного натхненника і теоретика робітничого руху, як жертви системи, вибудованої за його ж принципами. Опинившись у тюрмі, Карл Маркс провадить ідеологічні бесіди про доктрину світової революції та закон діалектичного заперечення з Штурманом, представником світового пролетаріату. І хоча потім з’ясовується, що Карл Маркс насправді викладач марксизму у вузі, зовні схожий на теоретика революції, напруга не зникає, оскільки цей герой фанатично відстоює свої погляди.

Стиль І. Чолгана вибудовується на органічному засвоєнні здобутків доби літературного бароко та неоромантичного переосмисленні повсякденного життя. На формування стилю його творів вплинув той факт, що автор одночасно був актором Театру-Студії в таборі для

ді-пі в австрійському місті Ляндеку. Співпраця з талановитим режисером Й. Гірняком, який продовжував традиції інтерпретаційного театру Л. Курбаса “Березиль” та врахування того, що у виставах часом брали участь недосвідчені актори, вплинули на манеру письма І. Чолгана. З одного боку його стиль став сплавом доброзичливого гумору, тонкої іронії та їдкої сатири, з іншого – впадає у вічі мозаїчність, синтетичність його драм, побудованих за принципом п’єси в п’єсі. Синтетичність театру І. Чолгана виявляється також у нашаруванні різних за своєю природою текстів, що сприяє комічному відображенню дійсності.

Головним героєм трьох своїх найпопулярніших драматичних творів “Сон української ночі”, “Хожденіє Мамає по другому світу”, “Мамає невмирущий” І. Чолган зробив козака Мамає, образ якого у ХVIII ст. був емблемою визвольного руху українського народу. Формуванню та канонізації цього образу сприяли політичні зрушення та пробудження національної свідомості. Проте, komponуючи характер свого персонажу, драматург надає перевагу елементам низького, а основою художнього пізнання дійсності є дотепність. Герой І. Чолгана, виписаний в гумористичному плані, постає як яскравий шаржований тип, за яким ховаються реальні прототипи. “Натуралізм” у зображенні людських характерів з метою їх вдосконалення, творення свого національного типу говорить про бароковість стилю І. Чолгана.

На думку І. Чолгана, Мамає був “характерним українцем – він був популярним, бо є символом українського гумору”. Саме цим пояснюється факт успіху п’єси: “Сон української ночі” ставили аж 53 рази, а архетип Мамає живий ще в пам’яті глядача до сьогодні через схоплю характерну рису українця. Після успіху п’єси автор написав продовження “Хожденіє Мамає по другому світу” та “Мамає невмирущий”. У своїй комедії “Хожденіє Мамає по другому світу” автор подає репліку: “Мамає невмирущий, бо Мамає – це кожен з нас! І, навіть, як мене не стане, кожен з вас Мамає” [6, 452].

Індивідуальний стиль І. Костецького – це сплав української традиції та творчої рецепції європейської літератури, на якому позначилися естетичні та культурологічні уподобання драматурга, зокрема, переклади Езри Павнда та Т. С. Еліота. Свою мистецьку концепцію І. Костецький виклав у статті “Тло поетичної місії

Езри Павдна”, в якій стверджував, що мистецтво повинне бути новим “за художньо-технічними термінами”. На думку Л.Залеської-Онишкевич, п’єси І.Костецького сповнені “інтертекстуальності, іронії та глибокого цінування людської індивідуальності й самовияву. Рівночасно вони використовують постмодерну грайливість і карнавалізацію ситуацій” [8, 36]. Використання таких прийомів, як фантазмагоричність окремих сцен, деконструктивістська недовіра до мови, руйнування в окремих місцях синтактики та парадигматики, логічних структурних зв’язків дозволяє нам охарактеризувати поетику стилю І.Костецького як абсурдистський експеримент, в основі якого лежить драматургія доби бароко. В його творах відчутне прагнення “використати минуле для коментування сучасності” [7, 38].

Бароковий театр показаний у творах І.Костецького персонажами-алегоріями та інтермедіями. У “Дійстві про велику людину” зустрічаємося із символічними постатями Голосу Віри, Голосу Довіри, Голосу Симпатії, Голосу Критичної Оцінки. На думку Олени Любенко, “зміна реєстрів високого та низького, запозичена в бароко, стала базовою для українського абсурдизму. У цьому плані дещо видозмінюється ставлення до мови: вона не виступає бар’єром у спілкуванні, як у французьких драматургів, а стає засобом трансформації коду свідомості, зміни світоглядних параметрів” [7, 35].

Однією із особливостей творчої манери І.Костецького є новаторство у пошуку форми. “Його стиль був індивідуальним, не схожий ні на чий інший; у ньому виразно проглядають елементи експресіонізму та сюрреалізму разом з чималою дозою гоголівського гротеску” [8, 329]. Саме на рівні мовлення персонажів виявилися елементи експресіонізму – високий пафос легко поєднується із побутовим мовленням. В окремих місцях своїх творів І.Костецький порушує художні та літературні норми, поєднуючи поетичну мову з вульгаризмами, витворюючи свої власні лексичні одиниці. У “Дійстві про велику людину” один із персонажів – Вавило (чиє ім’я теж є незвичним) – говорить такі слова: “О ти, з приторком птиці пелікана на січеному з алябастру чолі! Ти, многомислений і багато досвідчений! Що править за причину такого твого сакрального рішення? І чому нас, дітей твоїх малоталанних, позбавляєш ти невимовної радості бачити тебе у проводі нашого ураганно-блискавичного діла? О!” [8, 338].

Частина відповіді на це питання виглядає таким чином: “Учора я читав у газеті, що не буде більше ані надлюдей, ані відлюдків. Будуть самі тільки співлюди” [8, 338]. Мовні засоби створюють ефект закодованості, абсурдності мовлення героїв. Відомо, що розширення і збагачення лексичного простору за рахунок авторських неологізмів у художній творчості свідчить про завоювання нових образно-тематичних територій, прагнення новизни, розширення обріїв. З театром абсурду І.Костецького пов’язує повторення у різних варіантах одного і того ж речення, використання системи діалектично-контрастних пар (наприклад, дійові особи у п’єсі “Близнята ще зустрінуться” – Святослав Тутешній і Святослав Тогобінний, Петро Тутешній і Петро Тогобінний), ледь помітна іронічна сюжетна лінія. Автор одночасно розгортає декілька діалогів, які в певних місцях об’єднуються в один метадіалог. Він також стимулює активність глядачів у їхньому осмисленні системи образів, яка допускає множинність тлумачення. Глядач може по-різному трактувати образи Святославів Тогобінного та Тутешнього, Терези. Художній матеріал його драматичних творів розгортається через абсурдні ситуації, що контрастують із світом реальності.

Особливість стилю І.Костецького – у перевазі хаотичного та надмірного, у відкиданні гармонії, у синтетичності. Драматург у одному із листів називає себе ярмарковим актором, завдання якого полягає у тому, щоб “дратувати чи збуджувати, а не заспокоювати чи проводити” [9, 329]. Такий стиль є очевидно результативно виправданим, адже, як зауважує Б.Шоу, завдання драми – непокоїти глядача, примушувати задумуватися над проблемами. Інтелектуальна драма початку століття перетворюється під пером І.Костецького в якісно нове явище. Його новаторство полягало у запровадженні стилю потоку свідомості та театру абсурду, досі ще не засвоєних українською літературою.

Проведений аналіз стильових особливостей літературного доробку діаспори першої половини ХХ ст. дає можливість зробити такий висновок. Літературний процес в діаспорі постає як процес стильової інтеріо- та екстеріоризації. Він характеризується власною стильовою еволюцією – від реалізму до театру абсурду. Особливої стильової динаміки літературний процес набуває у другому десятилітті з появою другої

хвилі еміграції. Модернізм, представлений такими художніми течіями, як символізм, експресіонізм, неоромантизм та неореалізм, прийшов на зміну етнографічно-побутовому реалізму просвітницького спрямування. На початку 30-их окреслився феномен повороту до літературних прийомів епохи бароко, що характеризувалась потужним рівнем осмислення людської сутності. Барокова роздвоєність людини була водночас проекцією та відображенням психологічного становища емігрантів, що душею залишилися на батьківщині. Стильовий потенціал бароко став сходинкою до елементів “драми абсурду” І.Костецького, сюрреалізму Ю.Косача, неореалізму Л.Коваленко, романтичного вітаїзму І.Багряного, неоромантизму Ю.Липи, екзистенційної драматургії І.Чолгана. Усі види драматичних творів, у тому числі й творчість за мотивами чи стилізація, брали участь у розбудові спільного духовного часопростору.

The article has the analysis of peculiarities of style evolution in drama written abroad in the first half of the XX century. It has regularities which give us an opportunity to speak about phenomenon of original style of dramatic art in emigration.

Key words: dramatic art, diaspora, style of epoch, individual style.

УДК 821.161.2:2

ББК 83.3 (4Укр)–6

Зоряна Ланцута
“ПОВЧАННЯ” ВОЛОДИМИРА МОНОМАХА З ПОГЛЯДУ БІБЛІЙНОГО КАНОНУ

У статті зроблено спробу осмислити творчість Володимира Мономаха з погляду біблійного канону, який став своєрідним орієнтиром для князя-книжника в онтологічному та естетичному аспектах. Перевага змісту над формою і простий літературний стиль “Повчання” у світлі біблійного канону стають більш зрозумілими й аргументованими, і це дає змогу побачити творчий феномен старокиївського князя у контексті безперервної християнської традиції і глибше осягнути його духовно-літературну цінність.

Ключові слова: біблійний канон, канонічна схема, жанр, молитовні форми, християнська риторика.

У комплексі стильових ознак старокиївського письменства важливої ролі набуває біблійний канон, який Давня Русь прийняла через посередництво Візантії та Болгарії. Канонічна схема стає своєрідним орієнтиром для старокиївських авторів, акумульованим досвідом християнської писемної культури в плані змісту і форми. Змістовий аспект канону, за спостереженнями С.Аверінцева, пов’язаний зі специфікою східно-християнського світогляду, в якому уявлення про світ та історію пронизані ідеєю порядку, присутнього в усьому сотвореному [1, 84–

1. *Ткаченко Анатолій Олександрович. Індивідуальний стиль: феноменологія/ типологія; динаміка / статика (На матеріалі творчості українських поетів 60-90-х років ХХ ст.): Автореф. дис... д-ра філол. наук: 10.01.06 ; 10.01.01 / Київський ун-т ім. Т.Шевченка. – К., 1998. – 36 с.*

2. *Залеська-Онишкевич Лариса. Антологія модерної української драми. – К. Едмонтон–Торонто: “Таксон”, 1998.*

3. *Чижевський Д. Історія української літератури. – Тернопіль: “Феміна”, 1994.*

4. *Липа Ю. Твори. Том 1. – Львів: “Каменярь”, 2005.*

5. *Балаклицький М. Нова релігійність Івана Багряного. – К: “Смолоскип”, 2005.*

6. *Костецький І. Театр перед твоїм порогом. – Мюнхен, 1963.*

7. *Чолган І. Дванадцять п’єс без однієї. – Нью-Йорк, 1990.*

8. *Любенко О. Експеримент в українській драматургії: феномен Ігоря Костецького // Слово і Час. – 2005. – №6.*

9. *Дончик В. та ін. Історія української літератури ХХ століття. – К.: “Либідь”, 1994.*

87]. Характерна для середньовіччя ієрархічність пронизує не тільки космос, а й богослів’я, придворний церемоніал, державний устрій. В.Лепакін зазначає, що з цієї світоглядної ідеї порядку й упорядкованості Всесвіту та історії випливали необхідність канону у мистецтві [7, 76]. Культура Київської Русі значною мірою розвивається на принципах канонічності, які знайшли вияв у спрямованості її жанрів та унормованості стильової манери.

Для творів Володимира Мономаха особливо актуальним є найперше значення слова

канон – правило, норма, міра. Як і для перших християн, так і для перших старокиївських письменників **канон** – це правило, згідно з яким треба жити і творити. Іншими словами, це – “правило віри”, “правило істини”, яке автор намагається по-своєму втілити у літературну форму.

Кожен літературний жанр у Давній Русі набуває особливих формальних ознак, які дають йому змогу найповніше функціонувати і виконувати своє призначення, подібно до біблійного канону книг, де важливою умовою на шляху пізнання Божої Істини є розуміння, а також жанрові особливості тієї чи іншої частини Святого Письма. Достатнього розуміння того, що автор хотів донести своїм посланням до читача, можна досягти при належній увазі до тих способів вираження думки чи повістуння, які були притаманні епосі й краєві, де жив автор. Але для усіх біблійних жанрів характерна одна стильова особливість – підпорядкування форми змістові. Як зазначає С.Абрамович, це не означає, що в біблійному тексті немає ні риторичних прийомів, ні певної системи користування ними, хоча склалися вони цілком стихійно й за байдужості авторів біблійного тексту до всякого “словокрутіства”. Риторичний прийом у біблійного автора не є самоціллю, а покликаний уславити Бога, занепокоїти того, хто не вірує [4, 122]. Перевага змісту над формою біблійної розповіді виявляється і в тому, що історичні події в Біблії розглядаються з перспективи стосунків Бога й людини, духовної драми, у якій проявляються ці стосунки. Тому події мають значення лише як діяння Боже в часі, як здійснення Тайни Спасіння, і це визначає головний зміст написаного.

Погляд на “Повчання” Володимира Мономаха через призму біблійного канону дає змогу побачити й осягнути зсередини літературну форму “Повчання”, у межах якої творча енергія автора досягає вільного самоздійснення, коли слово сприймається у його священному іконічному аспекті [7, 139]. Слово для старокиївських авторів є Логосом, творчою силою, яка викликає із небуття видимий світ, Одкровенням, яке рятує людину повсякчас. Як відомо, Євангеліє від Івана виокремлюється серед інших тим, що має особливу мету – прославляти і свідчити про Логос, який зійшов на землю, щоб бути серед нас і розкрити нам таємний сенс Історії Спасіння. Нагадування у тексті “Повчання” про найважливіше – початок всякого добра – страх Божий в серці – засвідчує прагнення автора

виявити свою віру і вірність Богові, який обрав його, за виразом С.Аверинцева, для спілкування через “втілене Слово”, що виказало таїну мовчазності Отця і явило “Образ Бога невидимого” [3, 493]. А присутність біблійних цитат у творі виявляє авторське усвідомлення самодостатності Слова Божого, яке наповнює буттєвим змістом людське слово і робить його дієвим. С.Аверинцев називає цей стан перебуванням всередині розмови, всередині спілкування [3, 487].

Страх перед Богом – це душевний трепет автора, порятунок від гріха, що дає силу і натхнення творити словом, не руйнуючи його канонічності, яка “забезпечує реальну антиномічну двоєдність людського слова зі Словом Божественним, а також органічний взаємозв’язок слів між собою” [7, 138] Можливо, найбільш емоційно серед усіх старокиївських авторів цей священний трепет передає Володимир Мономах частими переходами тексту у молитвослів’я: “Помилуй мя, Боже, яко попра мя человекъ весь день боряся, стужи ми. Попраша мя врази мои, яко мнози борюущися со мною свыше”. “Избави мя от творящих безаконье, и от мужа крови спаси мя; яко се уловиша душу мою”. “Яко лучьши милость твоя, паче живота моего, и устнѣ мои похвалита тя. Тако благословлю тя в животѣ моемъ, и о имени твоємъ въздѣю рущѣ мои”. “Покры мя от соньма лукаваго и от множества дѣлающих неправду”.

Молитовні звертання у “Повчанні” не можна назвати риторичними прийомами чи художньо-стилістичними засобами. Їх присутність у творі є радше щирим авторським прагненням усвідомити свій життєвий досвід і духовні пошуки у світлі Божої Істини. Якраз молитва онтологічно наближує авторську свідомість до Логосу і дає можливість побачити час людського буття на тлі вічності, зрозуміти внутрішній зв’язок між таємними помислами людського серця і явними вчинками, ділами окремої людини і соціуму загалом. В.Лєпахін називає молитву єднанням і розмовою, підкреслюючи, що вона не є одностороннім монологом, а реальним єднанням у богоспілкуванні [7, 145–158]. Тому Володимир Мономах наважується діяти тільки з волі Божої: “Утверди в разумѣ мое сердце, владыко! Ты дажь ми слово, отче, се бо устнама моима не възбани въпити ти: милостиве, помилуй падшаго!”.

Присутність молитви у тексті “Повчання” стає підтвердженням авторитету Святого

Письма і засвідчує авторський “топос скромності”. У такій формі князь-книжник виявляє страх згрішити словом і водночас – обов’язок шукати відповіді на питання про сенс людського життя у Святому Письмі. З цього можна зробити висновок, що приносити плід творчого слова для старокиївського автора можливо лише через перебування у постійному діалозі з Богом, який приводить до зміни ментальності, до нового самопізнання, зрештою – спрямовує до пізнання Божої Істини. Іншими словами, онтологічність молитви дозволяє утвердитись авторові у літературному починанні. З цього приводу варто згадати думку В.Лєпахіна, який молитву називає онтологічним мостом між Богом і людиною, ступаючи на який людина преображує свою природу, уподібнює її до ангельської, перемагає молитвою у собі гріх та зменшує його дію у світі [7, 155].

Володимирові Мономаху вдається отримати “топосу скромності”, називаючи своє ім’я і не приховуючи свого славного походження, тобто порушивши поширену у середньовіччі анонімність літератури. Допомагає автору в цьому молитва – покаяльна, славослівна і прохальна. Це певною мірою той випадок, про який пише Е.Р.Курціус у книзі “Європейська культура і латинське середньовіччя”: “Коли автор усе ж називає своє ім’я, то (...) він робить це, щоб просити в читача чи слухача прощення гріхів...” [6, 586]. Старокиївський князь називає себе перед читачами “Повчання” “недостойним” і “воздає хвалу Богу”, лише тоді подає виклад дидактичних настанов. Цей момент зачину у творі нагадує біблійні проповіді апостолів. Наприклад, в апостольських посланнях (у привітанні читачам і слухачам) є певне представлення автора: “Павло, слуга Христа, покликаний апостол, вибраний для Євангелії Божої...” (Рим. 1, 1).

Не тільки зачин, але й інші структурні елементи “Повчання” виявляють подібність з композицією апостольської проповіді. Наприклад, звернення до читача-слухача, у якому автор намагається привернути увагу, **зацікавити** тим, про що мовиться у творі – проповіді: “Хай діти мої чи інший хто, слухаючи сю грамотицю, не посміються, а кому із дітей вона буде любя – хай прийме її в серце своє і не лінуючись почне, як і я, трудитися”. Далі у проповідях апостолів часто можна зустріти опис чи розповідь про певні події, наприклад, в одній з проповідей Св.Павло розповів, як сам переслідував християн і якого наверхнув Христос. У “Повчанні”

Володимир Мономах після *вступу* і *зацікавлення* подає розповідь про подію, що схвилювала його і сильно засмутила. Одного разу він зустрів братів на Волзі, які кликали його на допомогу, щоб відібрати волость у Ростиславичів. Князь відмовився від переступництва, незважаючи на погрози.

Розповідь про подію у проповідях апостолів часто переходить у міркування про Бога, про Історію Спасіння, і далі непомітно переростає у переконання, яке часто увінчується короткою молитвою-славослів’ям або духовною порадою. Ці композиційні елементи можна побачити й у “Повчанні” Володимира Мономаха, який розмірковує за допомогою цитат Псалтиря, засвідчуючи всюдиприсутність Бога, який знає і бачить скорботу його серця. Цікаво, що цитувати Псалтир Мономах починає, розповівши про чудесний в духовно-онтологічному розумінні випадок: “І відправив їх, узяв Псалтир, розгорнув у печалі, і таке мені випало: “Пощо сумуєш, душе? Пощо бентежиш мене?” Це поширений у християнській практиці спосіб дізнатися думку Бога – розгорнути навмання Святе Письмо і прочитати слова, які впадуть в око. Вчинивши так, князь дізнався, що Бог бачить його смуток і готовий потішити у скорботі. Усі наступні цитати з Псалтиря – це міркування про добро і зло, про долю праведних і грішних. У цих рядках Мономах знаходить втіху й переконує читача в тому, що Бог знає думки та вчинки кожного і справедливо розсудить усіх. Треба зазначити, що цитати князь викладає з неабиякою риторичною вправністю за принципом наростаючої градації, що має сильний психологічний вплив на читача, а отже – виховне значення.

Біблійна риторика таким чином стає канонічною схемою для князя-книжника, який глибоко цінує також старозавітню дидактичну традицію, намагається навчитись у біблійних мудреців виховувати словом, ілюструючи і коментуючи богословсько-моральні істини життєвими прикладами та афоризмами. В певному розумінні Володимир Мономах – це другий Соломон у старокиївській культурі. І хоч його діда Ярослава справедливо назвали Мудрим, проте пафосне осягнення мудрості через життєвий, повсякденний досвід у літературній формі залишив його онук – Володимир Мономах.

Апофеозом Мономахової мудрості у “Повчанні” є “міркування на межі сумніву” [4, 120] як особливо сильний риторичний прийом, який

можна зустріти у Книзі Псалмів чи Книзі Еклезіаста, коли автор запитує Творця, переживаючи процес пошуку істини, виражаючи рефлексії людини, яка прагне віднайти найцінніший дар у житті і не хоче бути поглинута марнотою світу. Ефект такого прийому посилюється, коли вкінці усі сумніви-запитання знімаються вичерпними відповідями. Земне життя в очах Еклезіаста втрачає ціну, оскільки – нетривке і плінне, хоча краса і принади світу цього змальовані високопоетично і натхненно. Подібно до біблійного Проповідника чи Псаломспівця князь нагадує в одній з найпоетичніших частин свого “Повчання”, що Бог – Творець, Господь життя і смерті: “Что есть чловѣкъ, яко помниши и?” “Велий еси. Господи, и чудна дѣла твоя, никак же разумъ чловѣческъ не можетъ исповѣдати чудеса твоихъ; и паки речемъ: велий еси, господи...”.

Цей уривок є своєрідною спробою автора наблизити читача до невимовної Таїни Божої, описуючи сотворену природу як ікону, призначену підносити душу людини до Бога. Природа по-біблійному стає символом, іносказанням про задум Творця. Можна знаходити у Псалтирі паралелі, джерела такої піднесеної риторики – і це свідчитиме лише про те, що автор усвідомлює недорікуватість людської мови, яка мусить вмістити невимістиме. Очевидно, тому Володимир Мономах не насмілюється звертатись до Бога інакше, ніж це робили біблійні автори. Адже текст є не лише пошуком відповіді на риторичне питання, а й молитвою у псаломспівному дусі. Авторське наближення до біблійного стилю можна аргументувати твердженням С.Аверинцева: “Жанрово слово Одкровення ближче до поетичної мови, ніж до теоретичного дискурсу; Христос не визначає, “що є” Царство Небесне, але розповідає про нього за допомогою уподібнень, порівнянь, “притч”. (...) Нарешті, це поетична мова, яка, однак, не може захоплюватися описовістю й динамічністю за своєю природою. Таке слово – не розмірковування і не описування, а “чин” [3, 495–496].

Святе Письмо промовляє до кожного на рівні символу і знакової системи, даючи уявлення про Істину і формуючи емоційно-духовний світ людини. У біблійному Слові міститься заклик до дії, воно стає ланкою між “я” і “ти”, тією рушійною силою, яка лежить в основі людського буття. Можливо, тому наближаючись до світу Біблії, кожен середньовічний автор опиняється всередині канону, в межах якого намагається

відшукати “нові” слова, щоб відповісти на божественний заклик. Володимир Мономах робить це у “Повчанні” доволі успішно. У цитованому уривку князь прославляє Божу велич, намагається передати невимовний подив людини перед Промислом Божим на початку сотворення світу так само глибоко щиро й експресивно як біблійний псаломспівець. Його слова звучать по-біблійному гармонійно і в міру.

У “Повчанні” присутній також інший біблійний стиль – стиль Книг Мудрості, які за літературними ознаками відрізняються від псалмів своєю притчевістю й афористичністю, нагадуючи приказки і прислів'я. Йдеться про старозавітний жанр машбл (маршал), який може бути патетичним і високим за настроєм, а може – навіть дражливим. Як вдало зазначив С.Абрамович, у біблійних Книгах Мудрості дидактика-повчання межує з багатоплановим символом або прихованим алегоричним змістом [4, 121]. Саме такою жанровою особливістю відзначається та частина “Повчання”, де князь з дотриманням принципу ієрархії викладає короткі морально-етичні настанови.

Отже, на першому місці поставлені духовно-моральні чесноти, після яких перелічуються щоденні побутові обов'язки, як правило, князівські. Мономахові афористичні поради-повчання мають конкретний часо-просторовий характер, бо великою мірою стосуються того часу і тих суспільно-історичних умов, у яких жив автор. Цю характерну рису творчості Володимира Мономаха одним з найперших помітив Микола Гнатишак: “Ідеал справедливого володаря в цьому творі представлений на тлі життєвого досвіду автора так живо, що з нього довідуємося теж чимало цікавих річей про спосіб життя українського панства й лицарства за княжих часів...” [5, 90].

У тексті “Повчання” є вислови, які автор повторює не раз, щоб звернути увагу на головне, те, без чого виконання всіх решта вимог втрачає значення: “Страх Божий майте над усе”. Ці слова стають своєрідним лейтмотивом, що пронизує увесь твір.

Впливом біблійного канону позначені також інші особливості стилю “Повчання” Володимира Мономаха, зокрема ті, що їх Дмитро Чижевський називає найсильнішою рисою творів князя – це “психологічна наповненість та поетичність образної мови” [10, 110].

Джерелом психологізму є насамперед авторське переживання людської обмеженості

і потреби в Бозі. Однак Біблія містить достатньо прикладів складних драматичних пошуків Бога, починаючи від Мойсея, Авраама і до Апостолів, які були з Ісусом Христом, проте не відразу побачили в Ньому Сина Божого. Як стверджує дослідник біблійної риторики С.Абрамович, у Біблії панує психологізм, а стилістика Давидового псалма сприяє виявленню “життя серця”, засвідчує як людина, обтяжена гріхами, шукає шляхів єднання з Божественною Першопрчиною [4, 122–123].

Можна припустити, що високоосвічений князь не раз переживав драматичні перипетії життя біблійних героїв, слухаючи або читаючи ті чи інші частини Святого Письма, і збагатився їхнім релігійним досвідом. Про це свідчить, зокрема, часте вживання слова “серце” у “Повчанні”. Наприклад, “нехай прийме він її в серце своє”, “страх майте Божий у серці”, “багато борешся ти, душе моя, з серцем, і одоливаєш ти серце моє”. У Святому Письмі, як відомо, “серце” обіймає всю повноту духовного життя, яке, за словами Томаша Шпідліка, повинно охопити людину цілковито, зі всіма її властивостями та вчинками – саме у ньому міститься вірність Богові [11, 95]. Серце у християнській антропології стає точкою дотику між людиною та Богом, єднальним началом людини; без піднесення духа та серця до Бога не може існувати молитва; через серце людина може спілкуватися з іншою людиною, насамперед з ближнім. Тобто Святе Письмо говорить нам про “серце” як приховану глибину людського ества, яка відома лише Богові: “бо Він знає таємності серця” (44-й, 23-й псалми). Уся біблійна дидактика спрямована до однієї мети – зробити людське серце вірним Богові. Божа Премудрість каже: “Дай мені, сину мій, своє серце” (Кн. Приповістей 23, 26), що мовою біблійної метафори означає заклик зберігати єдність душі з Богом і жити повним духовним життям. Володимир Мономах радить читачам свого “Повчання” зберігати таку трансцендентну єдність через таємну постійну молитву в серці: “Господи, помилуй” повторяйте безперестанку про себе: бо та молитва найліпша...”.

In the article an attempt has been made to deal with the works by Volodymyr Monomakh from the Biblical canon viewpoint the latter became the orienting point for the prince and bibliognost in the ontological and aesthetic sense. The predominance of the contents over the form as well as the simple literary style of the “Preachment...” in the light of the biblical canon becomes more comprehensive and reasoned. This gives the possibility to distinguish the artistic phenomenon of Ancient Kyiv Prince in the context of the continuous Christian tradition and to appreciate more deeply its spiritual and literary value.

Key words: Biblical canon, canonical scheme, genre, prayer forms, Christian rhetoric.

Усвідомлення минулості і тимчасовості людського досвіду примушує старокиївського князя-письменника шукати міцної основи, універсального критерію для тлумачення добра і зла, для розуміння життя і людської історії у Святому Письмі. Значення Біблійного Канону у культурі княжої доби полягає в тому, що Біблія допомагає зрозуміти не лише Божі закони, але й кличе до звернення. Шукаючи життєві орієнтири у Святому Письмі, Володимир Мономах відчуває відповідальність перед своїм “народом Божим”, своїми дітьми, хоче поділитися з майбутніми нащадками Таємницею про Спасіння, яку відкриває йому Біблія. Князь намагається висловити своє переконання, що вона продовжує здійснюватися у житті кожного, хто стає її причасником. Старокиївська культура сприйняла Біблійний Канон як Одкровення, тому він пронизує усі її пласти, зокрема, літературний. Біблійна риторика у творчості Володимира Мономаха стала своєрідним інструментом виховання у дусі Божому.

1. *Володимир Мономах. “Повчання”* (за Лаврентієвським списком) // Хрестоматія літератури України-Русі епохи середньовіччя IX–XV століть “Золоте слово”: у 2-х кн. – К., 2002. – Книга 2.

2. *Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы.* – М., 1977.

3. *Аверинцев С. Слово Боже і слово людське* // С.Аверинцев Софія – Логос: Словник. – К., 2004.

4. *Абрамович С., Чикарькова М. Мовленнєва комунікація.* – К., 2004.

5. *Гнатишак М. Історія української літератури. Книжка перша.* – Прага, 1941 (Фотопередрук Олекси Горбача) – Мюнхен, 1994.

6. *Курицус Е.Р. Європейська література і латинське середньовіччя.* – Львів, 2007.

7. *Лєпахін В. Ікона та іконічність.* – Львів, 2001.

8. *Риторика: Навч. посіб. / С.Д.Абрамович та ін.* – К., 2002.

9. *Святе Письмо Старого та Нового Завіту (повний переклад),* 1990.

10. *Чижевський Д. Історія української літератури: Від початків до доби реалізму.* – Тернопіль, 1994.

11. *Шпідлік Т. Духовність християнського сходу.* – Львів, 1999.

ЗАРУБІЖНЕ ПИСЬМЕНСТВО І КОМПАРАТИВІСТИКА

УДК: 82/2.91

ББК: 85-97/3 (Пол.) 2

Мирослава Медицька

ГРОТЕСКОВО-ПАРАДОКСАЛЬНИЙ І ТРАНСЦЕНДЕНТНИЙ ТЕАТР СТАНІСЛАВА-ІГНАЦІЯ ВІТКЕВИЧА: ДРАМАТУРГІЯ “КАТАСТРОФІЗМУ І ГЛУМУ”

У дослідженні з'ясовуються питання драматургічної поетики польського письменника періоду міжвоєнного двадцятиліття Станіслава-Ігнація Віткевича, особливості його світогляду та художнього бачення у витворенні своєрідного типу п'єс, картин, що поєднують у собі катастрофізм і комізм, гротеск і парадоксальність, метафізичність і різні вияви авангарду.

Ключові слова: Теорія Чистої Форми, абсурдність, катастрофізм, гротеск.

Станіслава-Ігнація Віткевича (Віткаци) (1885–1939) можна по-праву назвати феноменом польського театру, драматургії і загалом культури періоду міжвоєнного двадцятиліття. Разом із Бруно Шульцом, Вітольдом Гомбровичем у прозі, Константи Ільдефонсом Галчинським у поезії він здійснив “гротескову революцію” у тогочасному реалістично-модерністському письменстві, ставши в один ряд із майстрами світового авангарду і водночас духовно залишаючись польським автором.

С.Віткевич був не тільки письменником (прозаїком і драматургом), публіцистом, художником, культурологом і філософом, а й реформатором і теоретиком сценічного мистецтва, ставши ідеологом формізму, створивши концепцію Чистої Форми. Не випадково за універсальну обдарованість і всебічно талановиту особистість Віткаци Артур Гутнікевич назвав його “постаттю мало не ренесансовою з виразними рисами геніальності” [8, 180–181].

За теорією Чистої Форми, започаткованої С.Віткевичем, він протиставив реалістично-натуралістичному, “нормальному” театру театр форм і речей, які втратили своє першопочаткове значення і “пов’язуються між собою позалогічною та суто формальною” [9, 490] грою уяви, кольорів, асоціацій, а їх поєднання несе несподівано-вражаючий і найголовніше метафізичний ефект.

У своїй праці “Театр – вступ до теорії Чистої Форми” Віткаци акцентує увагу на нових засобах поетики, завдяки яким “поза дією, розмовами, позами, мінами і змістом, який можна легко переповісти своїми словами, таїться щось невловиме, інше, щось таке, з чим у житті зустрітися не можна... А однак воно існує, напевно існує, як настрої у картині, тон у

вірші і дивний, нежиттєвий чар скульптури” [Цит. за.: 2, 127]. Тому, здається, образи у творах митця виникають із сонних марень та візій, проте, водночас вони є надто реальні, щоб бути тільки сном. Дійсність світу текстів чи картин С.Віткевича деформована і відображає переважно “життєвий нонсенс”, парадоксальність, що перегукується з атмосферою поезій Краківської авангарди, футуристів, “Зворотніці”, а пізніше драм представників “Театру абсурду” Ежена Йонеско, Семюеля Беккета, Славоміра Мрожека, Жана Жене та інших. Хоча за тематикою твори Віткаци є як релігійного (в тому числі і з моментом воскресіння), історіософського, так і сатанічного та сатирично-антиутопійного характеру.

Герої драм є меншою мірою живими людьми, а радше “експериментальними сотворіннями, несповна розуму, цинічними у роззброюючо-наївний спосіб”, які відтак не можуть пережити відчуття катарсису, бо “трагізм драм Віткевича йде не від дивних “зовнішніх” пригод, а від чогось іншого” [10, 378]. Йде від приреченості світу, тому персонажі його п'єс, репрезентуючи цей світ, є безумними і єдиними особами, що заслуговують на увагу автора [12, 478]. За дослідницею Мартою Скварою, мотиви божевілля, притаманні творчості Віткаци, йшли від захоплення неоромантичною прозою (в якій також відчутна проблема безумства) Джозефа Конрада та від бачення занепаду “нормального” людського світу, механізації життя, що провокує цивілізація загалом, і утворення “божевільно-кривавого” суспільства [14]. Тому міркування самого автора про те, що “мистецтво стоїть на межі з безумством”, найяскравіше віддзеркалює всесвіт віткевичівської естетики.

В основу Теорії Чистої Форми С.Віткевич заклав онтологічні, метафізичні підвалини своїх філософських поглядів, адже витвір (літератури, малярства чи сцени) “мав бути маніфестацією одиницності у множинності, мав дозволити людині вловити зв’язок між власною індивідуальністю і цілісністю буття” [10, 29], бо Таємниця Існування “полягає в розумінні того, що людина – Окреме Існування – одночасно є частинкою Всесвіту і носієм свого багатогранного внутрішнього світу”, тому поєднання монізму та дуалізму є основою онтології письменника [4, 172–173].

Він висловив достатньо дискусійні для загалу речі, адже, за його поглядами, те, що переживає останні майже три тисячоліття людство, є початком повільної катастрофи, бо на тлі матеріально-цивілізаційного розвитку релігія дійшла до стану повного занепаду, метафізика “пожерла” сама себе, що спіткало і долю мистецтва. Двома найбільшими поразками Віткевич назвав, як не парадоксально, Древню Грецію і Ренесанс (Віктор Гюго також найяскравіший час розквіту, “золоте століття” у світовій культурі озвучив як епоху деградації – “це вб’є те” (книгодрукування і техніка знищать архітектуру) у романі “Собор Паризької Богоматері”). Античність і Відродження відірвали мистецтво від його метафізичних джерел, висунувши новий, потворний і вбивчий для творчості ідеал – наслідування природи, що означало дегенерацію мистецтва, відтворення у ньому життєвого змісту, а не викликання метафізичних почуттів і переживання Таємниці Існування [8, 184].

Письменник ніби віднаходить головну ідею своїх постулатів “чистої форми” в естетичному кредо попередньої літературної епохи “Молодої Польщі”. Адже віткевичівське “відполітизування мистецтва” та “ніякої ідеології” є своєрідним продовженням гасла “мистецтво для мистецтва”, яке так заперечували скамандрити у цей же період.

Ось чому повністю підтримуємо думку Єжи Квятковського про те, що “Віткевич був достойним сином “Молодої Польщі” [10, 29]. Хоча парадокс полягає в тому, що авангардистський письменник так міцно пов’язаний з “молодополяками” Станіславом Виспянським (у малярсько-драматургічно-театральних пошуках, рисах стилю), Тадеушем Міцінським чи Станіславом Пшибишевським (у вираженні експресіоністської художньої свідомості, захоп-

ленні екзотизмом, демонічній візії світу), з їх ідейними філософами Артуром Шопенгауером та Фрідріхом Ніцше, насправді перетворював у своїх текстах попередню мистецьку епоху та її мотиви, образи, настрої “кінця віку” у спотворену й “карикатурну пародію” [10, 381–382], будучи водночас і близько-далеким та чужим для свого періоду міжвоєнного двадцятиліття.

У драмах Віткаци присутній трагічний погляд на навколишній сучасний світ, жорстокий та нищівний, у якому, крім лозунгу “місто, маса і машина”, немає місця для духовності, для культурних пріоритетів та краси і витонченості. (схожий мотив “золотого сліду” віднаходимо у творі німецького лауреата Нобелівської премії, представника філософсько-інтелектуального роману Германа Гессе). Це й приведе (разом із загрозливою атмосферою приходу нацистів і пактом Ріббентропа – Молотова з радянською владою) 1939 року польського драматурга до самогубства. На його думку, цивілізація підійшла до своєї останньої точки, завершального пункту, за яким починається нова епоха механізації, зрівняння і виродження.

Разом із відчуттям кризи традиції, “занепаду Заходу” (за О.Шпенглером), “дегуманізації мистецтва” (за Х.Ортегою-і-Гассеттом), цивілізаційного демаршу, демонічної тематики і загалом загибелі всесвіту польський митець у парадоксальний спосіб деструктивно-ігрової характеристики (Ришард Нич) “забавляється” з композицією, з гумором та сатирою ставить до людини і суспільства, пародіюючи їх, насміхається з усього, бере на кпини, блазнює, регоче, хоча і кризь сльози. Адже “краще закінчити (життя. – М.М.) у красивому безумстві, ніж у сірій, нудній банальності і маразмі” [Цит. за.: 8, 189]. Такий підхід дисонансу, розладу зустрічаємо і в поезії Олександра Вата, Бруно Ясенського, у прозових творах Ялу Курека, Яна Бженковського, частково ще у Романа Яворського.

Це – катастрофізм “насмішки, іронії, гротеску, навіть забави, що витворює у такий спосіб один із найбільш оригінальних феноменів польської літератури і певною мірою ослаблює в свідомості тогочасного читача відчуття тотальної загрози” [10, 254]. Саме ці риси стилю драматургії Віткаци спонукали дослідників назвати її “творчістю гротеску і глуму” (С.Марчак-Оборський). Вона поєднує у собі, окрім формізму, ще й експресіонізм, дадаїзм, надреалізм,

сюрреалізм і навіть передекзистенціалізм, майбутній структуралізм. Хоча віднести митця до якогось конкретного напрямку, котрогось із “ізмів” неможливо, адже “Віткевич був, як мало хто з письменників, суверенним”, маючи право на автономність (за Аліною Ковальчиковою), створивши власний “відповідник цілого літературно-мистецького напрямку”, будучи просто “віткацистом” [10, 375].

Це поняття вбирало в себе всі елементи авангарду з його усвідомленим радикальним запереченням традиції, епатажем та бунтарством. Яскраво вказують на це факти життя Віткаци (в чомусь подібними із біографічними відомостями про Сальвадора Далі), який і власне буття зробив мистецтвом, “небанальним і оригінальним”, що обростало легендою ще в часи творіння [8, 182]: його колекції дивовижних предметів, викрадених у знаменитих людей, атрибутів кабалістики; зустрічання гостей, стоячи голим у мисці, перебування на руках під час офіційного прийому, зазначення в кутику своїх картин назву наркотику чи галюциногенного препарату, під впливом якого намальовані полотна, що трактувалось митцем як самозахист та відгородження від “людського блазнювання”, “гумористичною духовною диверсією”, “ляпасом громадському смакові” [Цит. за.: 1, 80]. Проте, на переконання дослідників авангардизму, саме така своєрідна провокація “дозволяє мистецтву виживати в періоди найглибших криз”, “викликати активну реакцію у людини...зі знаком “плюс” чи “мінус”, трансформуючи та реанімуючи духовність, рятуючи “від імпотенції культури”, будучи його конструктивною ознакою [1, 80–81].

Тому зовсім не дивно, що появлялися судження не тільки про риси багатьох елементів авангардизму, а й про вияви майбутнього постмодернізму у творчості С.Віткевича. Так, Владзімеж Болецький художню спадщину польського митця розглядає у дискусійній площині “антимодернізм – постмодернізм”, при цьому все ж схиляється до думки про недооціненість багатства художніх засобів модернізму [7, 137]. Володимир Моренець після дискусійного обговорення про співвідношення авангарду та модернізму, вважає перше з них поняття не історичним епізодом, що мав своє місце на зламі початку ХХ століття, “а як присутній у полі кожного історичного часу” (і в 60-их рр. також) “певний тип естетичної свідомості, чинник

саморуху жанру, найтісніше пов’язаний із традицією свого часу і залежний від неї” [5, 146], як художню й інтелектуальну ймовірність, “яка реалізується при першій же іманентній потребі літератури, потребі, що в основному зумовлюється агресивним тиском на естетичну й суспільну свідомість спрацьованих, регресивних (...) застарілих або неприйнятних форм і значень” [5, 142].

Різнобічна обдарованість С.Віткевича починається від впливу його оточення у мистецькому центрі часів “Молодої Польщі” гірському Закопаному, від його батька Станіслава Віткевича – художника і мистецтвознавця, який створив знаменитий “закопанський стиль” в архітектурі, ґрунтуючись на засадах натуралізму, від матері-музикантки, від артистично-поетичної еліти, що часто була у їх домі, зокрема від хресної матері, знаменитої актриси Гелени Моджеєвської, від добрих знайомих – композитора Кароля Шимановського, піаніста Артура Рубінштейна, письменника Шолома Ашема та ін. Тому й не дивно, що перша п’єса Віткаци, “геніального самоука” (що мав завдячувати перш за все тільки собі) “Таргани” з’явилась у вісім років, перша виставка власних картин – у сімнадцять (передувала навчання у Краківській художній академії, пізніше – в Мюнхенській академії мистецтв), а захоплення філософією та поглядами А.Шопенгауера вилилось у першому “метафізичному трактаті” “Про дуалізм”, який пропонував своє, нове бачення на створення світу (що згодом називатиметься “біологічним монадізмом”), написаному ще до закінчення Львівської гімназії.

Польський дослідник Єжи Квятковський висловлював думку, що, незважаючи на ранні “вибухи” творчості, справжній дебют Віткаци припізнався у зв’язку з “паралізуючим відчуттям обов’язку стати великим творцем”, яке було винесене з вітцівської оселі. Наступним чинником є трагічне самогубство нареченої Віткевича, а відтак глибока душевна криза, з якої його вирятував товариш Броніслав Малиновський – всесвітньо відомий антрополог та етнолог. Саме з ним драматург відкривав звичаї, обряди, вірування та магичні уявлення жителів далекої та екзотичної Океанії в етнографічній експедиції Австралією, а також Новою Гвінеєю, Індією та Цейлоном. Ці моменти, а також подорожі центрами живопису та скульптури Франції, Австрії, Монако та Італії, світова війна, в якій

він брав участь як офіцер російської царської армії (до сьогодні точаться суперечки щодо російських сторінок у його біографії), більшовицька, “жовтнева революція” в Петербурзі, праця пародійним актором, експериментальним фотографом та піаністом-імпровізатором вплинули на світоглядні засади його творчості. Такі драми Віткаци, як “Прагматисти”, “Тумор Мозгович”, “Соната Вельзевула”, “Водяна курочка”, “Каракациця”, “Безумний локомотив”, “Партачі” вже самими назвами свідчать про безумство і пародію на класиків, гротескове і сатиричне, трагічне і комічне, політичне й оніричне наповнення параболічного тексту. Специфіка застосування дисонансів, які пізніше утворюють гармонійну цілісність твору, використана письменником з традицій пропорційності східного мистецтва, що було чужим для європейської культури [11, 116–117].

Однією із найяскравіших драм С.Віткевича вважаються його “Шевці” [16], які називають театром “великої політичної метафори” [10, 388], адже там розігрується карнавал ідеологій: фашистської – “коричневої”, більшовицько-анархічної, комуністично-марксистської – “червоної”, що потім, зіткнувшись, приведуть до ще страшнішої катастрофи – Другої світової війни. Пророча, хворобливо-саркоматична картина майбутнього нашої цивілізації в епоху уніфікації, масової психології та тоталітаризму, диктаторської системи та організованого знищення особистості, загибелі людської індивідуальності у суспільстві передається не через важливість зовнішньої дії, а за допомогою потоку свідомості, “буттям у слові”.

У творі це яскраво видно на образі шевців – простих, схематично-зображених робітників, які спочатку неохоче працюють за своїм верстаком, відчуваючи беззмістовність, одноманітність своєї роботи і загалом життя, деградацію себе як людей. Вони прагнуть не бути суспільними аутсайдерами, знайти себе, змінити владу, але здобувши її (прагнення працювати шевцями сприймається як символ), відчувають не радість, а спустошення, адже “закінчилися розкішні часи ідей” [16], коли можна було роздумувати. Один із головних виразників цих поглядів Саетан Темпе навіть ностальгічно згадує період свого простого життя звичайного майстра. Встановлення абсолюту праці веде до знеособлення (“очобітнення”), а чобіт оголошується “річчю в собі”, що означає непотрібність самопізнання

(за О.Бородіною). Крім цього, незважаючи на різні перевероти та революції, людина у даній драмі не має на них впливу, не бере участі як такої, адже у тому світі нема місця для індивідуалістів, бо всі герої п’єси остаточно ліквідовані з точки зору містерійності [13, 319–321].

Для драми “Шевці” характерна ідея про людей, що, скинувши тирана і здобувши владу, згодом самі стали диктаторами. Після вбивства Саетана підмайстрами виникає питання, чи буде існувати легенда, міф про нього як провідника революції? За С.Віткевичем і виразом “революція поїдає своїх дітей”, цей процес поглинув Темпе, бо масі однаково подобається зняти з престолу і розчавити свого недавно обраного ними ж ідеала і перетворити вождя у міф, “забальзамовану мумію”.

На зміну шевцям приходять Гіперробітник, що втілює у собі силу і бездушно-щасливе, досконале манекенне суспільство “надлюдей”, проте нецікавих і нудних (ідея “туги”, “нудьги” свідчить про неможливість щось змінити в абсурдному світі). Поява чиновників Ікс і Абрамовського вказує на надходження нового світу людей-автоматів, роботів, позбавлених почуттів, що символізують тоталітаризм.

Тому головні думки драми “Шевці” перегукуються із передбаченнями в п’єсі “Ян Мацей Кароль Вшекліца”. Адже в обох творах заслуга С.Віткевича полягає в тому, що “він із безлічі процесів (політичних, суспільних, історичних, психологічних тощо) 20-х років ХХ століття зумів виокремити як головні ті, що вже у 30-х роках стали страхітливою загрозою всього людства – ідейний фанатизм [...], ілюзорність мрії [...], небезпеку розчинення індивідууму в сакральному “я” або колективістському “ми”, а відтак і незворотність вражаючих катаклізмів” [6, 225]. Саме ці катастрофічно-пророчі ідеї драм і двох прозових творів Віткаци “Прощання” та “Ненаситність” інтелектуальний читач значно пізніше буде бачити на сторінках всесвітньовідомих антиутопічних романів, які, правда, діаметрально різняться у поглядах на тоталітарну систему, – “Прекрасний новий світ” Олдоса Гакслі та “1984” Джорджа Оруела.

Інтертекстуальність та метатекстуальність п’єси “Шевці” постає у критичному відсиланні до претексту – драми “Весілля” Станіслава Виспянського. У ній Хохол і селяни, що переконані у своїй місії, ще раз скептично засвідчують неможливість будь-яких змін, бо “раса

поетів-пророків вимерла” [16], тому втілення міфу про ідейне поєднання і союз нереальне.

Компрометування і провокація читача, глядача у драмі досягається авангардистським введенням брутальної та вульгарної мови, елементами сексуальних деформувань (образ Ірини Всеволодовни чи прокуратора), за якими стоять метафізичні проблеми. Тому, незважаючи на намагання дотриматись своєї теорії у власних драмах, навіть підлаштування творів під цю схему, “театр Віткаци є зрадою Чистій Формі, бо попри всю гротескність і гіперболічність сцен, абсурдність ситуацій ... оголюються важливі проблеми сучасності, пропонується серйозний “зміст” [1, 84].

У період міжвоєнного двадцятиліття, незважаючи на діяльність театру “Редуги” Юліуша Остерви та режисерські інсценізації Леона Шіллера, авангардистську та експериментальну драматургію С.Віткевича виставляли дуже зрідка. (Виняток становить створений ним же елітарний Формалістичний театр у Закопаному, де ставилися такого типу п’єси.) Тому тридцять драм митця майже не бралися до уваги постановниками, адже його, як і його попередника Станіслава Виспянського, сучасники не розуміли, а літературознавці називали “геніальним графоманом” і вбачали в його творах “необґрунтовану пародію” на тогочасне польське суспільство. Навіщо говорити про полеміку критика Кароля Їжиковського з Віткаци, якщо навіть близький Віткевичу за духом авангардист Вітольд Гомбрович вважав, що “йому не вистачає таланту”, а його експерименти із формою були “непереконливими”, надто інтелектуальними і “не могли вийти поза межі гримаси...” [3, 19].

Тільки в 60-их роках з імені С.Віткевича було знято табу і почався період відродження його творчості, введення до обов’язкових шкіль-

них програм, навіть “входження в моду” не тільки в Польщі, а й за кордоном. Про це свідчать авангардистські постановки драм Віткаци реформатором сучасного театру Тадеушем Кантором, які мали характер “акторського хеппенінгу”, де окремо функціонували виголошений текст і автономна театральна дія [15, 82–83], що мали вплив і на параболічні п’єси Славоміра Мрожека, і на традиційно-новаторські режисерські втілення 90-их Єжи Яроцького, Єжи Гжегожевського та Крістіана Люпа. Підтверджує популярність польського письменника також інсценізація вистави за драмою “Шевці” у Львівському театрі імені Марії Заньковецької 2002 року.

Цікавим штрихом до біографії Станіслава-Ігнація Віткевича є його “трансцендентний” зв’язок з Україною. Адже останки митця пролежали у селі Великі Озера Рівненської області від 1939 до 1988 року, коли відбулося перепоховання на старий польський цвинтар у Закопаному біля батьківської і матеріної могил. До сьогоднішнього дня на березі озера в українському селі стоїть надгробок, на меморіальній плиті (скульптор Роман Околович) якого збереглися надписи пам’яті польською та українською мовами.

Тому б хотілося, щоб український читач і глядач мав можливість познайомитись ближче з творчою лабораторією непересічного елітарного польського митця Станіслава-Ігнація Віткевича. (На сьогоднішній день не перекладена більша частина його творів українською мовою.) Адже поза увагою залишається унікальна драматургія, зокрема п’єси “Ян Мацей Кароль Вшекліца”, “Тумор Мозгович”, “Соната Вельзевула”, “Мати”, які не лише репрезентують драматургію “гротеску і глуму” Віткаци, а й суттєво розширюють її художні обсервації.

1. *Бородіна О.* Театральний авангард Станіслава Ігнація Віткевича (на матеріалі драми “Шевці”) // *Магістеріум. Літературознавчі студії.* – Національний університет “Києво-Могилянська Академія”. – К., 2000. – Вип. 4. – С.80–85.

2. *Гаккебуш В.* Шанявський і Віткаци // *В.Гаккебуш.* В сучасному польському театрі. – К.: Мистецтво, 1972. – С. 103–139.

3. *Гомбрович В.* Щоденник. У 3-х т. – К.: Основи, 1999. – Т.3. 1961–1969. – 365 с.

4. *Захаров В.* Естетика чистої форми Станіслава Ігнація Віткевича // *Європейський вимір української*

полоністики. Київські полоністичні студії. – Том IX. – К., 2007. – С.171–176.

5. *Моренець В.* Формізм – футуризм – авангард – модернізм: Who is who? // *Моренець В.* Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. – К.: Основи, 2002. – С. 131–177.

6. *Хороб С.* Драматургія Галичини періоду міжвоєнної (1914–1939): історико-порівняльний аспект // *Хороб С.* На літературних теренах: Дослідження, статті, рецензії. – Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника, 2006. – С. 206–226.

7. *Bolecki W.* Szaleństwo ludzi zdrowych, czyli ładne samobójstwo // *Witkiewicz S.-I.* Pożegnanie jesieni. Powieść. – Kraków: Wyd.Literackie, 1999. – S. 5–137.

8. *Hutnikiewicz A.* Witkiewiczowska teoria “czystej formy” w teatrze // *Hutnikiewicz A.* Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia. – Warszawa: Wiedza Powszechna, 1997. – S. 180–199.

The paper clears up the matter of dramaturgy poetics of the Polish writer of an interwar period of twenty years Stanisława-Ignacja Witkiewicza. It especially dwells on his conception of the world and artistic vision for creating an original kind of plays, paintings which combine catastrophic and comic elements, grotesque and paradoxicality, metaphysicality and different kinds of avant-gardism.

Key words: Theory of Pure Form, absurdity, a catastrophic element, grotesque.

УДК: 82-31(436)

ББК: 63.3 (4 УКР) 612-8

Тетяна Монолатій

ЕКЗИСТЕНЦІЙНА ПАРАДИГМАТИКА ЄВРЕЙСЬКОГО ЖИТТЯ У РОМАНІ ЙОЗЕФА РОТА “ЙОВ”

У статті досліджується парадигматика єврейського життя у романі класика австрійської літератури ХХ ст. Йозефа Рота “Йов”. Твір концентрує у собі мотиви поєднання “трансцендентної безпритульності” і колективної кризи ідентичності східноєвропейського єврейства, біблійної притчі про життя і долю звичайної людини, яка пройшла нелегкий шлях пізнання, про філософські проблеми і нерозв’язні конфлікти етичного змісту.

Ключові слова: екзистенція, євреї, Йов, Мендель Зінгер, Йозеф Рот.

Світова література уже більше двох тисячоліть продовжує відтворювати коло амбівалентних, суперечливих питань, різноманітний спектр одвічних проблем, які становлять одну з констант людської свідомості. Відповідно до цього письменники кожної епохи творять свої міфи, наративні надбудови, що акумулюють складний психологічний комплекс у вербалізованій формі, яка надає неоднозначним поняттям своєрідної виразності. Упродовж багатьох

9. *Kleiner J.* Zarys dziejów Literatury polskiej. – Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolinskich, 1972. – 590 s.

10. *Kwiatkowski J.* Dwudziestolecie międzywojenne. – Warszawa: Wyd. Nauk. PWN, 2000. – 598 s.

11. *Lewkowski K.* Witkacy – czy forma może być czysta? // *Lewkowski K.* Wokół dramatu czyli rzeczywistość obnażona. – Warszawa: YPSYLON, 1999. – S. 112–118.

12. *Miłosz Cz.* Historia literatury polskiej. – Kraków: Znak, 1997. – S. 474–481.

13. *Rzewuska E.* Misterium i moralitet w polskim dramacie międzywojennym // *Dramat i teatr religijny w Polsce.* – Lublin, 1991. – S. 287–328.

14. *Skwara M.* Motywy szaleństwa w twórczości Witkacego i Conrada. Studium porównawcze. – Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1999. – 289 s.

15. *Stabro S.* Literatura polska 1944–2000 w zarysie. – Kraków: Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005.

16. *Witkiewicz S.-I.* Szewcy // *Witkiewicz S.-I.* Dramaty. – Warszawa: Wyd. Nauk. PWN, 1985. – S. 371–441.

століть Книга книг – Святе Письмо – була не тільки джерелом натхнення для літераторів і митців різних народів, а й “позичала” їм конкретні образи, мотиви, сюжети, які стали “вічними” і загальнолюдськими.

Значний вплив на світову літературу справила старозавітна Книга Йова. Вона наскрізь перейнята одним прагненням – розв’язати світову проблему страждання праведників і благоденства нечестивих (“Бог карає тих, кого

Він більше любить"). Згідно з сюжетом, праведник-патріарх Йов одночасно втратив маєток, дітей та здоров'я не через свідомі чи несвідомі гріхи, на чому наголошують його приятелі та дружина, а зовсім з інших причин. Тому більше за життя Йов прагне Божої справедливості. У кульмінаційному монолозі (Кн. Йова, 28) він ставить персональне знання Бога вище за знання законів усесвіту. Це випробування мало перевірити любов Йова до Господа – чи підтримує він стосунки з Вседержителем заради них самих, чи ні [1, 282, 289–290].

Природно-духовна "подвійність" людської істоти і взаємна "поза межовість" її складових (природності і духовності) знаходять термінологічний вияв у понятті екзистенції, яким, починаючи з середини ХІХ ст. (завдяки творчості датського філософа і теолога Серена К'єркегора) дедалі частіше позначають специфічно людське існування (від латинського дієслова *existere*, що вказує на дію, зміст якої розкривається за межами її наявного – "фізичного" – існування). Йдеться про те, що специфіка людини репрезентована її духовним, "внутрішнім" (щодо "зовнішнього", тілесно-природного в ній) еством, і це "внутрішнє" і "зовнішнє" єдині і водночас трансцендентні в людині. "Внутрішнє", духовне ество людини сягає своїм існуванням "поперед себе" – у майбутнє, яке ще не є і яке становить зміст людських бажань, задумів, планів, мрій тощо; водночас воно сягає "позад себе" – у минуле, яке вже не є, складаючи зміст її пам'яті, досвіду, засвоєних знань. Постійна зорієнтованість безмежжя майбутнього і минулого у сферу можливого існування робить людину постійно незавершеним існуванням (постійне задоволення одних потреб негайно породжує нові потреби і так упродовж усього життя) – "відкритістю" (*Erschlossenheit*), за визначенням німецького філософа Мартіна Гайдеггера) [3, 227–228].

У Книзі Йова німецький філософ Карл Ясперс бачить найважливіший момент екзистенційної аксонометрії, вимоги дивитися в очі гіркій істині – "відвертості нерозв'язаності". Адже тут під сумнів поставлена справедливість Бога, хоча Йов врешті-решт вимушений визнати, що людина знає не все, вона нікчемна порівняно з Богом. І зло, можливо, має якийсь виправдання. При цьому, однак, питання Йова залишається без відповіді. Ключове слово екзистенціалізму – дія, вчинок, на основі самостійного рішення,

причому в ім'я цієї самостійності іноді відкидається всякий авторитет, у тому числі й релігійний [3, 324–325].

Кожна з національних літератур має свої традиції засвоєння старозаповітних мотивів страждання. У сучасній світовій літературі до цієї теми зверталися австрієць Леопольд фон Захер-Мазох у романі "Новий Йов" (1876), поляки Кароль Войтила (пізніше – папа Іван Павло II) – у драмі "Йов" (1940), Анна Каменьська – "Друге щастя Йова" (1974), Яцек Качмарські – у віршах "Йов" (1979) і "Діти Йова" (1981), Єжи Прокопюк – "Бог, сатана, Йов" (1999), а також швейцарець Карл Густав Юнг – у творі "Відповідь Йову" (1952–1967).

Світову літературно-філософську екзистенцію ХХ ст. неможливо уявити без роману "Йов" (1930) класика австрійської літератури, письменника єврейського походження, уродженця містечка Броди на Львівщині – Йозефа Мозеса Рота (1894–1939) [2, 139]. Містично-фантастичні тенденції його творів є підсумком ознайомлення з ментальністю бідного слов'янсько-єврейського населення тогочасного волинсько-галицького прикордоння. Вона підживлюється з народних джерел і демонструє архетипні структури, які закорінені в народних казках, притчах і легендах [5, 201].

Після Першої світової війни, яку розуміють як загибель старого європейського "світу батьків" [10, 11–12, 17], Й. Рот ставить у багатьох своїх фейлетонах питання про "духовні основи нового світу", світу "синів" і "внуків" [9]. В "Йові" Й. Рот звертається до цієї тематики на прикладі "зовсім звичайного" східноєвропейського єврея та його сім'ї, показуючи героїв роману в ситуації між катастрофічним розривом зв'язків – між традиційним "світом" (перш за все єврейським) і в новим "світом" 1920-х років (Америкою) – і солідарність як єдину альтернативу. Цим твором письменник здійснює перехід від суспільно-політичних репортажів " нової об'єктивності" до поетично-консервативних міфів [4, 88]. У своєму зображенні східно-єврейського існування Й. Рот повертається до елементів традиційного оповідання. Тому "Йов" означав прорив для Й. Рота як романіста [9].

Казково-біблійний початок роману, який не містить будь-якої конкретної часової вказівки (хоч швидко стає зрозуміло, що це, як зазвичай у Й. Рота, час перед Першою світовою війною),

робить розмірений хід речей очевидним. Й. Рот розповідає історію благочестивого, богобоязливого і звичайного єврея Менделя Зінгера мовою біблійної прямоти, тема якої – це божественне випробування і диво божественної милості: "Багато років тому жив у Цухнові чоловік на ім'я Мендель Зінгер. Він був побожним, богобоязким і звичайним, геть буденним євреєм. ... Кожного ранку дякував Мендель Богові за сон, за пробудження і за світанок. Коли сонце заходило, він молився ще раз. Коли зринали перші зірки, молився він утретє. І перш ніж іти спати, він квапливо шепотів молитву стомленими, проте ревними губами" [8, 553–554]. При цьому він намагається відповідати на питання про значення страждання у дусі Святого Письма; проте це відповідь скептика, життя якого було випробуванням, який сумував за Божою милістю, але не міг вірити.

Мендель Зінгер, який живе зі своєю сім'єю в ідилічному штетлі Цухнів і веде там скромне життя вчителя, не є справжнім перевтіленням біблійного Йова. Якщо біблійний Йов бореться за свого Бога і знаходить його, оскільки він ніколи не втрачав його остаточно, то повернення Менделя до Бога залишається, власне, невпевненим і казковим. Очевидно, Зінгер знову знаходить дорогу до Бога, але на іншому етапі, на іншому витку спіралі, якщо уявити собі розвиток людини або її шлях до Бога у формі спіралей.

Життя Менделя Зінгера тече тут "як маленький струмок серед убогих берегів" [8, 558]. Безцільно збігає час, і все встановлено обставинами життя та становищем, які всебічно стають зрозумілими. До цього статично-байдужого маленького світу підходять також алегоричні описи дітей Менделя Зінгера: лис, ведмідь, газель. Один день проходить як інший, люди незмінно залишаються такими самими, діти здійснюють долю, яку накладають на них обставини: устрій життя, передбачуваність майбутнього.

Спочатку здається, що жодна дорога не виводить з "просторої кухні", у якій вчитель хедеру Мендель Зінгер "з чесною старанністю і без сенсаційного успіху" вчить своїх учнів розуміти знання єврейської релігійної традиції [8, 553]. Так само одноманітно протікає подружнє життя з його дружиною Деборою. Й. Рот явно наслідує стиль Святого Письма, коли, наприклад, пише: "Він любив свою жінку і насолоджувався її плоттю" [8, 554].

З докорів його дружини Дебори виразно видно, що сім'я вчителя була досить бідною: "Кожен з дванадцяти учнів приносив йому щоп'ятниці двадцять копійок. Це був єдиний прибуток Менделя Зінгера" [8, 554]. Адже життя в штетлі знаходилося під постійною загрозою: євреї жили, оточені чужим і ворожим щодо них світом царської і церковно-антисемітської Росії, позбавлені в багатьох ситуаціях прав, у постійному страху погромів і у важких злиднях [10, 40]. Спочатку, однак, це важке становище, здається, не загрожує сім'ї Зінгерів, оскільки для протагоніста поняття "бідність" і "байдужість" узгоджуються, і сім'я зі свого важкого становища розвиває загальне життєвідчуття "звичної вбогості". На перших сторінках роману зображено початковий стан цієї східно-єврейської сім'ї, "первісний стан": робочі дні творять "хоровод з важкої праці", проте блискуче світло Шабата світить для них завжди по-новому. Життя проходить як узгодженість світла і темряви, холоду і тепла, співу і зітхань [8, 555].

Видається, що родина Зінгерів твердо стоїть на землі, керована традиціями східно-єврейського штетля, в рамках якого патріархальна сім'я разом із синагогою відіграють вирішальну роль. Коли діти все більше і більше відриваються від землі, покидають природний, врівноважений початковий стан, виникає питання, де слід шукати причини цього. З одного боку, приводом є жалюгідні й тісні обставини життя, з іншого боку – вони спокушені можливістю "вийти в світ" і "побачити життя".

Але все ж таки стоїть питання, чому старий уклад більше не такий сильний, що міг би вирівняти бідність всередині і силу тяжіння "світу" ззовні. Очевидним є економічне убожество східних євреїв у другій половині ХІХ ст., і неминучі економічні та соціальні зміни йдуть в такому темпі, що розумові та духовні традиції не можуть більше утримувати устрій східно-єврейського життя. Згодом виявилось, що для глави сім'ї Менделя Зінгера занепад традиційного порядку був із самого початку неминучим [8, 659].

Спокій життя тривав не довго, оскільки перервався жорстокими ударами долі. Страждання не примусили довго чекати на себе, і вже на початку роману описуються спочатку в курйозно-фантастичній манері зовнішні нещастя: "Життя з кожним роком дорожчало.

Врожаї ставали все біднішими і біднішими. Морква зменшувалася, яйця були порожні, картопля замерзала, супи були водянисті, коропа тонкі, а шуки короткі, качки нежирні, гуси тверді, а кури ніщо" [8, 554].

Тасмнича хвороба вразила країну і людей, лежить як похмурий фатум над ними, так би мовити, єгипетські муки. Цей маленький квазі-міфічний світ починає рухатись, коли народжується четверта дитина Зінгерів, розумово відстала (перша ознака лиха, яке витає над сім'єю). Хвороба викликає поряд з рабі-чудотворцем сучасну конкуренцію в особі лікаря.

Хитрість епічної конструкції роману вимагає, щоб пророцтво єврейського чудотворця (Менухім, син Менделя, одужає) врешті здійснилось, не в останню чергу завдяки сучасній медицині, яка якоюсь мірою займає спорожніле місце дива. Але спочатку приходять страждання: східноєврейська сім'я Зінгерів розривається плутаниною війни і її наслідками. Один з двох синів зникає як царський солдат у війні, інший ухляється завдяки материним заощадженням від призову, який йому загрожує, і тікає з допомогою неминучого контрабандиста Каптурака в Америку. Красива ж дочка Мір'ям – німфоманка, згідлива кохана міцних солдатів і козаків. Війна поступово руйнує всю сім'ю, а Менухім, alter ego Менделя Зінгера, залишається німим калікою, який тільки може вигукувати "мама" [8, 590, 603].

Як спокусливе місце порятунку від такої несправедливості з'являється Нью-Йорк, нова батьківщина другого сина. Щоб перешкодити романам Мір'ям, Зінгери наважуються емігрувати до Америки. Проте ця поїздка може відбутися тільки в тому випадку, якщо пожертвувати Менухімом і залишити його, оскільки хворі не одержують від американських органів влади переселення в'їзну візу. Однак Америка означає також втрату всього того, що досі сприймалося як належне: "Приїхав чоловік з Америки, сміявся, привіз листа, долари і фотографії Шемар'ї, а потім шез вдалині. Сими зникли: Йонас служив царю у Пскові і більше не був Йонасом. Шемар'я купався на берегах океану і більше не звався Шемар'я. Мір'ям дивилася вслід американцю і теж хотіла до Америки. Тільки Менухім залишився тим, ким він був від народження: калікою. І Мендель Зінгер сам залишився тим, ким завжди був: учителем" [8, 597–598]. Зінгери від'їжджають до Нью-Йорка, а дитина-інвалід,

алегорична конфігурація хвороби східноєврейської душі (як, зрештою, також дочка Мір'ям), залишається у штетлі. Так сім'я покинула найважливіше на старій батьківщині, і Мендель Зінгер дивовижно швидко розуміє нову ситуацію, в якій він знаходиться: "Що мені до цих людей? думав Мендель. Що мені до всієї Америки? До мого сина, дружини, дочки, цього Мака? Чи я ще Мендель Зінгер? Це ще моя сім'я? Чи я ще Мендель Зінгер? Де мій син Менухім? Йому було так, наче його виштовхнули з нього самого, він повинен далі жити відділеним від себе. Йому було, наче він сам залишив себе у Цухнові, біля Менухіма" [8, 634].

Проте традиція благочестя і розуміння такого існування призвела до того, що такий стан терпляче приймається. Ймовірно, страждання і біду розуміють як покарання за приховану провину, і можна тільки молитися (Мендель) або просити Бога про "диво" (Дебора) для звільнення від горя і біди. В їх стражданнях особливо чітко видно фаталізм Менделя і Дебори в мить, коли вони вперше у житті ухвалюють рішення, яке змінить всю їх долю, а потім одночасно осягають її трагічність. У них виникає відчуття, ніби не вони самі добровільно вирішили їхати до Америки, а вона прийшла і напала на них. Їх переконання – не брати участі у власному бутті – настільки сильне, що вони покладають відповідальність за свої нещастя якщо не на Бога, то на міфічно-магічну "Америку" [8, 624].

У Нью-Йорку Менделя зустрічають нові удари долі. Він втрачає обох синів у Першій світовій війні, його дружина вмирає від горя. Коли, врешті, його дочка божеволіє, у Менделя немає більше сили терпіти і вірити. З покірності і благочестя виростають заколот і упертість. Мендель втрачає віру в Бога. Відтепер він більше не молиться і живе тихо, самотній серед людей. Проте тепер, коли він розчаровується в Господі, він пізнає милість Всевишнього. Пророцтво рабина, що хворий син Менухім колись видужає, здійснюється. Менухім приїжджає до Америки як відомий композитор і диригент Олексій Коссак та забирає батька до себе [8, 655, 659, 668, 695].

Спочатку в зв'язку з розлукою із сином і зі старою батьківщиною постарілий чоловік усвідомлює те значення, яке має для нього ця неповторна, нібито недоумкувата дитина, цей двійник: "Він сподівався ще тільки на одне:

побачити Менухіма" [8, 646]. Незважаючи на успіхи його американського сина і тимчасове відчуття, що він живе у новій, безтурботній батьківщині, покинутий син залишається раною, яка не перестає боліти. Раптове багатство і соціальне піднесення тільки покривають той факт, що Мендель Зінгер утратив своє середовище. Вже перед тим, як Мір'ям відвезли у клініку для душевнохворих, практичний син, що став американцем, загинув за нову батьківщину, а дружина Дебора, супутниця життя, яка стала йому байдужою, помирає, повертається Мендель Зінгер, розвінчаний патріарх, все більше і більше в єврейське гетто міста [8, 653]. Він точно знає: первинна вітцівщина втрачена раз і назавжди. Кожна нова батьківщина завжди буде еміграцією. У принципі не можна уникнути еміграції і пов'язаних з нею страждань.

Ця взірцева історична доля нашарована містичним тріо жертви, покарання і порятунку. Й.Рот, повертаючись до цього старозавітного зразка, надав своєму романові примирливого, але і пророчого забарвлення. Спочатку драматично зростає відчуженість: Мендель Зінгер, який бачив, як "загинуло кілька світів", припинив служити своєму Богові. До сварки з долею додається новий приголомшливий досвід втрати віри.

Пошарпана долею людина, яка цілком об'єктивно впала в глибоку екзистенційну кризу і, вдаючись до визначення, що його дав І.Лукач, таки справді потерпає від "трансцендентальної безпритульності" [6, 32], повинна винести урок з давньої історії, що поміж віруючих євреїв мав високий статус автентичності, виконуючи незаперечну функцію взірця. Друзі прагнуть зрозуміти Менделя Зінгера більше, ніж він сам, прагнуть побачити в ньому праведника, якого вирізняють не подвиги, а страждання. Адже праведність Менделя полягає в дотриманні закону, навіть не зважаючи на опір. Це виокремлює його і протиставляє неєврейському оточенню в Нью-Йорку [4, 85].

Вкінці залишається тільки соломіна, на якій висить життя старого чоловіка, надія, що його наймолодший син ще може бути живий. Це тоненька нитка, на якій тримається Зінгер, втомлений, без внутрішнього зв'язку зі світом, виключений з нього: "Проте думка про від'їзд міцно причепилася до Менделя Зінгера і ніколи його не покидала. ... Так, він мав час, він мусив жити ще досить довго! Перед ним лежав вели-

кий океан. Ще раз повинен він перетнути його. Ціле велике море чекало на Менделя. Увесь Цухнів і околиці чекали на нього: казарма, сосновий ліс, жаби на болотах і коники на полях. Якщо Менухім мертвий, то він лежить на маленькому цвинтарі й чекає. Мендель також ляже туди. ... хай інші мандрують світом, мої світи померли, я повернувся, щоб заснути тут навіки!" [8, 638, 681]. Пророцтво, омріяна картина батька, і розповідь про дивовижне, непередбачуване одужання сина обумовлюють одне одного. Разом вони означають віднайдену ідентичність, відхід від оманливих обіцянок Америки, повернення на батьківщину. Там, у Європі, можливо, одужає також дочка. Але, вочевидь, це все залишається мрією батька, тою мрією, яка тримає його при житті: мрія про сина, який звільнить батька. Це основне відчуття глибоко заховане у мові роману Й.Рота і накладає на нього ліричний відбиток.

Отже, "Йов" – це майже біблійна притча про життя і долю звичайної людини, яка пройшла нелегкий шлях пізнання, про філософські проблеми і нерозв'язні конфлікти етичного змісту. Це лебедина пісня зниклого світу східних євреїв. Дія відбувається майже виключно в цьому світі, спочатку – у волинському штетлі, а в другій частині – серед "простих", бідних нью-йоркських євреїв. Роман показує у вражаючих картинах устрій життя і вірування людей цього світу не як романтично-сентиментальний діючий задній план, а як центральні мотиви дії людей і як форми вираження їх переживань.

Для Й.Рота трагізм східних євреїв полягає у тому, що вони не усвідомлюють красу своєї безпосередньої батьківщини, причому батьківщину тут не слід розуміти в сенсі державної території. Письменник наполягає на захищеності євреїв на батьківщині завдяки багатогранності природи та суспільства і (позірному) доісторичному архаїзмові життя. Єврейський рух на Захід означає для нього перехід в історичність і занепад власного, природного світу життя.

Зміна події і, відповідно, зміна місця означає значний перелом у долі персонажів, зокрема головних. У зв'язку з цим різні світи життя відображаються з цією зміною одночасно: старий світ Європи, точніше аграрний/традиційний світ Східної Галичини під впливом царської системи Росії і новий світ Америки, з його структурами індустріалізації і життям великого міста (Нью-

Йорка), включаючи всі пов'язані з цим імплікації. Це – місця подій роману, більш різними вони навряд чи можуть бути. Америка і Галичина, два фундаментально відмінних світи, які можуть, безумовно, ілюструвати основні змістовно-літературні питання.

Автору вдалося показати фундаментальну характерну межу слов'янсько-єврейського світу – зв'язок святого і банального, яким є повсякденне життя цих людей. Шлях до самого себе знайшов лише син протагоніста, геніальний музикант Менухім, але тільки після того, як він пройшов через глибоке, нелюдське горе. В східно-єврейській хасидській традиції Й.Рот у подіях роману створює “безвихідь, щоб одночасно знаходити в ній милість”. Врешті-решт, це відбувається тільки в охарактеризованій автором як “біблійна музика”, що нагадує лірично-магічні страждання, невдачі людей і загибель “світів” зухвалій мові роману і в прозорості картин. Як окремі люди і сцени, так і всі вчинки центральних персонажів, сцени та ідеї міфів Старого Заповіту стають прозорими – від Адама і Ноя через Аврама, Йосифа і Мойсея до Йова.

1. *Аверинцев С.* Література “премудрости”: нормативная дидактика и протест против нее. – М., 1983. – 188 с.

2. *Андрущенко І.* Культура Австро-Угорщини кін. XIX – поч. XX ст. Духовий злет доби історичного

The Jewish life paradigmatic is researched in the article; it's based on the novel of Austrian classical writer of the XXth century Joseph Roth "Hiob". The novel concentrates motives of amalgamation of "transcendental homelessness" and collective crisis of East European Jewry crisis, the Bible parable about life and ordinary person's fate, who has made a difficult way of cognition, about philosophic problems and unsolved conflicts of ethic matter.

Key words: *existentialism, Jews, Hiob, Mendel Singer, Joseph Roth.*

УДК 821.161.2:82-3

ББК 83.3 (4Укр)-6

Тетяна Качак

ПРОБЛЕМА ЖІНОЧОЇ ДРУЖБИ І ЗІСТАВЛЕННЯ ХАРАКТЕРІВ У ПРОЗІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ, ОКСАНИ ЗАБУЖКО ТА СВІТЛАНИ ЙОВЕНКО: АСОЦІАТИВНА ПАРАЛЕЛЬ

У статті проведено історико-типологічну паралель розвитку проблеми жіночої дружби на матеріалі оповідання Лесі Українки “Приязнь”, оповідання О.Забужко “Дівчатка”, повісті С.Йовенко “Юлія”. Досліджено специфіку зіставлення та контрастне зображення жіночих характерів, побудову художнього світу жінки у прозовому доробку авторок різних історико-літературних епох. Змодельовано схему історико-художнього розвитку одного з провідних мотивів жіночої літературної творчості, звернуто увагу на домінуючі художні засоби та принципи образотворення у жіночій прозі.

Ключові слова: *модель жіночої дружби, психологічна характеристика героя, художній принцип, зіставлення характерів.*

Художній світ жінки, жіноча модель образної та нарративної систем – особливі риси прози, написаної письменницями. Питання самоствердження жінки-митця, подолання суспільних гендерних стереотипів, формування сильного характеру, а також проблема жіночої дружби в першу чергу актуалізуються у жіночій літературі, розвиваються разом з жіночою літературною традицією. Творчість Лесі Українки, Оксани Забужко, Світлани Йовенко є щаблями такої традиції в українській літературі. І якщо Леся Українка, після Марка Вовчка, Олени Пчілки, разом з Наталею Кобринською, Ольгою Кобилянською тільки починали писати про жіночий світ, висвітлювати моделі жіночої дружби, зіставляючи різні характери героїнь, то О.Забужко, С.Йовенко, а також Г.Тарасюк, Є.Кононенко та ін. письменниці нашого часу через століття не тільки повернулися до цього питання, а зробили спробу проінтерпретувати його у контексті сучасної їм епохи. Асоціативну історико-типологічну паралель розвитку проблеми жіночої дружби на матеріалі прози названих письменниць (а саме оповідання Лесі Українки “Приязнь”, оповідання О.Забужко “Дівчатка”, повісті С.Йовенко “Юлія”) не було проведено, хоч таке питання порушувалося у працях сучасних українських літературознавців В.Агеєвої, С.Павличко, Н.Зборовської, Т.Гундорової та ін. Зокрема, В.Агеєва докладно розглядає реалізацію мотиву сестринства, жіночої дружби у “Меланхолійному вальсі” О.Кобилянської та оповіданні “Дівчатка” О.Забужко [1, 198–219], а інтертекстуальні зв'язки поезії О.Забужко із творчістю Лесі Українки аналізує Ганна Біберова [3].

Тенденції активізації українськими письменницями кінця ХХ ст. літературно-художніх традицій Лесі Українки у жіночій прозі (перепрочитання літературного досвіду, інтерпретація тем, образів, мотивів, розвиток жанрово-стильових моделей, презентованих Лесею Українкою) стали предметом нашого аналізу у статті “Традиції Лесі Українки у жіночій прозі 80–90-х років ХХ століття” [Див.: 12]. Окрім того, розглянути своєрідні художні дослідження жіночого світу “зсередини”, який не опосередковано (як “об’єкт чужих прагнень” [8, 188]), а безпосередньо відтворює міркування, бажання, емоції, досвід жінки.

Оповідання “Приязнь” написано Лесею Українкою у 1905 році. В.Агеєва ставить його в ряд творів, “які можна назвати “жіночими”

психологічними студіями” [2, 187], і вважає одним із “найрадикальніших у демонстрації інверсійних гендерних ролей” [2, 188]. Леся Українка зіставляє два прошарки тогочасного суспільства, акцентує на формуванні і становленні світогляду, життєвих принципів, суспільної поведінки, характерів двох їх представниць – дівчат-подруг. Контрастність зображення двох героїнь і їх внутрішніх світів очевидна. “Подруги”, “гарно вихована”, покірна і залежна від усіх умовностей свого середовища панянка Юзя та горда, вольова й “нецивілізована” селянка Дарка, протиставлені, зокрема, через їхні оцінки патріархальних уявлень про чоловічі й жіночі чесноти та цінності [2, 189]. Така інтерпретація імпонує, хоч в свою чергу вимагає аналізу імпліцитного пласту оповідання, адже Леся Українка змальовує образи жінок, їхні характери, поведінку, вловлює найменші порухи душі, не подаючи безпосередньо висловлювань персонажів щодо гендерних питань чи патріархальних стереотипів. В.Агеєва образ Дарки порівнює із образом Параски з “Некультурної” О.Кобилянської, зауважуючи однаковий тип характеру самодостатньої жінки, “яка справді вміє бути сама собі ціллю” [2, 189]. Особливо виразно протилежність характерів з точки зору самостійності чи залежності від чоловіка, орієнтації героїнь на жіночі чи маскуліні цінності й норми демонструє, на думку літературознавця, розгорнутий план оповідання “Приязнь” (під умовною назвою “Беруть у двір Євцю”).

Центральним у цьому оповіданні є становлення характерів героїнь. Будучи маленькими дівчатками, Дарка і Юзя були дуже схожими як зовнішньо, так і міркуваннями, але вже тоді Дарка лідирувала: “вони сідали поруч у кущах, обидві тоненькі і поживклі від пропасниці, і гірко скаржились одна одній на свою хатню неволю та справувались межі собою, хоч більше Дарка панні докоряла” [14, 206]. Мотив сестринства висвітлений письменницею з кількох точок зору, з використанням різних нарративних прийомів: у розповіді (від 3 особи) оповідача, який виступає об’єктивним спостерігачем подій, що розгортаються у творі; у суб’єктивному висловлюванні Мартохи (поданому як цитування раніше висловленої думки персонажем): “Вже й вона (Юзя. – К.Т.) любить мою Дарку, Господи, як рідна сестра! Вже нема їй другої такої на всім світі!” [14, 210–211]; у транслюванні Юзиних і Дарчиних думок, переданих у формі діалогів.

Дівчата дорослішали і ставали зовсім різними, що було наслідком як виховання, соціального становища їх родин (адже “Мартоха була найближча панська сусідка, а її родина найубожча в селі...” [14, 210]), так і специфікою внутрішнього світу кожної. Названі фактори впливу на формування характерів героїнь домінують і у оповіданні О.Забужко “Дівчатка”, тоді як у повісті “Юлія” С.Йовенко чи не найвагомим стає морально-етичний аспект.

Жіноча дружба героїнями Лесі Українки розуміється по-різному. Спочатку Юзя заступається за Дарку, коли мати б’є її, допомагає з роботою в садку, “вони балакають по щирості” [14, 216]. Діалог – поширений художній засіб передачі мови дівчат, зображення характерів у оповіданні. Але коли з’являється Зоня, 16-літня товаришка Юзі, спілкування з Даркою відходить на другий план, а розвиток характерів хоч і відбувається паралельно, але не дотично, без взаємовпливів.

Стосунки Юзі і Зоні – ще одна модель жіночої дружби, подана у оповіданні: “Зоня була не вчителькою, а старшою літами і меншою становищем товаришкою, при тому товаришування з нею було дозволене і навіть бажане родичам Юзиним, але не примушеним (як з попередньою гувернанткою)” [14, 223–224]. Окрім того для Юзі “було новим мати таку товаришку, з якою не треба було по кутках ховатись...” [14, 224]. Юзя “ожила тої весни”. Важливим аспектом у розкритті проблеми товаришування між героїнями є смисловий концепт “спільної таємниці”. Леся Українка у “Приязні” надає йому особливої ваги. Юзя сприймає дружбу як присутність спільних інтересів і збереження спільних таємниць. Спочатку вона мала їх з Даркою, а потім з Зонєю. Юзя – вразлива дівчина, в душі якої борються два почуття: егоїзм і докори сумління. Після того, як вона назвала Зоню своєю “єдиною приятелькою”, присягнулась їй у “вічній приязні”, казала на неї просто “ти” (“теє “ти” було першим спільним “секретом” межі ними” [14, 234]), зрозуміла, що “почала зраджувати в душі свою Дарку для Зоні”, але разом з тим їй “мулило серце якесь невиразне почуття”. Психологія героїні, думки передано не прямою мовою, а від 3-ої особи. Юзя плакала за лялькою, якою перестала гратися, а одночасно відчувала тугу за тим спілкуванням, щирістю, що були у них з Даркою. Лялька, як символ дитинства,

дружби з Даркою, і з яким Юзя розлучалася дуже боляче.

Дарка подорослішала передчасно і виступає в оповіданні як сильна, вольова особистість. Юзя – залежна від товаришок, а Зоня – егоїстична і корислива. Саме тому товариські стосунки між ними складаються по-різному, а Юзину душу “мулило вже не одно, а два почуття, однаково тяжкі, хоч знов-таки однаково невиразні, не окреслені словами [...]”. Юзі треба було щодня, щогодини доказів приязні від Зоні. Юзина приязнь була неспокойна, заблаглива” [14, 224–225].

Наступною моделлю жіночої дружби, розгорнутою авторкою в оповіданні, є стосунки Зоні з ровесницею Октусею, де спільні “секрети” набагато вагоміші, спільних тем для розмов більше і вони цікавіші. Ця модель стосунків подана як другорядна, оскільки метою письменниці, очевидно, було змалювати не так дану модель, як функцію її впливу на формування характеру Юзі. Панночка з боєм сприймає підслухану розмову старших дівчат. Вона не готова до “дорослих” почуттів, переживань. Зовнішній і внутрішній стан наївної Юзі в цей момент стримано, але емоційно змальовує Леся Українка: “Вона не плакала, тільки дрібно тремтіла і почувала всередині якусь прикру порожнечу, якусь омлілість у всім тілі. Вона хотіла не думати про те, що тільки зараз почувала... Господи, ліпше ніколи не бути дорослою!... [14, 237]. Це перше пізнання змальовує і О.Забужко, тільки її героїні позбавлені такої наївності, вони набагато розкутіші і обізнаніші. У другій частині оповідання Лесі Українки домінує зображення шістнадцятилітніх Дарки і Юзі. Образи героїнь зіставляються: порівнюється їх зовнішній вигляд, внутрішні переживання, характери (подані паспортний і динамічний портрет), поведінка в одних і тих же обставинах, в один і той же час.

В.Агєєва так порівнювала ці образи: “Коли Юзя – уособлення традиційної фемінності – несамотійна, піддатлива чужим впливам, безпорадна у вирішенні будь-яких практичних питань, уся в полоні ілюзій, сформованих родинним вихованням, батьками..., то Дарка претендує швидше на “чоловічий” статус. Вона вихована матір’ю, яка всім верховодить в сім’ї” [2, 189]. “Епоха, в яку жила Леся Українка, проголосила емансипацію людської особистості” [17, 37], а питання самостійності жінки в час Лесі Українки

набувало неабиякої актуальності і порушувалось навіть чоловіками”.

Зіставляючи два характери і два суспільні середовища, письменниця використовує специфічні мовні конструкції: передає розмову Мартохи і членів її родини діалектом, дотримуючись точності в передачі висловлювань польських селян, тоді як мова панської родини наближена до літературної, з крапленнями іноземних слів, що покликані вказувати на освіченість мовця тощо.

Окреслюючи моделі жіночого товаришування, реалізовані у стосунках “Дарка – Юзя”, “Юзя – Зоня”, “Зоня – Октуся”, Леся Українка побіжно відтворює і відносини матері і дочки на прикладі сім’ї Мартохи. Це теж модель стосунків, наявних тільки в жіночому світі, яка розкрита з імпліцитної точки зору, з урахуванням власного досвіду. Мартоха своєрідно ставилась до своїх дітей, виховувала їх суворо: працюючими, чесними, слухняними, а не манірними. По-особливому мати ставилась тільки до найменшої дочки “мизиночки” – Гапки, “навіть не раз спихала головну господарську роботу на старших дочок, менших попускала “байди бити”, а сама сиділа з Гапкою, то бавлячи її, то лікуючи всякими ліками” [14, 248]. Ярина, Дарка, Пріська і Улянка працювали і вдома і в панському дворі. Мати ніколи не хвалила Дарки, тільки як батько завів мову про заміжжя дочки, сказала: “Та хай би там хоч і сто невісток було, а я Дарки не дам, бо я без неї як без рук. Пошукай-но ще такої дівки” [14, 249].

Особливо виписані сприйняття і переживання Даркою цих слів: “Дарка спаленіла. Се вперше мати так виразно похвалила її. Ні, це, власне, не було хвалою, але це більше варто було, ніж звичайне величання матірок своїми дочками. Це мати вимовила вголос те, що Дарка й сама знала і тямила добре, тільки Дарка ніколи не думала, що вибаглива мати коли-небудь це скаже, та ще при всіх” [14, 249]. Епізод носить автобіографічний характер, адже у Лесі Українки і її матері теж склалися своєрідні стосунки, на чому наголошує Ніла Зборовська у розділі “Фатальне народження” у монографії

* Так, Михайло Косач, брат Лесі Українки, писав у листі до сестри Ольги: “Економічна незалежність і свій зарібок для жінки ще важніше, ніж для чоловіка, бо як не як, а часто просто в силу сугестії околом чоловік прибирає собі тону і замахів господаря в хаті, і тільки незалежність жінки зводить той тон до minimum’a” [15, 223].

про письменницю “Моя Леся Українка” [Див.: 10, 17–28]. Слід згадати про автобіографізм, проблему жіночої дружби у епістолярній спадщині Лесі Українки, її стосунках з Ольгою Кобилянською: “Листуючись і винаходячи звертання “хтось”, “хто січок”, “Хтось біленький”, “хтось чорненький”, дві жінки-письменниці формулюють, інсценізують романну модель жіночої приязні” [5, 50].

Саме недомовленість, замовчування, уникання кінця, уривчастість, незавершеність В.Сірук вважає очевидними атрибутами модерністичної техніки розповідності Лесі Українки [19, 9].

Оксана Забужко, висвітлюючи проблеми жіночого світу, презентує не тільки варіанти жіночої дружби, а й один із найпоширеніших у жіночій прозі тип “нової жінки” – у романах “Польові дослідження...”, “Казка про калинову сопліку”, повістях “Інопланетянка”, “Я, Мілена”, оповіданні “Дівчатка”. У жіночому характері тісно переплетені фемінні і маскуліні риси. В оповіданні “Дівчатка” письменниця прослідковує становлення характерів на прикладі образів Дарки і Лени, починаючи з підліткового віку. Специфічним є використаний художній принцип “опозиції” – зіставлення і порівняння характерів, паралельного показу двох світів, емоцій і пристрастей двох типів жінок. Такий вибір О.Забужко пояснила на одній із презентацій, зазначивши, що для неї образ жінки є цікавим тому, що він є по-своєму новим, оскільки якщо і розкривався у літературі, то тільки однобічно, з погляду чоловіка-письменника. Авторка намагається відкрити жінку на тлі інших жінок, виокремивши її як особистість, показавши “зсередины”, через призму інтровертного. При цьому однією із рис стилю О.Забужко є “насиченість автобіографізмом її текстів” [20, 119].

Протиставлення Дарки і Лени спочатку, а потім їх зближення і дружба – дорога героїнь до дорослого життя. Лесбійське захоплення школярок – це тільки один етап, а можливо, зациклення на одній проблемі – “гомолубові”. Звичайно, це впливає як на внутрішній світ дівчат, так і на майбутню позицію щодо чоловіків і ставлення до них. Розгляд героїнь у такому ракурсі О.Забужко буде у площині психологічно обгрунтованої, тактовної розповіді. Міркування самих героїнь, їх збентеження від різнорідних “пізнань” одна одної, їх переживання і аналіз вчинків, власних спостережень, ще раз підкре-

слюють психологізм такої прози, акцент на інтравертному, а вже потім – екстравертному факторах, що виражає природу “жіночого письма” і є суттєвим. Дарка займає позиції лідера у класному колективі. Авторка подає її психологічний портрет в окремих деталях, мозаїчних фрагментах. Стереотип лідера у Дарки залишився і надалі, як стала позиція в житті, Лена ж пішла іншим шляхом. Вона стала легкодоступною для всіх і бажаною для кожного. Її влаштувало таке життя. Це той тип жінки, що “живе за законами свого часу”. О.Забужко психологічно пояснила формування саме таких життєвих позицій і переконань героїнь.

Основний акцент твору – мотив сестринства, який започаткований жінками-письменницями попереднього fin de siecle (Лесею Українкою, Ольгою Кобилянською), продовжений Іриною Вільде (“Повнолітні діти”). “Література доби fin de siecle демонструє виняткове розмаїття самих моделей стосунків між героїнями: жіночої дружби й товаришування, ніжності й неприязні, поваги й материнської любові, підлеглості й учнівського обожування, залежності й протистояння” [1, 198]. Ці твори позначені відкритістю, відвертістю самоаналізу, зображенням стосунків і почуттів, які під впливом патріархальної моралі завжди опинялись поза кадром. Стосунки двох дівчат О.Забужко розгортає як приклад відвертого саморозкриття і становлення власне жінки, а також як руйнування усталених етичних стереотипів. Її твір перегукується із автобіографічним романом І.Вільде “Повнолітні діти”, де змальовано дружбу дівчат – гімназисток, “окреслено різні фази і вікові моделі стосунків.

Так, дитяче товаришування – це спільне розгадування таємниць дорослого життя, радість відкриття і неймовірно болюча гіркота розчарувань” [1, 214]. У творах обидвох авторок підкреслюється чуттєвість, прагнення героїнь душевного і тілесного контакту; у О.Забужко: “Всі їхні великі перерви пліч-о-пліч на підвіконні, блукання парком після уроків, заплічні розмови, розмови, розмови, ненаситні... ціла та видима, денна сторона їхньої дружби..., – все воно ніби й тривало далі, але непомітно-швидко збігаючись, мов торішня сука, під навальним розростом тої нової, душною й чадною сторони їхніх взаємин, котра розвивалась вже без стороннього ока...” [7, 48–49]. Героїні Забужко, ще

будучи школярками, прагнуть самоутвердитися в світі, який є спільним для них антисвітом до чоловічого, адже “об’єднані свого роду іманентним взаєморозумінням” [18, 183].

Жінки О.Забужко власної самореалізації шукають поза межами сім’ї і родини. Часто це творча самореалізація супроводжувана складним і суперечливим психологічним станом героїні, її душевним роздвоєнням, яка, як правило, вступає у конфлікт з сімейним становищем жінки. Такий тип жінки – самостійної і претензійної не новий в українській літературі, адже починає формуватися ще у творчості Лесі Українки, а у Ольги Кобилянської героїня постає як “жінка самодостатня, емансипована “за інстинктом”... не вимагає доповнення чоловіка (“Природа”, “Некультурна”, “За ситуаціями”), а також як жінка – товаришка, “яка будує свої стосунки і з чоловіком, і з жінкою на принципах рівноправності. Часто в стосунках із чоловіками вона проявляє власну волю і силу, натомість чоловік – власну слабкість... (“Царівна”) [6, 138]. Характер такого типу жінки, як вважають окремі дослідники, теж зумовлений українською ментальністю, що особливо підкреслено у порівнянні з польською та російською*. Це не тип жінки – Барбі, який О.Кісь протиставила образу Березині (як іншій моделі фемінності) і яка “лише грає призначену їй власником роль” [13, 47], є об’єктом, але жінка, яка орієнтується на самореалізацію не через зв’язок із чоловіком чи у межах цінних ролей матері, домогосподарки, дружини/коханки. Це і не жінка-вамп, яку часто протиставляють образу жінки-рабині з притаманною їй сферою чотирьох К, хоч, як підкреслила О.Теліга, “обидва (образи жінок. – К.Т.), не дивлячись на свою нібито протилежність, властиво кажучи, є тим самим типом жінки, що з’являється лише джерелом хвилевої насолоди й увигіднення життя в найпримітивнішому розумінні того слова. І “рабиня”, і “вамп” виключають пошану до жінки” [21, 85]. Це, можливо, феміністка чи емансипантка, жінка, яка відстоює гендерні позиції, а крім того, сферою її

* У “Жіночих образах з Галичини” Леопольд фон Захер-Мазох зазначив: “Полька прагне наказувати, малоросіянка ж – бути вільною. Коли полька володіє чоловіком, великоросіянка хоче йому підкорятися, як німкеня, то малоросіянка вимагає рівності з ним. При кожній нагоді в ній спалахує нестримна козацька вдача, що не визнає жодного пана і жодного слуги” [9, 21].

реалізації є культура, мистецтво, пов’язана з ними творчість*.

Якщо героїні О.Забужко – “нові жінки”, а жіноча дружба проінтерпретована авторкою з феміністичних позицій, то С.Йовенко вибирає позицію не радикальну, бо у цій сфері шукає істину життя, любов чоловіка, що є джерелом, зарядом духовності, а відтак можливістю самореалізуватися жінці, відшукати “власний простір” у сім’ї, інтимному та професійному житті. В цьому плані манера образотворення С.Йовенко більшою мірою подібна до манери Лесі Українки, аніж О.Забужко. Як зауважує Я.Поліщук: “у Лесиних героїнь ще здебільшого не зауважуємо відвертого й непримиренного конфлікту з “чоловічим світом”. Принаймні вони намагаються знайти згоду із тим світом, і при цьому вирішальну роль відіграють суто жіночі почуття та переживання самозреченого кохання, жертвовності, морального обов’язку жінки, коханої, матері. Таким чином жіночі постаті Лесі Українки ще тісно пов’язані із традиційною мораллю, певною мірою залежні від неї” [16, 155].

Незважаючи на постмодерну нівеляцію морально-етичного критерію в образотворенні, деформацію гендерних стосунків, пропаганду “ненормованості”, розмитості героя, що спостерігається у літературі кінця ХХ ст., можна стверджувати, що жіночій прозі даного періоду характерні риси протилежного змісту. Свідченням цього є і тип жінки-романтика, аристократки духом – Юлії із повісті С.Йовенко. Авторка розкриває її багатий духовний внутрішній світ, використовуючи прийом контрасту і порівняння, а також на мовному рівні – діалогу-бесіди і діалогу-суперечки. Вона вводить в текст два протилежні типи жіночих образів, як і Леся Українка, О.Забужко. В цьому полягає специфіка художнього світу жінки, типологія “жіночого письма”. Жанна і Юлія: “Дві дівчинки, що верховодили над десятьма хлопцями, дві юнки – різні, як чорна та біла троянди, бо в усьому були полярні: чорнява й русява; одна яскрава, вибухова, різка на слові, демонстративна, друга – м’яка, пластична, аж ніби пастельна, довірливо осяйна в усміху, але здебільшого печальна і затаєна в

* Цю ідею свого часу розвивали Леся Українка і Ольга Кобилянська. Як пише Т.Гундорова, – “Жінка і культура – такий новий контекст, який Кобилянська вводить у свою творчість” [6, 41]. Зрештою, “перша хвиля феміністичного руху кінця ХІХ – початку ХХ століття піднесла феномен “нової жінки” [6, 48–49].

собі” [11, 98]. Надзвичайно чітка психологічна авторська характеристика. Жанна живе “зовнішнім” життям, духовне поступається матеріальному, вона розкута і самодостатня, тоді як Юлія – інша: спокійна, романтична натура, про таких кажуть – непрактична. Вона, на відміну від Жанни, здатна кохати, у неї залишилась крихта віри поруч із розчаруванням. Їй властиво протистояння: “Тіло її не хотіло жити окремо від розуму” [11, 90]. Героїня не хоче бути річчю інтер’єру “передусім для комфорту і насолоди” [11, 85], але не прагне проявляти ініціативу, її самореалізація обмежена рамками патріархальних канонів. Юлія “була як у склі, зачарована в своїй самотності” [11, 84].

Різні психологічні характеристики героїнь відбиті у мові, інтонації, поведінці героїнь. Психологічну напругу Юлії авторською мовою С.Йовенко передає вже в перших абзацах твору: “Холод порожнечі, котрий відчула враз похололими грудьми, йшов не від протягу з незачинених дверей” [11, 83], які фактично є фінальним сюжетним акордом, підсумком тих подій, що розгортатимуться у творі. Попри іманентну діалогічність, повість носить сповідальний характер, який забезпечує потік спогадів, внутрішні монологи Юлії, коментарі її душевного стану.

Юлія – романтична натура, яка побачила у Маркові надію, “відчула поруч Мужчину. Саме в його втраченій переважною більшістю релігійної здатності турбуватися про жінку, захистити, бути їй опорою...” [11, 84], але одночасно її турбує його відстороненість, про яку говорить авторка з точки зору Юлії: “...він не хоче мене всієї, не хоче заглиблюватись”. Романтичність натури Юлії контрастна дійсному життю, її душа “кривилась від кривди і протесту. Марко був останнім променем сонця в її занапащеному гордістю жіночому житті. А било воно її навідмаш по серцю й по нервах, ведучи всіма колами принижень...” [11, 85]. Гордість, незалежність Юлії (виявлені реально у випадку із залицяннями Юхима) не дозволяють віднести її до типу “пасивних жінок”. Вона непрактична, бо прагне гармонії, щастя і любові духовної, а потім уже тілесної. Юлія обожнювала Марка, він був для неї ангелом-охоронцем, тоді як Жанна зневажала чоловіків, сповідувала життєву наступальність і керувалась не альтруїстичними, а егоїстичними принципами, а любов вважала рідкісним захворюванням. Проблема “невилюбленої” жінки – суть образу Юлії. Це не пра-

гнення тілесної любові (згадаймо іронію, з якою Юлія розглядає своє тіло в дзеркалі), а бажання відчувати себе жінкою, про яку дбають і якій допомагають у щоденних клопотах. Вона була самотньою, нещасливою у материнстві, але в любові до Марка “Юлія була на диво щаслива самим своїм почуттям” [11, 105], що пояснюється приналежністю її до емоційного типу героїв, які “почуттями реагують на світ” (за Л.Гінзбург) [4, 148].

Жанна повчає Юлію, заздрить їй і злорадствує, коли вони розлучаються з Марком. Аж тоді у них не було вже нічого спільного: “Вони стояли мовчки одна проти одної – осенючі жінки, небесна і земна, – дві подруги, дві ворогині...” [11, 118]. С.Йовенко не залишає запитань: кількома абзацами пояснює причину, чому Марко покинув Юлію, штрихом відтворює їх останню зустріч в лікарні – фактично зустріч чужих людей, акцентує на психологічному зриві Юлії, яка знову залишається сам на сам, її ілюзія розбита, залишається тільки розмова – виповідання наболілого досвіду Вадиму як реальність. Відчувається ліризм, чуттєвість, деталізація оповіді, як природних рис “жіночого письма”. Проблема людини, ілюзії якої не відповідають реальному стану речей, яка заплуталась у тенетах власного внутрішнього світу, почуттів, ідеалів і не може вирватися із замкненого простору самотності породжує значні протиріччя психологічного стану. Вони керують поведінкою героїв, диктують розгортання сюжету.

Жіноча дружба і зрада подруги – подібні у трьох розглянутих нами творах. Об’єднує їх і наскрізний психологізм, маргінальність екстравертного і центральність інтровертного світу героїнь, переважання зображення над розповіддю.

1. Агеева В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: Монографія. – К.: Факт, 2003. – 320 с.

2. Агеева В. Поетеса зламу століть. – К.: Либідь, 1999. – 264 с.

3. Біберова Г. Месниця? Зрадниця? Феміністка? Міф про Клітемнестру в поезії Оксани Забужко // Слово і час. – 2006. – № 6. – С. 53–63.

4. Гінзбург Л. О літературному герої. – Л.: Сов. писатель. Ленинг.об-ние, 1979. – 222 с.

5. Гундорова Т. Ольга Кобилянська CONTRA Ніцше, або народження жінки з духу природи // Гендер і

культура: Зб.ст. / Упоряд.: В.Агеева, С.Оксамитна. – К.: Факт, 2001. – С. 34–52.

6. Гундорова Т. Femina Melancholica: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. – Київ: Критика, 2002. – 272 с.

7. Забужко О. Сестро, сестро: Повісті та оповідання. – К.: Факт, 2003. – 240 с.

8. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса: Вибрана есеїстика 90-х. – К.: Факт, 1999. – 340 с.

9. Захер – Мазох Леопольд фон. Вибрані твори. – Львів: Літопис, 1999. – 384 с.

10. Зборовська Н. Моя Леся Українка / Есей. – Тернопіль: Джура, 2002. – 228 с.

11. Йовенко С. Любов під іншим місяцем. – К.: Укр. письм, 1999. – С. 223.

12. Качак Т. Традиції Лесі Українки у жіночій прозі 80–90-х років ХХ століття // Леся Українка і сучасність. Зб. наук. пр. – Т. 2. – Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2005. – С. 81–96.

13. Кісь О. Моделі конструювання гендерної ідентичності жінки в сучасній Україні // Феміністичність / “Феміністичність та маскулінність”. Незалежний культурологічний часопис “Г”. – 2003. – Ч. 23. – С. 37–58.

14. Леся Українка. Приязнь // Леся Українка. Твори в 10-ти томах. – К.: Дніпро, 1965. – Т. 7. – С. 205–259.

15. Листи так довго йдуть... Знадоба архіву Лесі Українки в Слов’янській бібліотеці у Празі. – К.: Вид. центр “Просвіта”, 2003. – 308 с.

16. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Монографія. Вид. друге, доповнене і перероблене. – Ів.-Франківськ: “Лілея-НВ”, 2002. – 392 с.

17. Поліщук Я. Присутність відсутності, або проблема читача Лесі Українки // Леся Українка і національна ідея: Зб. наук. праць / За ред. Я.Поліщука та А. Криловця. – К.: Вид-во імені Олени Теліги, 1997. – С. 27–43.

18. Сімона де Бовуар. Друга стаття / Пер. з франц. Н.Воробйової, П.Воробйова, Я.Собко: В 2-х т. – К.: Основи, 1995. – Т. 2. – 392 с.

19. Сірук В. Наративна стратегія “малої” прози Лесі Українки // Слово і час. – 2006. – № 2. – С. 8–14.

20. Таран Л. Сад Артеміди // Жінка як текст: Емма Андіївська, Соломія Павличко, Оксана Забужко: фрагменти творчості і контексти / Упоряд.: Л.Таран. – К.: Факт, 2002. – С. 113–121.

21. Теліга О. Якими нас прагне? // Теліга О. О краю мій...: Твори, документи, біографічний нарис. – К.: Видавництво імені О.Теліги, 1999. – С. 85–97.

Drawn is the historic-typological parallel of the feminine friendship development on the basis of Lesia Ukrainka's short story "Attachment", O.Zabuzhko's short story "Little Girls", S.Yovenko's story "Yulia". Disclosed

is the specificity of comparison and contrasting description of feminine characters, investigated is the structure of woman's artistic world in the prose heritage of women-writers from various historic-literary epochs. Shaped is the scheme of historic-artistic development of one of the main feminine literary creativity's motives, outlined are dominating artistic devices and the principles of image making in feminine prose.

Key words: the model of feminine friendship, psychological description of the character, artistic principle of character comparison.

УДК 821.161.2:821.162.2

ББК 83.3 (4Пол)1

Тамара Ткачук

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ СТАНІСЛАВА ПШИБИШЕВСЬКОГО ТА ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ: ТИПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

У статті шляхом компаративного зіставлення здійснено аналіз есе “З психології творчої особистості. Шопен і Ніцше” (“Z psychologii jednostki twórczej. Shopin i Nietzsche”) (1892) С.Пшибишевського та фантазії “Поети” (1897) О.Кобилянської. Аналізуються тематичні, образно-семантичні, синтаксично-стильові, словотворчі особливості нарацій, акцентується на застосуванні письменниками тотожних образів-символів, що свідчать про різномірну їх генетичну сутність і водночас вказують на ідентичність поглядів щодо місця і ролі митця та мистецтва в суспільстві.

Ключові слова: типологія, типологічні сходження, митець, мистецтво.

Проблема типологічної характеристики літературних процесів різних народів завжди становить собою актуальне дослідження. Адже порівнюються не тільки літератури, постаті, художні твори, а зіставляються культури, влітаються в контекст історичного розвитку одної і другої нації. Тим більше це стосується польсько-українських літературних зв’язків. Як зауважив український дослідник Г.Грабович, “[...] центральною, визначальною рисою польсько-українських літературних взаємин є той факт, що то були взаємини не літератури з літературою, а культури з культурою” [2, 167].

У такому контексті виправданим є дослідження творчості видатних письменників методом компаративного аналізу. Тим більше, що на сьогоднішній день попри існуючі в українському літературознавстві численні студії, де аналізується творчість О.Кобилянської (приміром праці Т.Гундорової [3], І.Демченко [4], Л.Луціва [8] та ін., чи розвідки компаративного характеру, як от, В.Моренця [9], Д.Наливайка [10], С.Павличко [13], С.Хороба [15], Я.Поліщука [14] та ін.), в польському літературознавстві відсутні системні компаративні дослідження творчості польського модерніста в контексті українського літературного процесу кінця ХІХ – початку ХХ століття. Польські академічні видання (як от праця А.Гутнікевича “Молода Польща”) [19] український контекст свідомо оминають, акцен-

тують здебільшого на назві Галичина, як території, приналежній Польщі, при цьому вони уникають назви Україна. На відсутність студій типологічного характеру вказує Г.Матушек у своїй чи не найґрунтовнішій у польському літературознавстві монографії про німецькомовну творчість С.Пшибишевського [21]. Дослідниця відзначає, що існування необ’єктивних думок стосовно польського письменника як у німецькому, так і в польському літературному середовищах спричинене також відсутністю студій компаративного характеру. На існуванні такої проблеми у польському літературознавстві акцентує також К. Ліпінський – автор рецензії на книгу Г.Матушек: “Наступним завданням, що стоїть перед дослідниками творчості С.Пшибишевського могла б стати спроба компаративного аналізу зв’язків і паралелей праць С.Пшибишевського з іншими національними літературами “зламу віків” [21, 624].

Важливим чинником типологічних подібностей є значний вплив на слов’янських письменників філософських концепцій Ж.-Ж.Руссо, Г.Сковороди та П.Юркевича (звісно, поряд із новітніми на той час психологічними, філософськими тенденціями), що репрезентували “онтологічний поворот” до духовної реальності, вторинності “логіки голови” (розуму) щодо “логіки серця” (духу). Більшою мірою ця філософська доктрина проявилася у творчості

О.Кобилянської, тоді як у нараціях С.Пшибишевського прочитується вплив середньовічного світогляду (з його меланхолією, вірою в силу містики) та німецького романтизму, зосібна символізму Новаліса (псевдонім Фрідріха фон Гарденберга), що був кумиром письменника. Цим, очевидно, спричинене фокусування уваги авторів навколо категорій серця, душі як осердя духовно-морального життя людини.

Філософські ідеї Ф.Ніцше є каркасом, на якому вибудовувались світоглядні позиції української письменниці та польського творця. Хоч гендерні питання вони розв'язували індивідуальними шляхами, все ж фізіологізм стає доміантним у художній риторичі письменників. Підтвердженням цього є етюд "Поети" та лист до О.Маковея від 3 січня 1903 року, де О.Кобилянська, відповідаючи на роздуми Г.Хоткевича про те, кому і як догодити, використовує алюзію із творів німецького філософа: "Я йду лише своєю дорогою і не зважаю на товпу" [7, 527].

Польський митець у трактаті "Confiteor" теж акцентує на несумісності мистецтва і натовпу, більше того, він вказує, що література не повинна виконувати утилітарну функцію, а твори, написані для людей, називає "Biblia pauperum" ("Біблією для убогих").

Основою світоглядних орієнтирів О.Кобилянської була християнська позиція щодо людини та її відношення до дійсності, хоч не без зображення надлюдини Ф.Ніцше; С.Пшибишевський був апологетом сатанізму, а тому культ людини, мета якої є деструкція, стає невід'ємним елементом метатексту польського художника слова. Описи психопатологій, сексуальних збочень, некрофільських оргій, що є доміантними у "De profundis" ("З глибини") польського модерніста, вона рішуче відкидала, хоча дослідження ірраціональних, психологічних процесів та їх впливу на поведінку людини, ніцшеанський тип надлюдини, індивідуалізм породжені модерним способом мисленням, який не був чужим і для О.Кобилянської, провокував розгляд суголосних тем і проблем.

Творчому доробку польського модерніста буковинська письменниця пророчила нетривале існування і мала рацію, оскільки після його смерті вони були забутими. Проте її листи свідчать про популярність поляка в Галичині, навіть захоплення його творами, у чому вона звинувачує "рутенців" – себто українців, вказуючи на незнання ними видатних митців Європи, як от М.Ме-

терлінка, Бйорнсона: "До всяких можливих і неможливих Пшибишевських молилися – чому? Я гадаю, що впрост то тому, що він їм до душі промовляв" [7, 529–530]. У даному судженні-запереченні О.Кобилянська, що парадоксально, засобами іронії, намагаючись розкритикувати, несвідомо дає високу оцінку впливові творів С.Пшибишевського на читачів, підтверджуючи вміння польського письменника активізувати реципієнта, задовольняти читацькі смаки, себто "промовляти до душі".

Така ситуація була не випадковою. С.Пшибишевський шокував і притягував молодь своєю відкритістю, щирістю, оголеною правдою, намаганням розкрити перипетії людської душі, проникав у приховані, заборонені сфери людського буття, що до цього часу в літературі замовчувалося, оминалося. Промовистими у даному контексті видаються слова відомого українського філософа П.Юркевича (1827–1874), автора знаменитої "філософії серця": "Ніякі діяння й збудження, що походять із зовнішнього світу, не можуть викликати в душі зображень і почувань, якщо вони являються несумісними з сердечним [себто душевним] наставлянням людини" [16, 14]. Отже, твори польського митця не були чужорідним явищем у Галичині, зосібна серед молодих письменників. А. Крушельницький у 1899 році здійснює переклад "Z cyklu Wigilii..." ["З циклу Вігилій"] С.Пшибишевського (в Україні єдиний на сьогодні переклад), хоч галичани вільно послуговувалися польською мовою, оскільки вона вивчалася у школах й активно використовувалася у повсякденному мовленні.

Творча особистість С.Пшибишевського формувалася на стику двох культур, двох традицій, епох. По приїзді до Берліна, у 1892 році він пише свою працю "Zur psychologie des Individuums. Chopin und Nietzsche" ("З психології творчої особистості. Шопен і Ніцше"). Заголовок окреслює діапазон роздумів творця, включаючи конкретизацію: йтиметься про представників світу творчості: Ф.Шопена і Ф.Ніцше – двох найвидатніших митців епохи, сутність генія яких намагався дослідити польський автор, попри все, блискуче виконував твори Ф.Шопена на фортепіано, вважав себе учнем Ф.Ніцше, популяризував його творчість на французькому, скандинавському, слов'янському літературному ґрунті. Титул твору О.Кобилянської "Поети" у даному контексті є промовистим і не потребує додаткового витлумачення.

Твір сприймається як філософсько-психологічне есе, яке складається із двох досліджень, про що свідчить його назва. Проте у ньому мозаїчно поєднані елементи настроєвості, музично-ліричних медитацій. Твори розкривають найскладніші питання людської екзистенції, відзначаються широким використанням алюзій та ремінісценцій, що є ознакою енциклопедичної ерудованості автора, та розраховані на реконструювання реципієнтом художніх недомовленостей.

Проблема ролі митця і мистецтва як незалежних від суспільства континуумів, виступає своєрідним дзеркалом духу епохи, вона звучить на її загальному науковому, морально-етичному тлі, коли популярними були Ніцшеанські ідеї "переоцінки цінностей", "смерті Бога", його радикальна критика християнської моралі, теорія Еміля Дюркгайма про дуальність людської природи, концепція "потoku свідомості" американського психолога В.Джеймса, бергсонівська теорія двох джерел релігії та моралі, психоаналіз З.Фрейда. Причому такі ідеї захоплювали однаковою мірою як польське, так і українське літературні середовища, де зростала творча індивідуальність С.Пшибишевського й О.Кобилянської. Існуючі типологічні сходження спричинили, очевидно, і генетичні зв'язки між творчістю письменників, зокрема тотожне розуміння ролі митця і мистецтва у суспільстві. Існуючі типологічні сходження спричинили, очевидно, і генетичні зв'язки між творчістю письменників, зокрема тотожне розуміння ролі митця і мистецтва у суспільстві.

Думка щодо вишості митців є ідентичною у поглядах різнонаціональних письменників. І, хоч О.Кобилянська не сприймала деякі твори С.Пшибишевського – "...Скільки разів починала я його діла читати – так не могла їх кінчити. Та вічна бабранина... [7, 469]" – все ж її погляди на творця та його незалежність від вимог суспільства, натовпу є суголосними із літературознавчими ідеями польського автора, причому ця тотожність не є частковою.

Як С.Пшибишевський, так і О.Кобилянська творять бінарні опозиції: митець – натовп, які є полярними, полюси їх відштовхуються, між ними не може виникнути притягування. У листі до О.Маковея від 6 січня 1903 р. письменниця пише: "Я не можу годитись з тим, що письменник має сходити до публіки, як вона не годна його цілком зрозуміти, бо ж годі так писати, щоб всіх задоволити..." [7, 528]. Порівняймо тезу із

"Confiteor" ("Визнаю") польського модерніста: "Митець не є слугою ані керівником, не належить ані до народу, ані до світу, не служить жодній ідеї, ані жодному суспільству" [23, 143]. На суголосність ідей художників слова вказує переконання авторки "Поетів", висловлене у листі від 15 грудня 1902 р., де вона акцентує на приході нового напрямку, проте як його номінувати вона ще не знає і називає "zurück zur Seele" ("назад до душі"). Відомо, що у Німеччині у цей час відбувався перехід від натуралізму до модернізму, і це стало темою багатьох статей на шпальтах німецьких газет (Див. про це у студії Г.Матушек [21]).

Першочерговим, стрижневим, для художнього відтворення митці вважають перипетії людської душі, психологічні питання, які творять основні колізії творів: "Мистецтво не має жодної мети, є метою саме в собі, є абсолют, бо є відображенням абсолюту душі, – так писав відомий поляк у власному програмному творі "Confiteor" [23, 45].

Душа стає основою мистецтва, найвищою точкою виміру, досконалістю, абсолют. Для авторки "Царівни" письменники та їх творіння теж є абсолют, божественними посланцями, що виконують високу місію, а тому повинні бути вивіщеними, як "боги землі": "Бог сам, – говорила вона, – не міг займатися поезією і для того створив поетів" [7, 132].

Аналізованим творам властивий суб'єктивізм, оповідна форма викладу думок, синкретизм монологічного мовлення з діалогічним, розповідь ведеться від першої особи. Окремі судження польський письменник поєднує в єдине ціле, чергуючи їх та створюючи експресивність, подекуди надривність, непередбачуваність. Він є категоричним, причому авторська позиція частково уніфікується, проявляючись в умовиводі стосовно сутності творчої особистості, генезу якої в діахронному зрізі намагається простежити автор. При цьому використовуються уточнюючі члени речення, що виконують функцію авторських коментарів, як от: "Вважаю, що виголошую твердження, віддалене, як видається, від правди" [23, 7], чи, приміром, "мушу підкреслити..." і т. д. Цим самим автор дає можливість реципієнтові робити особисті висновки, виключаючи категоричність, просвітянсько-патріотичну риторичу, утверджуючи доміанту суб'єктивності естетичних цінностей, що стало одним з основних атрибутів переходу від літератури просвітянської до власне модерністської.

Центром антропологічного творчого світу письменниці є людська душа, що розуміється з християнських позицій та постає ядром моральних цінностей, найвищих рис людськості.

У концепції С.Пшибишевського найвищим мірилом постає “гола душа”, яка є втіленням творчого начала, а тому притаманна лише для творчих особистостей, вона контрастує з недосконалим людським суспільством, є астральною, надземною, а тому недосяжною для пересічної людини. Проте вони однаково прагнуть віднайти красу, насамперед у душі. Поетична душа, яка в О.Кобилянської набуває відтінку часовості і окреслена епітетом “поранкова”, є своєрідним втіленням абсолютної краси на землі, вона і творить прекрасне, урізноманітнюючи прагматичну філістерську дійсність. Прикметно, що у теорії С.Пшибишевського мистецтво, основною категорією якого є “гола душа”, вважається абсолютном, є універсальним.

Українська авторка наче ліризує “суху” теоретичну риторику польського митця: “Бог сам не міг займатися поезією і для того створив поетів. А поезія – се мати усякої величі, всякої краси” [6, 132]. Основою авторського світогляду українського творця є романтичне розуміння краси, її генези. Найпрекраснішою є “поранкова душа” лірично-ніжна, замріяна, героїчна, що “різьбить себе”, прагне до світлих вершин, однак від інших повністю не відривається.

С.Пшибишевський та О.Кобилянська прагнуть гармонізувати світ, проте здійснюють це амбівалентними шляхами. Письменниця зображує ліричний, цнотливо-жіночий образ, що на наш погляд має гротескно-фантастичні та народно-фольклорні витоки. “Тола душа” С.Пшибишевського є перш за все філософською категорією та символізує стан творчості письменника, ідентифікується із “душею астральною”, що протягом віків проходить коловорот перетвілень. Її витоки, як і образу О.Кобилянської, слід вбачати в польському романтизмі, зокрібно теорії “астральної душі” Ю.Словацького.

Польський письменник у своєму “Confiteor” (“Визнаю”) раціоналістичне мистецтво опозиціонує із мистецтвом, що прагне до пізнання тасмниць душі, вважаючи останню домінантною для сучасного йому митця. Таке переконання теоретик “голої душі” використав для інтерпретації розвитку мистецтва загалом і європейської культури зокрібно. Про перенесення основних колізій твору із зовнішніх подій у душу героїв писали й українські митці І.Франко, і О.Коби-

лянська, яка зокрібно вказувала, що внутрішні катаклізми – теж подія.

Зміщення акцентів у художній творчості із зовнішніх колізій у внутрішні детермінанти життя людини стало основною тенденцією європейських літератур помезів’я століть і це відбувалось на різних жанрових рівнях, про що переконливо пишуть О.Бжезіна (чеський митець), В.Винниченко, С.Виспянський, У.Донадіні, Г.Ібсен, О.Кобилянська, М.Метерлінк, С.Пшибишевський, А.Сова (хорватський письменник), Леся Українка, І.Франко. І.Денисюк, досліджуючи новелу нового типу, зазначає: “У новелі нового типу психологізму пильно досліджується найдрібніший, але найхарактерніший відтінок людського життя, причому життя людської душі передусім” (підкресл. наше. – Т.Т.) [7, 154]. Душа стає онтологічною основою буття. І.Матушевський з приводу цього писав: “У наш час внутрішній драматизм домінує над зовнішнім...Сучасний живописець відтворює не натуру, а враження, які вона в ньому збуджує: пейзаж, за поняттям сучасної естетики, не є предметним образом шматка природи, але відбитком “стану душі” живописця у цей момент” [22, 15–16].

Маємо зразок прозового твору, в якому синтетично поєднані дидактичні елементи з ліричними відступами, символічними образами. Дидактизм виступає об’єднуючим чинником, ліризм багато в чому різниться. В українській письменниці він пронизує усю мініатюру, яка сповнена мелодійності, що дозволяє її розглядати крізь призму музичності. Натомість С.Пшибишевський раптово переходить до скрупульозних імперативів, ліричних тонів, що семантично випадає із загальної цілісності твору. У “Поетах” простежується алогізм: виклад думки стрибкоподібно змінюється на дидактичне судження, що настає раптово після незакінчених речень. Цим письменниця змушує читача мислити, бути співтворцем. Щодо реципієнта, то польський модерніст виводить власну концепцію активного, інтелектуально розвинутого читача, який задля максимального розуміння твору здатен сягнути аналогічних станів, у яких перебував художник у процесі творчості. Такі риси свідчать про модерний стиль письма О.Кобилянської і С.Пшибишевського.

Твір структурований на шість компонентів, зв’язаних семантично, кожен з яких завершується риторично-окличним чи то розповідним реченням, яке є ідейним центром, семантичним та інформаційним ядром, своєрідним

висновком-закликом, що намагається донести до реципієнта авторка. Вони виконують сугестивну функцію, оскільки неодноразово повторюються, як от: “Нехай живуть поети, творці поранкових душ...”, чи то, приміром: “Коханці моєї поранкової душі! Квіти людськості!...” [6, 133].

Генологічна природа “поезії у прозі” (а саме такою є його жанрова приналежність), породжена вдалим накладанням родових особливостей лірики (суб’єктивність, безпосередньо емоційний вияв особистісних переживань і думок ліричного “я”, спрямованість на розкриття внутрішнього світу творчої особистості, як неповторного художнього феномена, розповідними засобами та прозовою оболонковістю). Поет – автор монологу – скерований інтровертно; вглиб, усередину власної так званої “поранкової душі”.

Вертикальну зв’язність текстів творить система ключових слів-образів (концептів), які несуть головне смислове навантаження, створюючи ланцюг: У О.Кобилянської це “поранкова душа” – “поети” – “артисти” – “добірна публіка” – “жерці краси” – “творці поранкових душ” – “квіти людськості” і у фіналі твору – “жебраки”, що свідчить про неминучий перехід від величі до занепаду, безпорадності, тональність твору є спадною. Поетам опозиціонує натовп – “юрба” – “тупоумна юрба”. Отже, основну колізію твору складає антитеза, що є відображенням гегелівської діалектики буття: співіснування величного і нищого, духовного і матеріального, ідеальної та філістерської дійсності, де, на перший погляд, панує перша. Проте авторка засмучена долею поетів, оскільки фінал приземлено-матеріальний, що підтверджує відому істину: божественне несумісне із земним, поети – це самітники, які ніколи не будуть зрозумілими для загалу.

Аналогічні сентенції подає і польський модерніст, однак він це робить у формі наукового дослідження, цим спричинена і насиченість мови твору термінами з галузі філософії, фізіології, психології. Та вже у кінці другої частини нарації автор, намагаючись передати неповторність музики Ф. Шопена, вводить ліричні образи природи, створені музикою. Таким чином маємо приклад синтезу художнього, образотворчого і музичного мистецтв. Таке явище спостерігається і у творчості О.Кобилянської, зокрібно малій прозі.

С.Пшибишевський у зображенні художніх картин цілком непередбачуваний, подекуди алогічний: від замилювань образами, що творять

музичний твір, він переходить до різких експресіоністських замальовок, намагаючись якнайточніше передати внутрішні зміни стану душі, ліричного настрою наратора, а тому ефект впливу на реципієнта досягається за рахунок парадоксальності. Як змінюється тональність музичного твору, переходячи від мінорного настрою до різких музичних акордів, так і душа творчої особистості зазнає потрясінь. Польський письменник вказує на тісний зв’язок між “словом” і “звуком”, себто між художньою і музичною творчістю: “Те раптове гарчання, враженого списом звіра, серед глухого, напівсонливого колісання степу – той дикий, божевільний акорд сміху серед траурної поваги осінніх ночей: це вже не музика, це оголений, безпосередній лемент душі...” [23, 17].

Емотивно-експресивну валентність звуків автор підсилює за допомогою висхідної градації, в якій суміжне розташування мовних одиниць, в даному випадку ряд епітетів “раптове”, “брутальний”, “дикий”, “божевільний”, веде до нагнітання, згущення агресивних станів душі ліричного героя; плеонастичний повтор, невмотивований логічно і вживається як засіб стилістичного увиразнення мовлення.

В описах душі С.Пшибишевського присутня налаштованість на деструкцію: брутальність, невизначеність; “поранкова душа” О.Кобилянської сповнена святості, цноти, є незайманою і нетривкою, вразливою, еротичною, себто сповненою надмірною чуттєвістю, що авторка зображує за допомогою метафор: “Її (душі. – Т.Т.) інстинкти зробилися делікатні, як квітковий пил лілеї...”. Це душа, спрагла краси, яку вона щоразу шукала і знаходила “за границями свого краю...” [6, 134]. Очевидно, авторка хотіла передати трагізм нерозуміння поетів з боку суспільства, що вона, як художник слова, важко переживала. Відомо, що в Німеччині її твори були сприйняті з розумінням, про це вона неодноразово писала О.Маковою. Натомість в Україні рання творчість письменниці була гостро розкритикована за відірваність від життя, містицизм. Випадок із О.Кобилянською був непоодиноким явищем, оскільки твори С.Пшибишевського теж не були належно поціновані в Польщі, натомість набули популярності у Німеччині, Франції, Росії, Чехії, а згодом інших слов’янських країнах.

“Поранкова душа” гине саме після “мандрівки” своїм краєм. Авторка вживає градацію, проте на відміну від С.Пшибишевського, вона

є спадною, що вказує на раптову зміну в душі, її зруйнували, принизили, що прочитується в підтексті.

Засобом мовчання передається багатство емоційних переживань, вразливість до будь-якої бруталності світу. На думку письменника, таке ставлення до творців може спонукати їх до мовчання, тим паче речі філістерської дійсності сприяють знищенню тонкої душі, блиск золота спалює її. Таким чином піднесеність, мажорний настрій, який превалював на початку твору, змінюється на спадний доміант розчарування, болю, а згодом смерті. “Ішла, волочучи ноги, з очима, втупленими в землю. Її лице нагадувало блідість трупа” [6, 135].

На зміну вітальності приходить танатос; вказівка на блідість трупа передвіщає швидко смерть, яка набуває онтологічного сенсу, стає єдиним порятунком від духовної деградації. У творі душа матеріалізується, набуває людських рис: будучи піднесеною, вона посміхається, після мандрівки рідним краєм стає мовчазною, сповненою болю і страждань: “Але вона [душа. – Т.Т.] мовчала. Мовчала й затулювала очі перед усіма ними, немов вид їх справляв їй біль або навіть осліплював її, як найясніші блискавки полудня. Грубі сльози спливали по її лиці” [6, 135]. Авторка послуговується неоромантично-символічним стилем ідейно-естетичної свідомості, крім того помітним є вплив гротескно-фантастичного романтизму Е. Т. А. Гофмана, який знайшов своє відтуння у мистецтві модернізму. Німецький романтик найтрагічнішим вважав процес витіснення філістерами ентузіастів із реального життя, відведення їм жалюгідної ролі, залишаючи царство фантастичного.

Саме романтизм був художнім напрямком, у якому вагомого звучання набула тема митця і мистецтва та їх співвідношення із суспільним життям. У німецьких романтиків ця тема набула антитетичного характеру, розумілася вона у протиставленні духу і життя, мистецтва і дійсності. Реальний світ був ворожим мистецтву, а постать митця набувала трагічного сенсу. “Таким є і гофманівський Крайслер, який ніде не може знайти надійного притулку і якого світ філістерів, вже в романі “Житейська філософія кота Мурра” доводить, зрештою, до божевілля” [11, 75].

На наш погляд, у творі застосовані гротеск у Гофманівському розумінні, як вільне і примхливе поєднання різноманітних образів і мотивів, вільна гра з ними, виключне ігнорування

раціоналістичної розсудливості і зовнішньої правдоподібності. Згадаймо, що жанрово українська письменниця означила “Поетів” фантазією, а романтизм Е. Т. А. Гофмана теж є гротескно-фантастичним. Генетична сутність модерністських тенденцій обох творців має романтичні витоки, проте в О.Кобилянської вона набуває фольклорно-міфологічного наповнення.

Авторка “Поетів” вільно поводить із міфічною істотою, символічним образом “душею”, яка то персоніфікується, набуваючи фізичних ознак, що зближує її з людиною, то раптово стає недосяжною, вічно живою, здатною літати, що підкреслює величність і невмирущість мистецтва. Відповідь на роздуми ліричного героя, який прагне розгадати таїну “Поранкової душі”, дає С.Пшибишевський, коли вказує на потаємні сторони внутрішнього “я” творчої особистості, яке ніхто не здатен пізнати і розгадати, це мопассанівське “горля”^{*}, ремінісценції якого спостерігаємо у польського письменника: “Що ми знаємо про силу, що вічно народжується з нещастя, про демона в нас, який подібно до середньовічного князя темряви живе у Ночі вічності нашого “я”, в руках якого ми є безвільними, сомнамбулічними медіумами?” [23, 17]. Такій великій силі творчості підвладні митці і вона, на думку С.Пшибишевського, стає причиною їх летальності.

Подібне стається і з “поранковою душею” О.Кобилянської. Проте на причини такої трагічності вона не вказує, справляючи недомовленості, вводить натяки, надіючись на читача із багатими фоновими знаннями. Ниций натоп, “тупоумна юрба” не здатні піднятися до рівня творця, вони є його антиподом.

Митці вибрані, “Боги землі”, а тому юрба повинна схилитися перед ними. Тут спостерігається повна тотожність поглядів ліричного героя із наратором С.Пшибишевського, який у власних трактатах торував шлях елітарному вишуканому мистецтву. У неоромантичному стилі у творі зображено смерть, ця лексема звучала б надто просто й, очевидно, применшила б статус “душі” як втілення творчого злету, тому на її окреслення вжито неоромантичний образ-метафору “море вічної тиші” [6, 135], який свідчить про перманентність, безсмертя душі, оскільки тиша як стрижневий компонент метатексту

* Горля – таємна невидима істота, досконаліша від людини, що знищує “Я”, впроваджена французьким письменником Гі де Мопассаном в оповіданні з однойменною назвою.

О.Кобилянської, є продуктивною, а отже здатна творити вічне мистецтво.

Водночас від “мелодії дня” та блиску сонця, себто зорових і слухових позитивно валентних асоціацій, душа трансформується у “трупне”, сповнене золота, цвітів і клейнодів тла, які створюють полярні асоціації і, зрештою, виливаються у символічне відчуття туги, що сповнює душу митця. Онтологічно модерністські образи-символи пов’язані спільним фольклорним кодом, що вміщено у текст, який, за Ю.Лотманом, містить не абстрактний набір “речових” правил, а є синтагматичним вибудованим цілим, організованою структурою знаків. При цьому структурні текстуальні зв’язки, що містяться у міфологічній метафориці, вибудовують народно-імпровізаційні чи індивідуально-авторські позиції.

Амплітуда психологічного і водночас філософського трактату С.Пшибишевського коливається від індивідуалістських інтересів до суспільних. Викладово-композиційна форма близька до потоку свідомості, однак тільки в окремих фрагментах проявляється в уривчастості думки, її хаотичності, що органічно переходить у послідовний виклад суджень, який за своєю сутністю є асоціативним.

Елементи потоку свідомості поєднано із науковими висновками, до яких письменник доходить за принципом “теза-антитеза-синтез”. Твір можна назвати науково-поетично-музичною студією, домінантою якої є імпресія та намагання зафіксувати у слові від найекспресивніших до найделікатніших звуків. Проте діє він як музикант-професіонал, що розуміється на музичних тонкощах, про це свідчить багата наукова музична термінологія.

Щодо типу композиційної організації художнього твору, то О.Кобилянська використовує вільну монтажну форму подієвої композиції, яка пов’язана із значним або повним порушенням часово-просторових зв’язків. Хоч причинно-наслідкові зв’язки збережено, все ж простежується описовий тип композиційної організації художнього твору, який характеризується відсутністю чітко окресленої і зв’язно-розгорнутої події. На першому плані в обох творах є переживання ліричного героя, його емоції, перехід від одного враження до іншого. Увиразнюються вони дієсловами, що вказують на дії, пов’язані з емоціями, приміром, “Поранкова душа”: “пускалася в тихі вандри”, “...її розумні очі оглядали кожну постать, а вуха наповнювалися

мелодією дня” [6, 134]. Зорові враження творять неповторні ліричні слухові асоціації: “оповідала все, що підхопили її довгі погляди” (зорові спогади породжують вербальне втілення емоцій) причому інформація подається у формі малюнка: “Вона малювала так, як артисти навчали її малювати...” “вона любила далечинь і говорила...” [6, 134]. Повтори дієслова “любила” свідчать про віталістичні мотиви твору, християнську любов людини до всього суцього, вміння бачити красу навіть у буденному. Отже, дієслівний ряд “любила” – “говорила” продовжує дієслово “тішилася” як наслідок вміння бачити і відтворювати видиму красу. Ця втіха є непорочною і святою, на що вказує порівняння “як малі діти в золотих блисках сонячного світла тішаться”... [6, 134]. У творі наявні натяки на сильну особистість, яку пропагував Ф. Ніцше: “Ні, [те, що бачила “поранкова душа”. – Т.Т.] говорило про тисячні докази здібності до сильного життя!” [6, 134] Сильне життя може собі будувати винятково “надлюдина”.

Однак стається злам, надрив у ліричній душі, тим самим О.Кобилянська дискутує із німецьким філософом, утверджуючи думку про надзвичайну вразливість талановитих “душ” до суспільного життя, яке знищує все ліричне і святе. Адже все, що несе у цей світ любов, піддається знищенню і тортуруванню, але той великий внесок, який вона робить за час свого існування, є вічним, життєтворчим. Така любов письменниці “...пригадає запах фіалок і те щастя, що зачароване у стародавніх казках...” [6, 133]. Запах фіалок є надзвичайно ніжним, вишуканим, але нетривким, проте його важко забути. Отже, для авторки домінантним є не зовнішній стан речей, а те, які враження та емоції ці речі викликають у людини, їх сугестивні функції. Вона утверджує гегелівську діалектику буття, один із її законів звучить як основа сенсу буття – єдність і боротьба суперечностей. Як уміла радуватися, так і терпіти вміла вона. Радість, щастя і терпіння – одвічні максими, без яких неможливий процес пізнання.

Інтенції письменників стосовно сутності творчої особистості та її відношення до суспільства є цілком ідентичними. Об’єднуючим елементом також виступає туга, яка на помежів’ї століть набуває символічного сенсу. Туга є невід’ємною складовою творця, так як найчастіше його творчість не є зрозумілою, приниженою і стає прикритим фактором в історії літератури. Звідси “туга за визволенням і порятунком, туга

небезпечна, яка тріпоче крильми, щоб злетіти у височинь і в далечинь” [23, 6]. Так дидактично окреслює тугу С.Пшибишевський, О.Кобилянська використовує цю лексему як спосіб розкриття внутрішніх переживань “поранкової душі”, себто внутрішнього “я” творця, що передається крізь призму спогадів ліричного героя про власні спостереження: “Я безрадно бачив, як сум і туга чимраз сильнішими хвилями напливали на неї... Я чув, що вони швидко понесуть її на велике море вічної тиші...” [6, 135]. Прислівник “безрадно” вказує на якість дії, безнадійність ситуації і, водночас, неможливість їй зарадити. На аналогічні риси творчої особистості вказує і С.Пшибишевський, який вважає тугу органічною складовою творця, яка конотує розчарування, усвідомленість ілюзорності власних прагнень: “Проте така туга має виразну рису: усвідомлення безнадійності, сповнена розуміння, що бажана мета є химерною” [23, 6].

Усі перелічені стильові, тематичні, структурні особливості есе польського письменника та “Поетів” О.Кобилянської, перелік яких можна продовжувати, дають нам підстави зарахувати ці твори до нової модерністської прози.

1. *Вервес Г.* Головні проблеми українсько-польських літературних взаємин XIX ст. – К.: Держлітвидав України, 1958. – 246 с.
2. *Грабович Г.* До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. – К.: Основи, 1997. – 604 с.
3. *Гундорова Т.* *Femina melancholica*: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. – Київ: Критика, 2002. – 272 с.
4. *Демченко І.* Особливості поезики Ольги Кобилянської: Монографія. – К.: Твім інтер, 2001. – 208 с.
5. *Денисюк І.* Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – Львів: Науково-видавниче товариство “Академічний Експрес”, 1999. – 280 с.
6. Кобилянська О. Поети // Кобилянська О. Оповідання / Упоряд., післямова І. О. Денисюка; Худож. І. Г. Пенік. – Львів: Каменяр, 1982. – С. 132–137.
7. *Кобилянська О.* Твори: У 5 т. – Т. 5. – К.: Вид-во художньої літератури, 1963.

The article deals with the comparative analysis of the essay “On psychology of a creative personality” (1892) by S. Pshybyshvskiy and poetry in prose “Poets” by O. Kobyljanska. The author of the article analyses thematic, character-semantic, syntactical-stylistic, word-building peculiarities of the narrative. The emphasis is laid on the use of the writer of similar characters – symbols, which testifies to their different genetic essence, and to the identity of their views on the role of art and the artist in society.

Key words: typology, artist, art.

УДК 821.161.2
ББК 83.3 (4Укр) 6

Соломія Ушневич-Штанько ТИПОЛОГІЯ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ ВІКТОРА ДОМОНТОВИЧА ТА ВАЛЕР’ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО: ТЕКСТ І КОНТЕКСТ

У статті досліджується концептуальні засади художнього мислення В.Домонтовича і В.Підмогильного, аналізуються перенесені у художню площину проблеми філософсько-психологічного плану. Увага зосереджується на рецепції світоглядних парадигм в інтелектуальній романістиці письменників-модерністів. У цьому ракурсі рецепція розглядається ще як філософський дискурс, що реалізується на різних рівнях тексту.

Ключові слова: типологія, художнє мислення, світоглядна парадигма, філософсько-психологічні засади, екзистенція, психоаналіз, контекст, текст.

Літературно-мистецький процес 20-х рр. XX ст. в Україні був позначений творенням нових парадигм художньо-образної авторської свідомості, нових форм і структур творчості, що співзвучні з ідеями, якими жила тогочасна Європа. Саме тому важливим є науковий аналіз творчості тих українських письменників, у спадщині яких зв’язок із модерністською європейською культурною традицією виражений найбільш яскраво. Це стосується насамперед романістики В.Домонтовича, вилученої свого часу з українського літературного процесу, табуованої як мистецьке явище і порівняно недавно (після півстоліття замовчувань) повернутої до національно-культурних координат.

Формальним експериментаторством та інтенсивними жанровими пошуками позначена, по суті, вся українська романістика аналізованого періоду. Скажімо, В.Підмогильний створює новітню модель психолого-реалістичного роману, зіперту на екзистенційні проблеми людського існування; А.Кримський видає філософський роман “Андрій Лаговський”; В.Домонтович освоює зразки інтелектуального роману, романізованої біографії тощо. Але в той же час існує варіант художнього експериментування, що базується на зіставленні традиційних й модерністських типів авторської свідомості. Ю.Яновський намагається створити модель універсального роману – це і “Майстер корабля” як зразок “сповідальної прози” і “Чотири шаблі” як поєднання експерименту і фольклорно-літературної традиції. Виходять романи М.Хвильового (“Вальдшнепи”) і М.Івченка “Робітні сили”. Доробок письменників-модерністів є своєрідним синтезом західноєвропейської інтелектуально-психологічної спадщини на тлі української філософської традиції, у їхній творчості відображені основні тенденції еволюційних змін в

національній літературі зазначеного періоду, в пошуках новітніх, модерних типів художнього мислення.

У контексті модерністської прози 20-их років XX ст. своєрідність авторської системи художнього мислення зумовлюється багатьма чинниками: це перш за все світовідчуття автора, його бачення та способи освоєння дійсності, які неодмінно впливають на реалізацію творчого задуму. Але тодішні тенденції розвитку літератури і мистецтва викликали неоднозначне ставлення з боку ортодоксальної критики. Особливі пристрасні розпалювалися навколо творчості письменників-новаторів, пролетарські рецензенти не обійшли увагою романи молодих прозаїків В.Домонтовича і В.Підмогильного. Мається на увазі характеристика літературного доробку В.Домонтовича, яка відзначається насамперед тенденційністю оцінок, що зумовлено політичною ситуацією в країні і тематично-проблемним змістом творів.

Ф.Якубовський називає прозаїка представником так званої “бульварної літератури” [23, 112], Леонід [Чернець] – “виявом класово-ворожої активізації” [10, 140]. Проте вульгарно-догматичний підхід критиків до інтелектуальної прози, що не вписувалася в рамки соціалістичної літератури, все ж визнає за В.Домонтовичем “відчуття епохи, яким автор володіє у повній мірі та яке уміє передати читачеві” [8, 120], називаючи його “непоганим психологом і умілим романістом” [18, 107], вказує на те, що “свою салонно-психологічну драму він розвиває за всіма літературними правилами і традиціями психологічної повісті” [22, 189]. Його романи називають “спробою нової методи” [17, 54], хоча всі як один закидали відсутність так званого “ідейно-соціального фактора”.

Таку ж неоднозначну оцінку критики викликав роман “Місто” В.Підмогильного, який трактували як вияв “інтелігентсько-попутницької” зневаги до молодого пролетарського мистецтва. Навіть вибіркового переліку критичних праць, які з’явилися у періодиці, свідчить про активну дискусію в колах науковців. Як би там не було, але рецензент Мусь називає автора “відомим і визнаним” письменником [14, 10]; критик (інкогніто) – у журналі “Нова громада” схвально відгукується про появу героя нового типу [15, 1]. Однак, уже згадуваний нами Ф.Якубовський започатковує спрimitизоване сприйняття “Міста”, шукаючи в ньому якогось наслідування [21, 103]. А.Хуторян проводить паралелі з творчістю Гі де Мопассана, зокрема, з романом “Любий друг”, намагаючись, таким чином, принизити і дискредитувати автора. Приблизники “соціалістичного” методу вульгаризували інтелектуальну прозу 20-х рр., всіляко підкреслюючи, що естетичні студії над “ідейно-ущербними” з їхнього погляду творами – марна річ, заняття шкідливе, мало не аморальне, тотожне співчуванню авторів.

Філософічність романного мислення В.Домонтовича та В.Підмогильного, намагання вийти за рамки усталених норм і форм викликало неоднозначне сприйняття, адже прозова спадщина цих авторів не вписувалася в рамки соцреалістичного методу, уникаючи ідейно-ідеологічного аспекту. Вони були типовими представниками інтелектуальної прози світоглядного спрямування, а творчий феномен цих письменників ґрунтується на перенесених у художню площину проблемах філософсько-естетичного плану, що зумовлює світоглядні домінанти в цілісній структурі романів.

Модерна проза початку ХХ ст. зображує закінчення буремних подій революції, громадянської війни, а також засвідчує плюралізм ідеологій до централізованого комуністичного режиму, вплив якого поширювався не лише на соціально-економічні, політичні, культурно-гуманістичні галузі життя, а й на підвалини колективної та індивідуальної свідомості. Унікальність творчості В.Домонтовича в тому, що вона заперечує більшовицьку революцію, по суті, залишаючись аполітичною. “Радянська система не може претендувати на В.Домонтовича-письменника, адже увесь його світогляд, уся система думання є чужими радянським критеріям і підходам” [3, 17]. В контексті цього важливою є думка

В.Агеевої: “Мабуть, ніхто з українських філософів ХХ ст. не підривав так послідовно марксистську методологію, як це робив Віктор Петров у своїх концепціях культурно-історичних епох, що каменя на камені не лишали від ідеї прогресу й поступування до все досконаліших суспільних формацій” [1, 50]. Романи В.Домонтовича виступають яскравим свідченням та втіленням домінантною для В.Петрова філософсько-естетичної концепції – зміни епох та ролі і місця окремої особистості у цих процесах.

Модерністська художня система сприяє тому, що з’являються нові семантичні та структурні типи гендерних, політично-ідеологічних міжособистісних відносин, що не могло не відобразитися на рецепції української інтелектуальної прози зазначеного періоду, яка дає підстави для типологічних аналогій моделей і структур авторської свідомості. Постановка питання не є новою в сучасному українському літературознавстві. Однак, певні тематичні феномени-парадигми текстів залишають простір для додаткових тлумачень. Звичайно, художнє осмислення ідеологічних концептів доби у письменників різняться. Для В.Домонтовича характерним є зображення соціокультурної ситуації з тяжінням до абстрактного філософування. У романах В.Підмогильного завжди з’являються герої з активною громадянською позицією, які відверто висловлюють свої думки.

Цікавими є розмірковування Ю.Шереха, який, порівнюючи роман “Доктор Серафікус” і повість “Невеличка драма”, детермінує ці твори як “інтелектуально-іронічні” [20, 124]. Певною мірою можна погодитись із цим твердженням, але гумор (критика) естета Домонтовича – це радше, завуальована сатира, щодо Підмогильного – відверта іронія. Враховуючи те, що у творах письменників відбувається постійна адаптація художніх форм до авторського задуму, ми відносимо ці романи до інтелектуально-психологічної прози, в основі якої – розумова рефлексія, що вимагає врахування певних рівнів сприйняття (ментального, культурологічного, літературознавчого).

Зіставляючи концептуальні засади художнього мислення обидвох письменників, хочемо наголосити на тому, що світоглядні орієнтири їх несуть у собі чимало спорідненого: формуються в часи бурхливих катаклізмів суспільно-історичного плану, під впливом активного західноєвропейського філософського дискурсу. Окрім того,

ці художники слова є вихідцями з одного регіону – Катеринославщини, що знаходить відображення в образній системі і неодмінно впливає на реалізацію мистецького оформлення. Однак, типологічні аналогії романів інтелектуала-Домонтовича та психоаналітика-Підмогильного ґрунтуються на бінарних опозиціях спільне/відмінне ментального плану.

Головні герої романістики В.Домонтовича – це рафіновані інтелігенти-науковці (ідеалісти), персонажі В.Підмогильного – прагматики (раціоналісти), але вони об’єднані певною тематичною парадигмою – постають відірваними від прасоснов (землі). Ведучи мову про втілення архетипу Землі у інтелектуально-психологічній прозі, не можна оминати дослідження Ю.Матасової, яка стверджує, що “модерний дискурс рішуче негує традиційний народний міф, у якому Земля сприймається як Мати-Берегиня. Однак у такий спосіб формується ситуація “безґрунтів’я”, що визначається як руйнівна. До того ж подібний стан має й всуціль універсальні архетипові риси. Цей же універсальний архетиповий вияв відірваності від Землі яскраво виразняється в долях багатьох героїв” [12, 6].

Концепт “відірваності” демонструється як на рівні універсально-узагальненої тематики, так і на суспільно-індивідуальному рівні. Приміром, роман В.Домонтовича “Без ґрунту” має символічну назву, яка від початку окреслює код розгортання сюжетної лінії. Більшість героїв переживають внутрішній дискомфорт, не відчуваючи зв’язку з тим місцем, де народилися. Психологічна вкоріненість у рідний ґрунт збереглася лише на підсвідомому рівні і час від часу проявляється в періоди глибоких душевних переживань. Рідне місто у свідомості героїв може перетворитися на відверто спрофанований простір існування, в якому вони тікають від себе. Дещо іншим, на нашу думку, трактування архетипу Землі є у В.Підмогильного. Головний герой роману “Місто” Степан Радченко уявляє землю передовсім як Неньку, що виконує захисну материнську функцію: “Ще один поворот стерня, і кінець піскуватих горбів річки ліворуч лягли сірі смуги міста... Все навкруги було дивне й чуже... І всьому цьому він був чужий...” [16, 22].

Але, вирушивши на завоювання міста, Радченко поступово перетворюється на блязня, який намагається зрестися національної свідомості. Урбанізовані герої В.Домонтовича і В.Підмогильного різняться між собою рівнем світо-

глядного дискурсу. Якщо для Радченка місто-це передовсім зовнішній (соціальний) прояв власного удосконалення, то для інтелектуалів В.Домонтовича – внутрішньо-психологічний зріз конфлікту. Отже, сприйняття і відтворення архетипованого символу матері-Землі у цих письменників індивідуальне, однак проблематика постає у схожому ракурсі – виокремлено ситуацію “безґрунтів’я” (втрати зв’язку з рідною землею). Дослідження нівеляції базисних ментально-світоглядних орієнтирів у проблемному зрізі текстів, дає підстави стверджувати, що закоріненість уже більше не є справжньою, адже сама доба перетворила усталеність на ілюзію.

В.Домонтович глибоко проникає у психологію героя роману “Без ґрунту”, адже дорога (повернення додому) консультанта республіканського комітету Ростислава Михайловича до Дніпропетровська переповнює його досить суперечливими почуттями. З одного боку, він відчуває “могутній інстинкт з місцем, землею, з ґрунтом”, з іншого – цей ґрунт практично втрачено. Трагедія Ростислава Михайловича в тому, що він відчуває, як “сталість утікає з його життя і він приречено, безвільно споглядає наявний стан речей, безсилий щось змінити, бо, на жаль, обставини визначають його, а не він їх”.

Це часи, коли оглушливо гримить слово “індустріалізація”, будується Дніпрельстан, коли сотнями закриваються, нищаться старовинні церкви, коли навіть у сфері побуту звучать ультралівацькі заклики, створюються робітничі гуртожитки-“комунки”, де все має підлягати усупільненню й урівненню. Аналізуючи психологію героїв В.Підмогильного (Степан Радченко, Словенко), хочемо наголосити на тому, що вони, на відміну від персонажів В.Домонтовича (Серафікус, Витвицький), не загубилися в часи “будованого соціалізму”, адже це люди прямої практичної дії. Саме звідси С.Лушій виводить “прагматичні моделі” буття героїв, які “націлюють себе на успіх, свої погляди спрямовують у майбутнє і визначальною ланкою у ньому вважають власну діяльність” [11, 6].

Зіставляючи твори письменників, приходимо до висновку, що на часі дослідження генези й особливостей функціонування філософсько-естетичних засад художнього світосприйняття і світовідтворення В.Домонтовича та В.Підмогильного у визначальних дискурсах інтелектуально-психологічних романів. Ана-

лізуючи та інтерпретуючи важливі морально-філософські питання, письменники створюють самостійне тло модерністського роману на таких рівнях, як концептуальний, тематичний і структурний. Письменники залишають читачеві широкий простір для різних тлумачень і дають підстави стверджувати, що в основі світоглядної проблематики художніх текстів заковано ключові питання філософського дискурсу ХХ ст.

Спільними тематичними ознаками у творах обох письменників є “одвічні проблеми” людства: самотність, спадковість поколінь, зацікавленість психологією протилежної статі тощо. Відомо, що метаморфози, які відбувалися із свідомістю людини початку ХХ ст., пошуки нових цінностей і поведінкових моделей у приватній сфері сублімувалися у художній літературі в особливий дискурс – модерністсько-еротичний, властивий творам багатьох українських письменників – В.Домонтовичу, В.Підмогильному, М.Хвильовому, В.Винниченку, М.Івченку тощо.

Так народжувався новий філософсько-еротичний дискурс, увиразнюючись і наповнюючись фізіологічно-психологічним змістом розуміння любові з витісненням соціальності (концепція З.Фрейда), любові як вияву архетипу позасвідомого (вчення К.Юнга), заклик до “еротизації” особистості, що зводиться до нічим і ніким не стримуваної гри сексуальними захопленнями (ідеї Г.Маркузе) [13, 4]. З огляду на це, доречним буде розглядати поведінку жіночих персонажів у інтелектуальній романістиці письменників, із позицій фрейдівського психоаналізу: з урахуванням концепцій позасвідомого як регулятора людської поведінки. З.Фрейд доводив, що всі процеси психічного життя людини, по суті, позасвідомі, а свідомості, розумові відводиться доволі мала роль. Почуття, мислення, бажання, фантазію, уяву З.Фрейд пов’язує зі сферою позасвідомого [9, 63]. В.Домонтович конструє різні типи жінок, долі яких ускладнені внутрішніми конфліктами та протиріччями (Зина, Вер), в яких всі підсвідомі інстинкти і бажання виведені назовні. Такі жінки вражають потворні у своїй “оголеності”, але в кінцевому підсумку саме вона збуджують авторську і читачку свідомість.

Психоаналіз, екзистенційна проблематика займають особливе місце і в художньому-інтелектуальному осмисленні В.Підмогильного. Любовний дискурс його романів завжди про-

BLEMНИЙ, позначений функціонуванням опозиційних (взаємосуперечливих) втілень у структурі жіночої свідомості. Через це найбільш дійовим є аналіз індивідуально-психологічного крізь призму архетипної критики. Як вважає Ю.Ганошенко, у романі “Місто” героїня є типовою жертвою, яка “виконує конституційну функцію в загальному контексті ритуалу переходу й енергетично підтримує головного героя – ініціанта, зберігаючи стабільність у стосунках” [4, 13]. Погоджуємось з цією думкою, адже для жіночих образів В.Підмогильного характерною є архетипна (патріархально-ментальна – Надійка з роману “Місто”) та психоаналітична (підсвідомо – Марта – “Невеличка драма”) жертвність. Достатньо сміливим є еротичний дискурс, що реалізовується у зображенні інтимних переживань головних героїв. В.Підмогильний відвертий у розкритті емоційно-почуттєвої сфери, чого лише вартує роман Степана Радченка і Мусіньки. Письменник не боїться табуованих тем і власними творами доводить знання та розуміння психолого-фізіологічної природи людини.

Поява нової проблематики пов’язана з характерним синдромом початку минулого століття – створення нового художньо-інтелектуального міфу. Література завжди мала філософський підтекст, проте в епоху небувалих історичних та суспільних катаклізмів і краху світових філософських систем філософствування стало її домінантою. Модерністський тип художнього мислення ґрунтується на тривких підвалинах світоглядно-філософських зрушень поч. ХХ ст. У літературі порушуються проблеми самотності людини в сучасному світі (песимізм), підведення підсумків (розчарування). Пошуки сенсу буття обумовлені неспроможністю вирішити фундаментальні філософські питання. Спільними тематичними ознаками у творах багатьох українських письменників є проблеми, які торкалися втрати всіх попередніх ідеалів, передовсім гуманізму та раціоналізму. Художні моделі буття у романах В.Домонтовича та В.Підмогильного реалізуються у тематико-типологічній подібності романів: проблема інтелектуала в урбанізованому просторі міста. Це дає можливість авторам, крім того, просто втікали від дійсності у філософські питання. Виявляється, філософствування на абстрактні теми наприкінці 1920-х рр. виявилось єдиним способом говорити правду.

Творчі пошуки письменників реалізувалися через використання нових засобів зображення дійсності, нових форм вираження в літературі поч. ХХ ст. Важливим було те, що “по-перше, йшло шляхом прагнення розірвати обмеженість певного виду мистецтва (звідси – своєрідний синтетизм суміжних видів мистецтва на поч. ХХ ст.); по-друге, шляхом прагнення до подолання обмежень певної форми, внаслідок чого відбувалося злиття різних родів літератури – епічного, ліричного і драматичного” [7, 375].

Підґрунтям романного характеру 20-х рр. ХХ ст. стала авторська інтелектуально-філософська художня концепція буття. Цікавим є те, що інтелектуально-екзистенційні та інтелектуально-філософські характери, за теорією характеротворення М.Бахтіна, можна віднести навіть до романтичних, тобто таких, що формулюються за допомогою певної ідеї. Як писав дослідник, у них “індивідуальне героя розкривається не як доля, а як ідея або, точніше кажучи, втілення ідеї”, і “всі моменти його ціннісно-смыслових пошуків... знаходять трансцендентне визначення як певні символічні етапи єдиного художнього шляху здійснення ідеї” [2, 157].

У контексті філософсько-інтелектуальної прози початку ХХ ст. твори В.Домонтовича і В.Підмогильного – це дискусії з усіх важливих питань філософії, мистецтва, моралі, естетики, а відповідна схематичність персонажів зумовлена жанровою специфікою його прози, адже вона інтелектуальна, в її центрі людина, сучасник автора, інтелігент із цілим комплексом універсальних проблем, актуальних для людства на зламі століть. У романі “Без ґрунту” образно переданий стан “втрати ґрунту” – психологічного й морального – покликаний передати наочно й повно гострий момент кризово-екстремальної ситуації, коли почуття й відчуття персонажа особливо загострені. Схожою є проблематика у романі “Місто”. Передаючи стан головних героїв, внутрішнє буття творчої свідомості та її реалізацію в соціумі водночас, письменники досягають надзвичайної емоційної перевантаженості, й емоційність ця згасає, заплутується в численних стосунках, зв’язках, які то рвуться, то відновлюються знову. Але тим часом читач відчуває, як у словесних лабіринтах народжується щось зовсім несподіване, нове, яке можна віднайти тільки в інтелектуальному романі.

Отже, критична рецепція романів В.Домонтовича та В.Підмогильного повинна відбу-

ватися на перетині традицій української літератури та західноєвропейської філософії. Художні прийоми моделювання дійсності, притаманні природі інтелектуально-філософського роману світоглядного спрямування. Прозова спадщина письменників сприймається крізь призму філософсько-естетичних засад образного мислення, оприсутнених в текстах через художньо реалізовані, теоретико-критичні погляди, а також в широкому контексті літературно-філософських концепцій доби.

1. Агеева В. Поетика парадокса: Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича. – К.: Факт, 2006. – 432 с.

2. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.

3. Білокінь С. Довкола таємниці // Петров В. Діячі української культури (1920–1940 рр.). Жертви більшовицького терору. – К.: Воскресіння, 1992. – С. 3–20.

4. Ганошенко Ю.А. Міф, архетип, традиційний образ в українському інтелектуальному романі 20–30-х рр. ХХ ст.: Автореф. дис...канд. філолог. наук. 10.01.01 / Харківський національний університет імені В.Н.Каразіна – Харків, 2006. – 19 с.

5. Голубева З. Український радянський роман 20-х рр. – Х.: Вид-во Харківського ун-ту, 1967. – 175 с.

6. Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту. – К.: Критика, 1999. – 381 с.

7. Калениченко Н. Українська проза початку ХХ століття. – К.: Наукова думка, 1964. – 447 с.

8. Л. С. Новые книги: Петров Виктор. “Алина и Костомаров” (рецензия) // Красное слово. – 1930. – № 1. – С.120–123.

9. Левчук Л. Психоаналіз: історія, теорія, мистецтвознавча практика. – К.: Либідь, 2002. – 255 с.

10. Леонід. В.Петров. “Романи Куліша” (рецензія) // Критика. – 1931. – № 2. – С. 138–140.

11. Луцій С.І. Художні моделі буття в романах В.Підмогильного: Автореф. дис...канд. філолог. наук. 10.01.01. / Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка Національної академії наук України. – Київ, 2000. – 19 с.

12. Матасова Ю. Архетип у романістиці Ф.Фіцджеральда та В.Домонтовича: Автореф. дис...канд. філолог. наук. 10.01.05 / Київський національний лінгвістичний університет. – К., 2005. – 20 с.

13. Михайлова А.А. Ерос як естетична та поетологічна проблема української прози 20–30-х років: Автореф. дис...канд. філолог. наук. 10.01.01 / Дніпропетровський національний університет. – Дніпропетровськ, 2004. – 20 с.

14. Мусь М. “Місто” // Робітничий журнал. – 1929. – № 6. – С. 10.

15. Нові видання “Книгоспілки” // Нова громада. – 1928. – № 9. – С. 1.

16. Підмогильний В. Місто: Роман-оповідання. – К.: Молодь, 1989. – 448 с.
17. Санович А. Рецензія // Нова генерація. – 1929. – № 9. – С. 54–55.
18. Старинкевич Е. Домонтович Віктор. “Дівчина з ведмедиком” (рецензія) // Красное слово. – 1929. – № 4. – С. 105–107.
19. Хуторян А. В. Підмогильний: Місто // Пролетарська правда. – 1928. – 25 травня.
20. Шерех Ю. Друга черга: Література, театр, ідеології // Сучасність. – 1978. – С. 124.

21. Якубовський Ф. “Філософія землі” в нашій літературі // Критика. – 1928. – № 4. – С. 103.
22. Якубовський Ф. Віктор Домонтович. “Дівчина з ведмедиком” (рецензія) // Життя і революція. – 1929. – № 4. – С. 188–189.
23. Якубовський Ф. Художня проза в українських журналах (жовтень-грудень 1929) // Критика. – 1930. – № 2. – С. 103–131.

The main components of the artistic mode of thinking of V.Domontovych and V.Pidmogylnyi are studied; philosophical and psychological problems are analyzed in the article. The attention is concentrated on the world outlook bent of the writers-modernists' intellectual prose. The author's understanding of philosophy realized in the text is of great value.

Key words: *artistic mode of thinking, world outlook bent, philosophical and psychological base, existence, psychological analysis.*

УДК 82.091

ББК 83в6 (Пол.)

Ірина Спатар

“СЛОВО ПРО ЕЛІЗУ ОЖЕШКО”, АБО ДО ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОЗВ’ЯЗКІВ ЕЛІЗИ ОЖЕШКО З УКРАЇНСЬКИМИ ПИСЬМЕННИКАМИ

У статті розглянуто взаємний епістолярій Е.Ожешко та О.Кониського, проаналізовано зміст кореспонденції, виявлено основну причину листування письменників. Встановлено, що “Слово про Елізу Ожешко” Олени Пчілки є однією із перших літературно-критичних розвідок творчості польської письменниці в українському літературознавстві.

Ключові слова: *епістолярій, антологія, літературний напрям, проблема, сюжетна канва.*

Універсальність різновидів духовно-креативної діяльності людства визначається ступенем розвиненості міжкультурного діалогу, де провідне місце відводиться питанню міжнародних літературних взаємин окремих країн. Літературно-критичне “спілкування” є лише одним із засобів дискурсу серед множинності комунікативних моделей, що вирізняється абсорбуванням філософських, етичних, літературознавчих систем. Індивідуальні письменницькі зносини становлять чи ненайпотужніший імпульс взаємодії національних культур крізь призму всебічної літературної обсервації.

Постать Е.Ожешко цікавила багатьох представників української інтелігенції. Взаємини Е.Ожешко з Україною розвивалися завдяки листуванню з І.Франком, О.Кониським, Ф.Равітою-Гавронським, В.Висоцьким та Ч.Нейманом. Твори письменниці читали в оригіналі, пере-

важно в Галичині, або за посередництвом російської літератури. Олена Пчілка та її родина також стежили за поетичною діяльністю Е.Ожешко. У листі від 26 листопада 1889 року до свого брата Михайла Косача вісімнадцятилітня Леся Українка написала про намір видати українською мовою найвідоміші твори європейської літератури. Серед обширного переліку авторів наведено деякі твори польських письменників, які Леся Українка пропонувала для перекладу: “Дзяди”, “Кримські сонети” та “Балади і романси” А.Міцкевича, “Мазепа” Ю.Словацького, “Марія” Ю.Малчевського, “Шкіци вугіллям” Г.Сенкевича, оповідання В.Німцевича, М.Конопницької, І.Крашевського, проте кількісно переважали саме твори Е.Ожешко – “Марта”, “Добра пані”, “Панна Антоніна”, “Нерожева ідилія”, “Сильний Самсон”, “А...В...С”, “Чотирнадцята частина”. Лист Лесі Українки

свідчить про те, що польська література, зокрема творчість Е.Ожешко займали почесне місце в домашніх лекціях, які для своєї дочки, проводила Олена Пчілка. Пізніше у нарисі “Замітки про найновішу польську літературу” (1900) Леся Українка відзначила різноманітність сюжетно-тематичної канви Е.Ожешко, яка “постійно змінювала поле своїх спостережень (в цьому між іншим її велика заслуга), дивлячись на те, яке середовище привертало її увагу у даний момент або які ідеї витали у повітрі” [9, 106]. До родинного “ожешкознавства” приєдналася й молодша сестра Лесі Українки – Ольга Косач – “відома як поетеса, перекладачка творів А.Доде, Жорж Санд, Ч.Діккенса, Е.Ожешко” [10, 385]. Друкувалася О.Косач у львівському журналі “Зоря” під псевдонімом Олеса Зірка.

Вивчення взаємозв’язків польської авторки Е.Ожешко із українськими письменниками на основі архівних матеріалів допоможе не лише розширити тему міждержавних (українсько-польських) літературних контактів, а встановити невідомі їх грані, зокрема: неопубліковане до цього часу листування Е.Ожешко та О.Кониського, що висвітлює питання співпраці українського та польського авторів, метою яких було впорядкування антології української белетристики та поширення українського слова поза національними кордонами; чорновий рукопис розвідки Олени Пчілки “Слово про Елізу Ожешко”, яка є однією з перших українських науково-критичних публікацій про життя й творчість Е.Ожешко. Наше завдання полягає у з’ясуванні змісту кореспонденції Е.Ожешко та О.Кониського, характеристиці взаємин польської письменниці з представниками української інтелігенції, розкритті основних постулатів “Слова про Елізу Ожешко”.

Питання взаємозв’язків Е.Ожешко з українською літературою частково висвітлювалося у працях М.Возняка, О.Грибовської, Г.Вервеса, Ю.Булаховської, Т.Солдатенко. У польському літературознавстві взагалі відсутні джерела, де б проводилися типологічні паралелі творчості польської та українських авторів. Однак в опублікованих досі матеріалах не вичерпано й повністю не розкрито контактано-літературних стосунків Е.Ожешко з українським письменством. Уперше в нашому національному літературознавстві робиться спроба аналізу вищевказаних рукописних документів, що й зумовлює новизну дослідження.

Е.Ожешко – одна із найбільш відомих письменниць не лише Польщі, а й світу. Завдяки талантові та систематичній науково-пізнавальній роботі її творчий доробок став променем раціонально-чуттєвого проблиску для польського суспільства. В українській літературі постать Е.Ожешко займає особливе місце. Письменниця передусім знана як майстер слова світового масштабу (кандидатура Е.Ожешко двічі висувалася на здобуття Нобелівської премії). Вона є автором багатовекторної сюжетної розмаїтості, вагомий пласт якої відводиться українській тематиці. Е.Ожешко мала на меті укласти антологію творів українських письменників польською мовою у власному перекладі. Вона високо оцінювала українську літературу та українських авторів, багато читала, вивчала мову, історію України і у листі до І.Франка писала: “Чим більше читаю, тим сильніше відчуваю дивну насолоду й поезію цієї літератури. Чиста вона мов кристал, тепла, мов літній вечір, несподівано оригінальна, до жодної іншої відомої мені не подібна” [3, 120].

У 1886 році польська авторка переклала три українські оповідання: “Два сини”, “Сон” Марка Вовчка та “Лірник” М.Старицького. Е.Ожешко була переконана, що переклади з інших літератур – корисні знання й естетична насолода, тому в одному із її листів до І.Франка читаємо: “Чому, ми, що гордуємося численними перекладами різної якості, не користуємося досі з цього гарного джерела” [3, 120]. Однак її рання перекладацька праця була гостро розкритикована анонімним автором в одному з польських часописів (“Przegląd tygodniowy”), перекладачці зроблено зауваження у незнанні української мови. Можливо, це була одна з причин через яку Е.Ожешко більше ніколи не наважилася на переклад з української, внаслідок чого не уклала антології. Найбільшою перешкодою для задуманої справи стала цензура, про яку письменниця згадувала у листах до І.Франка та О.Кониського. У листі до останнього письменниця навела низку українських авторів та їхні твори, які хотіла перекладати – це згадані оповідання Марка Вовчка та “Лірник” Бабенка, переклади яких вже були здійснені Е.Ожешко, а також “Новобранець” І.Карпенка-Карого, “Захар Беркут” та “На дні” І.Франка, “Дрантусь” та “Бабуля Харитина” О.Кониського, “Люба згуба”, “Три долі” й “Хто винен” Ю.Федьковича.

До О.Кониського, як і до І.Франка, Е.Ожешко звернулася першою. Про українського діяча О.Кониського авторка, на нашу думку, дізналася від польських письменників, з якими підтримувала тісні контакти. Це Ф.Равіта-Гавронський, В.Висоцький та Ч.Нейман, що жили і працювали в Україні й “групувалися навколо “Киевской старини” [2, 191]. А.Середницький зазначає, що В.Висоцький надавав українознавчі матеріали Е.Ожешко, а другим медіатором “у справах українських” був Ф.Равіта-Гавронський, який “приятелював з київськими українофілами В.Висоцьким та Ч.Нейманом” [15, 27–28]. Зрештою, у першому листі до О.Кониського Е.Ожешко згадує про знайомих київських діячів і пише: “Вибачте, що пишу незнаною Вам мовою, але вашою ще не вмію, а іншою не хочу. Крім того, багато людей у Києві говорили, що перекладуть Вам цього листа, якщо буде потрібно”. У справі видання антології української прози письменниці потрібна була допомога. Як відомо, О.Кониського вважали найзатятішим українофілом, для якого проблема функціонування та поширення українського слова стояла на першому місці. Тому знайомство (бодай заочне) Е.Ожешко саме з цим українським письменником й діячем було неминучим.

Двостороннє листування українського й польської письменників складається з чотирьох листів (двох Е.Ожешко до О.Кониського, які знаходяться у Відділі рукописів ІЛ НАН України та двох О.Кониського до Е.Ожешко, що зберігаються у Інституті літературних досліджень Польської академії наук у Варшаві). Хоча епістолярна спадщина письменників невелика за кількістю, проте містить цікаві літературознавчі відомості. Е.Ожешко повідомляє про “план написання обширної студії про цю літературу, правда белетристику, (українську. – І.С.) й укладання певного роду антології з кільканадцяти більших і менших творів” [6, арк. 279]. Намір Е.Ожешко український письменник одразу схвалив позитивно і розпочав свою відповідь такими словами: “З дорогою душею і щирим серцем радий я виконати кожен Вашу препоруку” [12, 1]*. Про свій задум Е.Ожешко вже згадувала, пишучи до І.Франка: “Я задумала утворити рід української антології, складеної з повістей і новел у

моєму перекладі, серед яких саме подам вашого “Беркута”. А цей збірник попереджу широкою картиною вашої белетристики з останніх тридцяти років” [3, 122].

Е.Ожешко просила І.Франка допомогти з матеріалами, які б містили історичні, географічні, мовні й літературні відомості. До О.Кониського письменниці звернулася з подібним проханням й наголосила на тому, що “з вашою літературою велика біда. Вона схожа до образу, який щезає. Схопити його дуже важко, бо завжди десь зникає. Знаю про всіх ваших письменників та їхні книжки, але лише одну з десяти вдається отримати, бо дев’ять інших пропадає невідомо де” [6, арк. 279]. Отримавши листа від польської письменниці, О.Кониський одразу ж погодився їй допомагати: “Щоб тільки нетреба було Вам, яку звістку, чи що ще з нашого письменства, будьте ласкаві – кажіть мені, я все що спроможуся зроблю, тай не гадайте, що або турбуєте мене, або що! [...] спробуємо допомогти один одному в усьому, що треба, щоб знівечити оті ворожі непорозуміння, якими наділили нас” [12, 3].

О.Кониський як один з ініціаторів створення у Львові Товариства ім.Т.Шевченка, першочергове завдання якого вбачав у сприянні та поширенні українського письменства, всіляко підтримував благородну справу польської колеги. Подібно до І.Франка, надсилав до Гродна, де жила Е.Ожешко, українські книжки, надавав точні відомості про побут і традиції нашого народу, про те, в яких часописах друкувалися твори “малоруських” письменників, допомагав поясненнями питань стосовно семантики українських слів. Маємо згадку польської письменниці в одному з листів до І.Франка, де вона говорить, що “Кониський згодився стати моїм словником” [3, 128]. Підтвердження тези Е.Ожешко знаходимо у листі-відповіді О.Кониського від 23 травня 1886 року, у якому розтлумачено значення “пасхи” і навіть наведено рецепт та спосіб її приготування, а також розмежування слів *очіпок* та польського *szerek* (чепчик). Останній “то головний убір панни, його носять нічим більше зверху не покриваючи, а очіпок носять під хусткою, під наміткою; в одному очіпку ніколи молодича не вийде з двору, або з хати – висміяли б, на глум підняли б. Очіпка дівчата не носять; але кожна надіває на другий день після весілля” [12, 2].

Для О.Кониського труднощі стосовно видання антології були близькі й знайомі. За сло-

вами І.Франка, О.Кониський прагнув “видати читанку зложену з писань найліпших українських письменників, додаючи при кождім коротку відомість про його жите і працю” [11, 21]. Книжка була упорядкована у квітні 1876 року, однак 18 травня оголошено Емський указ Олександра II “Про заборону українського письменства”, в якому наказано “1) не допускати ввозу в межі імперії яких би то не було книг і брошур, що видаються за кордоном на малоруському наріді. 2) Друкування і видання в імперії оригінальних творів і перекладів на тому ж наріді заборонити, за винятком тільки: а) історичних документів і пам’яток і б) творів красного письменства, але з тим, що у творах красного письменства не допускати ніяких відступів від загальноприйнятого російського правопису” [5, 342].

У другому листі, на прохання Е.Ожешко, О.Кониський у хронологічному порядку перелічив “руських прозаїків, котрих треба занести до Антології” [13, 2], серед них Г.Квітка-Основ’яненко, Марко Вовчок, Ганна Барвінок, П.Куліш “Чорна рада”, О.Стороженко, П.Кузьменко, Данило Мордовець (О.Кониський вказує, що “найліпше його оповідання “Старці” [13, 3]), Ф.Федькович (Осип Гординський), І.Нечуй-Левицький (“Запорожці”, “Рибалка Панас Круть”, “Дві московки”, “Бурлачка”), Василь Барвінок (“Скошений цвіт”, “Сонні люди”), П.Мирний “П’яниця”, І.Білик “Чого ревуть воли як ясла повні”, І.Франко (вищезгадані твори), Олена Пчілка “Забавний вечор”, Н.Кобринська (“За кусника хліба”), Бабенко, Карий. “Можна ще додати, – пише О.Кониський, – Дмитра Олельковича (Митрофан Александрович) і А.Свидницького – його роман-хроніку “Люборацькі”. Оповідання Красюченка “Юрій Горовенко” і Дрозда “В гостях добре – дома ліпше” [13, 3].

Далі, у цьому ж листі, О.Кониський констатує нелегке становище українського слова, нищення української книжки цензорами, особливо на Галичині: “Тепер у нас тут страшна скрутня: жандармерія на себе лізе, щоб довести, “українофільство і соціалізм”. Через се в’яне українська книжка, хоч би навіть і “Отче наш”, а коли надрукована в Галичині вже вона “революціонна”; кожен, хто пише в Галицькі часописи – вже “революціонер”, коли не пише в таких помийницях як “Слово” або “Новий промінь”. Про те ж, що витворює тутешній цензор – нема що й казати! Жоден рукопис не вертається з цензури раніше як за півроку! Подаєш на 10

аркушів, а вернуть на два. От Ви тут і гадайте про розвій письменництва! Опріч белетристики нічого не можна друкувати; а белетристику катують!!! І хто ж більше катує як не самі русини – зрадники, запродавці” [13, 5]. О.Кониський акцентує на тому, що з перекладом і друком окремих оповідань можуть виникнути перешкоди у зв’язку із цензурою: “Навряд Варшавська цензура пропустить “Беркута”, а вже певне покалічить своєю властною рукою [13, 1]. Оповідання Красюченка “Юрій Горовенко” і Дрозда “В гостях добре – дома ліпше навряд чи забере до антології, бо раз – цензура, а вдруге – псевдонімів сих не можна ще знімати” [13, с.3]*. Е.Ожешко добре розуміла складність умов з якими повинна була зіткнутись, проте бачила лише дорогу вперед, без жодних оглядань й відступів і писала так: “Через цензуру повинна буду, і у студії про Вас, і у виборі перекладів, споглядати на багато речей, звужувати рамки, скорочувати перспективи минулого і майбутнього. Однак, що зможу – те зроблю. Краще ридз, як ніц. Правда ж?” [7, арк. 281].

Фрагмент листа від 21 серпня 1886 року (час, коли О.Кониський перебував під пильним наглядом після арешту у Волочиську 8–9 липня 1885 року) підтверджує важке становище української літератури. Письменник розповідає, що “На “Горовенка” тутешні жандарми накинулися немов скажені хорти. Торік, вертаючись з Галичини – я віз сю книжечку, у Волочиську по доносу напали на мене сині мундири, витрясли “Горовенка” й видали мені процес, котрий ще й досі не скінчився. Але кумедно те, що “Горовенка” аналізувало вже чотири цензори, розібрали його по нитці й усі різно кричать, – один каже, що се “пропаганда соціалізму”, другий – бачить там “силу русинів і поляків”, третій – “анархізм”, четвертий – “все признаки преступлення противоправительственного” [13, 4].

Таким чином, листування Е.Ожешко та О.Кониського ще раз засвідчує, що українська література, незважаючи на заборони та перешкоди, була відомою поза національними кордонами. Наведені уривки епістолярію чітко окреслили ситуацію, в якій знаходилося українське слово та будь-які прояви “українськості”, що перебували під утиском “властної руки”. Спроба Е.Ожешко видати антологію української прози так і не була реалізованою. Сама письменниці наводила кілька причин, що могли

* Листи Е.Ожешко до О.Кониського написані польською мовою. Переклад наш.

** Листи О.Кониського до Е.Ожешко написані українською мовою.

* Красюченко і Дрозд – псевдоніми О.Кониського.

призупинити задуману справу: “...відсутність потрібних матеріалів, що спричиняють перерви читання та перекладу. А також працюю, – писала авторка, – над власними повістями та новелами, а це забирає багато часу. Довго працювати вже не можемо, бо маю за плечима двадцять років праці і життя схоже до Юрка Горювенка. Як я того Юрка зрозуміла, навіть увянути собі не можете. Проте, труднощі можна подолати протягом року, але чи видрукують? (антологію. – І.С.). Справа не у видавництві, бо вже маю охочого видавця, це лише питання цензури. Можуть цілком заборонити” [7, арк. 283]. Не вдалося Е.Ожешко відвідати й України, хоча прагнула побачити й зрозуміти чому “два земляки (Ф.Равіта-Гавронський і В.Висоцький. – І.С.), що живуть в Україні, пройняті гарячою симпатією до тамтошнього народу та всього, що торкається його” [3, 111]. Хоча антологія так і не була видана, все-таки польський читач ознайомився з Україною завдяки прозовій творчості письменниці, де українці (переважно селяни), починаючи з першого твору – “Малюнок з голодних років” – й до останнього періоду творчості, циклу “Gloria victis”, були предметом зображення. Перефразовуючи назву шкiцу Флоріана Неуважного “Олена Пчілка – популяризаторка польської літератури на Україні” [14], можна упевнено сказати, що Еліза Ожешко популяризувала українську літературу у Польщі.

Творчість польської письменниці отримала прижиттєве визнання в багатьох країнах світу, твори все частіше перекладалися іншими мовами. 1895 року у виданні “Житє і слово” опублікована розвідка дослідника Л.Василевського “Еліза Ожешкова” [1], в якій подано біографічні дані письменниці та зосереджено увагу на таких повістях, як “Марта”, “Пан Граба”, “Щоденник Вацлави”. Тут же, на думку автора, визначено найдовершеніші твори, – повісті з білоруського життя “Низини”, “Хам”, “Дзюрдзі”. Л.Василевський відмітив активність перекладу творів Е.Ожешко німецькою, французькою, чеською, російською: “Там (у Росії – І.С.) усі без виемку її твори перекладаються зараз по виході в світ оригіналів і то часом кілька разів; вони друкуються в першорядних часописах і окремо коментуються й критикуються” [1, 46], а також зауважив залучення українських авторів до трансляторської діяльності: “...недавно “Правда” почала друкувати переклад однієї повісті Ожешкової, зроблений д.Кониським з великоруської мови” [1, 46].

Зрештою, пропагування в Україні польського письменства Оленою Пчілкою (переклала твори В.Сирокомлі, Ю.Словацького, авторка критично-наукових розвідок про А.Міцкевича) тісно пов’язане з іменем Е.Ожешко. 1910 року Олена Пчілка виступила з доповіддю “Слово про Елізу Ожешко”, в Українському клубі у Києві, засідання якого відбулося з метою вшанування пам’яті польської письменниці. Чернетка згаданої розвідки знаходиться у Відділі рукописів ІЛ НАН України (Ф.28 №199). Це одна з перших критичних праць про Е.Ожешко в українському літературознавстві.

Олена Пчілка окреслила Е.Ожешко як найбільш талановиту польську авторку. “Замилування моє в творах цієї письменниці настільки велике, що я ставлю її вище усіх польських повістярів, не виключаючи навіть таких митців, як Сенкевич” [8, 2]. Олена Пчілка аналізувала творчість Е.Ожешко у контексті тогочасного літературного напрямку, що відзначався синкретичною креацією рис романтизму, реалізму, натуралізму та модернізму. Дослідниця говорить про те, що “Літературний напрямок того часу, коли розвивався талант Ожешкової був уже реалістичний. З давнішим романтизмом справа була скінчена” [8, с.6]. Тому у творах Е.Ожешко не варто шукати “витворної фантазійності”, гучних пригод з хитро сплетеним змістом, а навпаки, “всі оповідання Ожешкової визначаються великою простотою, близькістю до життя, до життя навіть щоденного” [8, 6] – відмічає Олена Пчілка.

Вона виводить генеологію літературної творчості з реалізму, підкреслюючи, що Е.Ожешко вдалося уникнути впливу натуралізму репрезентованого школою Е.Золя та його послідовниками: “Якась особлива духовна чистота назавжди оберегла здольну авторку від того впливу. З свого погляду, як і з погляду простоти усього змісту оповідань, Ожешкову можна порівняти з другим славетним автором – Тургенєвим” [8, 8]. На думку Олени Пчілки, Е.Ожешко на протигагу неоромантичної та модерністичної моди вдається до “шляхетно реального” відтворення дійсності й поряд з талантом має хороше чуття міри та рівноваги у творенні образів і вчинків героїв, уникає манери писання, що була притаманна для “школи декадентства, котра якось поєднала надхмарне, містичне ширяння з найземнішою реальністю, тією розбещеною грубістю, що зветься “порнографією” [8, с.7].

Основною ідеєю творчості Е.Ожешко Олена Пчілка називає ідею високого патріотизму. “В оповіданнях на сю тему знайдемо найкращі барви з її палітри” [8, 14]. Лебединою піснею творчості Е.Ожешко українська дослідниця називає цикл “Gloria victis”, тема якого – спомин і “слава переможеним”, що загинули під час польського повстання 1863 року. Слід відзначити, що власне ця збірка являє синтетичну сполуку романтизму, реалізму й імпресіонізму. Недарма Олена Пчілка говорить про стиль Е.Ожешко, що “се неначе велике, барвисте мальовидло Матейка” [8, 15].

Олена Пчілка продовжує аналіз творів польської письменниці, переважно малої прози, тематичною класифікацією. Виділяє проблему жінки у суспільстві, характеризує питання національної ідентифікації – виокремлює новели, в яких об’єктом зображення були євреї (“Гедалі”, “Дай квітку”), не оминає опису нелегкого становища дітей. Важливим стрижнем дослідження Олени Пчілки було те, що вона зробила спробу типологічного зіставлення творчості Е.Ожешко та І.Тургенева, здійснила порівняльний аналіз способу трансформації української тематики у романі “Вогнем і мечем” Г.Сенкевича та творах малої прози (цикл “Gloria victis”) Е.Ожешко.

Порівняння творчості Г.Сенкевича й Е.Ожешко показало два відмінні підходи художньої креації щодо представлення української теми. У трилогії “Вогнем і мечем” інтерпретація українських козаків просякнута негативізмом, який відображено у їх “дикій” поведінці та відсутності елементарної культури. Тому Олена Пчілка слушно зауважила: “щодо поведіння їх, до їх культурности, то, мабуть, і козаки, особливо старшина козацька, гетьмани, полковники, сотники, по своїй совісті, і взагалі по ступеневі тодішньої культурности, були такі самі, як старші військові поляки, а не були якимись дикунами з центральної Африки; проходили ту саму школу, що й польські вояки, знайомі були з тією латинською та польською, або відповідно своєю літературою” [8, 10]. Е.Ожешко на протигагу Г.Сенкевичу, вдається до об’єктивної оцінки, не робить акценту на зовнішньо-портретних характеристиках з метою однобічної, як у Сенкевича, антипозитивної характеристики. Метод психологічного “втручання” дозволяє Е.Ожешко умоти-

In the article it is considered mutual epistolarity of E.Ozheshko and O.Koniskogo, the maintenance of correspondence is analysed, it is found out the principal reason of correspondence of writers. It is set that “Word about Eliza Ozheshko”, of Olena Pchilka is one of the first literary-critical exploring of creation of E.Ozheshko in Ukrainian literary criticism.

Key words: epistolarity, anthology, literary direction, problem, plot canvas.

увати дії героїв, наприклад, в оповіданні “Офіцер” (цей твір детально прокоментовано Оленою Пчілкою) із циклу “Gloria victis”.

Отже, “Слово про Елізу Ожешко”, Олени Пчілки є чи не першою ґрунтовною розвідкою щодо творчості Е.Ожешко в українській літературознавчій науці. Таким чином, залучені архівні матеріали взаємної кореспонденції Е.Ожешко з О.Кониським та розвідка Олени Пчілки, допоможуть краще зрозуміти літературний процес fin de siècle України та Польщі.

1. Василевський Л. Еліза Ожешкова // Житє і слово. – 1895. – Т.4. – С. 35–46.

2. Вервес Г. Іван Франко. Спроба синтезу // Польська література і Україна. – К., 1985. – С. 164–227.

3. Возняк М. Еліза Ожешко та Іван Франко у взаємному листуванні // З життя і творчості І.Франка. – К., 1955. – С. 111–136.

4. Дей О. Словник українських псевдонімів та криптонімів (XVI–XX ст.) – К.: Наукова думка, 1977. – 558 с.

5. Історія України від найдавніших часів до сьогодення. Збірник документів і матеріалів / За ред. А.П.Коцура – Київ – Чернівці, 2008. – 1099 с.

6. Ожешко Е. Лист до Кониського О.Я. (польською мовою) // ВР ІЛ НАНУ Ф. 77. №125. – Арк. 279–280.

7. Ожешко Е. Лист до Кониського О.Я. (польською мовою) // ВР ІЛ НАНУ Ф. 77. №125. – Арк. 281–283.

8. Пчілка Олена. Слово про Елізу Ожешко // ВР ІЛ НАНУ Ф. 28, № 199. – 1910, 38 с.

9. Українка Леся. Заметки о новейшей польской литературе // Зібрання творів у дванадцяти томах. – К.: Наукова думка, 1977. – Т. 8. – С. 100–127.

10. Українка Леся. Зібрання творів у дванадцяти томах. – Т. 11. – К.: Наукова думка, 1978. – 487 с.

11. Франко І. Про житє і діяльність О.Кониського. – Львів, 1901 – 36 с.

12. Koniski A. List do Elizy Orzeszkowej w j. Ukr. Od 23.V.1886 z Kijowa – 3 s.

13. Koniski A. List do Elizy Orzeszkowej w j. Ukr. Od 23.VIII.1886 z Kijowa – 6s.

14. Nieuważny F. Ołena Pczilka – popularyzatorka literatury polskiej na Ukrainie / W: Z dziejów stosunków literackich polsko-ukraińskich pod red. Stefana Kozaka i Mariana Jakóbca – Wrocław, 1974. – S. 171–186.

15. Serednicki A. Eseje polsko-ukraińskie – Warszawa, 1996. – 156 s.

УДК 821.161.2
ББК 83.3 (4Укр)

Галина Сокол

ПАРАДИГМА НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У ТВОРЧОСТІ ГАЛИНИ ЖУРБИ ТА УЛАСА САМЧУКА: ТИПОЛОГІЯ ХУДОЖНЬОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ

У статті простежується типологія художнього мислення прози Галини Журби та Уласа Самчука на рівні персонажного світу. Зокрема досліджується втілення ідеї національної ідентичності в характерах чільних образів-персонажів повістєвого циклу Галини Журби та "Волині" Уласа Самчука.

Ключові слова: типологія художнього мислення, національна ідентичність, образи-персонажі.

Постановка проблеми в нашому дослідженні вмотивована необхідністю прочитання творчої спадщини Галини Журби, однієї із яскравих постатей українського літературного процесу міжвоєнного двадцятиліття, проза якої й досі залишається явищем мало вивченим, та, зрештою, й не зовсім доступним читачеві – адже після тридцятих в Україні виходила тільки повість "Зорі світ заповідають" (журнальна публікація). Що ж до літературознавчих студій цієї прози, то й вони досить не чисельні: слід назвати розділ з монографії С. Андрусів [2, 8–14], статті Ф. Погребенника [8] та В. Шевчука [12]. Саме в дослідженні С. Андрусів заявлені й реалізовані підходи до вивчення чільних у повістєвій діалогії Галини Журби принципів художньої реалізації національної ідентичності, однак літературознавець сконцентрувала свою увагу переважно на першій повісті – "Зорі світ заповідають".

Окрім того, цікавим і перспективним бачиться порівняльний аналіз специфіки такої реалізації у прозі Галини Журби та її сучасника, – Уласа Самчука – прозаїка потужного епічного мислення, у творчості якого знайшли реалізацію чільні концепти "модусу національної ідентичності". У своєму дослідженні ми ставимо за мету "прочитати" художній код повісті Галини Журби, специфіку творення макро- і мікробразів твору через призму "національної іманентності" (Н. Шумило), вияскравити типологію художнього мислення двох авторів.

Прикметно, що два видатних митці українського слова є уродженцями Волині, тому їх авторський наратив екерований на реалістичне зображення життя волинських селян періоду останніх років російської монархії та під час революції. Увага обох письменників зосереджена на еволюції мислення та світосприйняття українського хлібороба. Вони поетапно простежують та майстерно описують формування почуття національної ідентичності у людей, які в імперському просторі були тільки "хлопами", "мужи-

ками" та "бидлом". Обидва автори вміло, послідовно та аргументовано підводять читача до думки, що українцям слід перш за все позбутися комплексу раба, провадять ідею державності України. Тому "Волинь" Уласа Самчука та "Зорі світ заповідають..." Галини Журби "...були найцікавішими і найбільш новаторськими творами на цю тему в тодішньому західноукраїнському літературному процесі" [2, 12].

Отже, перш за все спільним для художнього світу двох авторів є хронотоп їх творів, той часово-просторовий континуум, в якому моделюється художній світ повістєвої діалогії Галини Журби та "Волині" Уласа Самчука.

Формування національної ідентичності українського селянина-трудівника відбувається у вирі воєнних подій та революції. Україна стає епіцентром конфлікту між Заходом і Сходом. Старий Режим цілковито вичерпав свої можливості, а війна та революція довершили його повну руйнацію. Саме ці два чинники загострюють національні почуття персонажів. Осмислення селянами того, що вони українці – тривале й суперечливе, а часом і несподіване для них самих, однак стає відповіддю на вимогу часу. Адже, як влучно підкреслив Е. Сміт, саме "національна ідентичність стає домінантним критерієм культури та ідентичності, єдиним принципом урядування і центральним фокусом соціально-економічної активності" [10, 176].

Улас Самчук і Галина Журба розгортають сюжети своїх творів таким чином, щоб якомога переконливіше підвести читача до думки про беззаперечну справедливість національних прагнень українців збудувати власну державу. Ідея національної ідентичності та державності пронизує усі рівні художнього світу їх творів, однак ми зупинимось докладніше на рівні персонажному. Адже "аналіз художнього твору вимагає перш за все розуміння створених автором персонажів, бо через зображення індивідуальних рис героїв, їх прагнень, вчинків, конфліктів

поступово викристалізовується авторська ідея" [7, 45]. У книзі Галини Журби перед читачем постає широка галерея колоритних персонажів, жителів дореволюційного волинського села, тих людей які, зі слів млинаря Лозецького, "...власиво, одні й зберегли лице нації. Несвідомо, може, органічним якимсь привязанням до землі і традиції, але зберегли. В цьому саме вага та сила нашого селянства" [6, 17]. Та основна увага письменниці зосереджена на повсякденному житті і клопотах однієї родини – сім'ї Паліїв.

У романі Уласа Самчука "Волинь" в центрі подій також селянська родина – родина Довбенків. Саме такі сім'ї завжди були "осердям і опорою українського світу" [2, 213], тому що там свято берегли традиції, які старше покоління передавало своїм нащадкам.

На початку твору Самчук змальовує картину життя родини у відокремленому й незалежному від навколишнього світу хуторі, де Довбенки витворили "загублений серед лісів і боліт світ-храм" [9, 12]. Володькові батьки виховували дітей згідно з мудрими правилами моралі: навчали любові до землі й праці на ній, формували тривкість і надійність характеру, прищеплювали вічні цінності – віру в Бога й довіру до Людини.

Серед героїв повісті Галини Журби таким хранителем українського "світу-храму" є старий Захар Палій, який знав, як говорити з землею, з зіллям, з худобою – як ішли на Маковея зілля святити, то "...дід відчепив свій колодач з очкура і нащось його застромив у мак" [4, 31], а коли його син тесав поріг, Захар примовляв: "Гляди пороже, щоб не переступало вороже.

Гляди мені хати і порядку в ній, бо вона хоч стара, але ще внуків-правнуків маю в ній жениги.

Тешу тебе з дерева дорогого, ясенowego, а ти мені вислужися вірно. Пускай до хати лишень сватів та старостів, та боярів, та весільників. А лихе най не переступає тебе ніколи і най не знаєш іншого господаря крім мого роду" [4, 18–19].

Обидва роди мають давнє коріння і славних предків. Старий Захар Палій з гордістю розповідає своїй родині про власного діда "десь аж з тих-о київських країв, з-за Житомира, геть..." [4, 4], який, спаливши панську гуральню, згорів сам: не схотів коритися пану та розважати його своєю грою на цимбалах.

Та не меншою рішучістю і силою духу наділені й жіночі образи: "Молодиці теж були нівроку. Як от, тітка Соломка. Сама задушила скажену вовчицю" [4, 5]. "Поле. Одна. Вона тоді дитину в сніг, а сама вовчицю хап за вуха, та й сіла на ню верхи як на коняку. Колінами стиснула, праву руку в рукав, та у песок вовчиці. Впхнула, тай задушила" [4, 5]. Це відчай матері, що боронить власне дитя, позбавив жінку почуття страху перед хижаком.

Матвій Довбенко у відвертій розмові зі своїм, уже дорослим, сином оповідає Влодькові історію походження їхнього роду, який започаткував запорізький козак Довбня-Гуца: "І був то козак, каже, не посполитий, а зацний..." [9, 600]. Він заклав хутір, який назвали Запоріжжя, а прізвище змінилося згодом на Довбенко. Але з сумом констатує батько й інше: "Минули роки... Рід наш не завжди був таким, щоб ним гордитись. Не знаю, як стали наші діди кріпаками. Не знаю, як забули про своє накорення..." [9, 601].

Духовні та матеріальні цінності головних героїв письменників також співпадають – в обох родинах шанують Бога: "Без Бога мужик порожнеча. Як ото клуня без снопів чи засіки без зерна" [9, 30]. Авторитет батьків в цих родинах беззаперечний, а найбільшим багатством вважають землю. Саме волинську землю, її красу та щедрість, а також прагнення селян заволодіти нею та водночас їхню цілковиту залежність від цієї годувальниці зображують Галина Журба та Улас Самчук.

Молодь, а надто діти найшвидше вловлюють зміну цінностей у суспільстві – вони не зрікаються того, що віками шанували їхні предки, але й не обмежуються тільки цим. До них приходить бажання вчитися та пізнавати нове, можливо, на підсвідомому рівні вони розуміють, що самого володіння таким скарбом, як земля, уже недостатньо. Та для старшого покоління земля – безцінне багатство: "Земля найбільший скарб – більший за золото і всі коштовні речі. Земля – сон мільйонів поколінь, казкове привабливе ество, містична сила космосу, наснага слабих і дужих. Золото, краса, любов, молодість і вічний учитель мудрості! От що земля" [9, 181].

Земля потребує справжнього господаря, такого як старший Довбенко: "Зросту Матвій великого... Постає його потужна, міцно збудована, "яких сьогодні вже немає". Робота в його

руках горить. Ступить – земля гнеться. Ударить кулаком – довбні не треба. Дуб дубом мужик” [9, 19]. Матвій, як і дід Захар із повістєвої дилогії Галини Журби, шанує землю, вивіряє нею всі життєві цінності. Бо вона для селянина – основа не тільки фізичного буття – вона є підвалиною буття духовного. Персонажів Самчука й Журби єднає перш за все якраз антеїзм як потужний духовний зв’язок із землею. Саме ця риса національного характеру є перш за все спільною для Матвія Довбенка та Захара Палія, вона становить у їхніх індивідуальних характеристиках міцне, сформоване ядро – “ядро характеру – це насамперед соціально-моральна спрямованість, світогляд, а також і широта та інтенсивність психічних функцій – пізнавальних, емоційних і вольових” [11, 35].

Саме закоріненість духовного й фізичного буття персонажів обох авторів у любові до землі надає Довбенкам і Паліям гордого аристократизму господаря власної долі, що не стане легким перекотиполем під вітрами історії шукати нової батьківщини: “А Тихін у Канаду. Най вона тобі западеться, сама Канада! Їдь, дурний! А я десятину куплю і моя буде” [4, 21]. Схожі міркування про землю не покидають і Довбенка, коли він дивиться на суміжну нивку сусіда: “Ходять поголоски, що він її продати хоче. Думка про неї вже не виходить з Матвієвої голови, хоча ціна її, мабуть, куслива. Рубельків круглих із п’ять сотень закотить. Але не купити її, це значить краще не жити. Де ж то видано. Під порогом, межа в межу. Поле вироблене вигноєне, під сонцем” [9, 21]. І він відмовить собі у всьому, та найболючіше для нього те, що й діти його не матимуть якийсь час найнеобхіднішого, поки він не сплатить усі борги...

Праця коло землі для селянина – особливий ритуал, тому в повісті “Зорі світ заповідають” старший Палій навчає молодшого й вони спільно творять це священнодійство – батько і син: “Дід ішов передом, клав перший покіс. За ним батько стелив другий ряд свіжої травиці.

В полотняних холошах, в розхристаних сорочках. Обидва високі, плечисті, тільки дід кремезніший, більше подавався вперед.

Коси дзвонили. Отава покірно стелилася під ноги. Смерк мягко втулював в себе обриси їх статів” [4, 34].

Дуже схожа картина змальована й у романі “Волинь” Уласа Самчука: “Володько зростом дорівнюється батькові, тільки у плечах вужчий

та м’язи тіла молодші й прудкіші. Міцне українське сонце поклато тривку бронзовість на його юному виду. На ньому тонка доморобна, з конопляної тканини, з позакачуваними рукавами сорочка, на голові доморобний, крилатий соломяний бриль, на босих ногах сірі, зношені відпорки.

Обидва, наперед батько, а за ним син, зайшли в покіс і з “Боже поможи” розмахнулися. Батько клав покіс рівно і методично, мов по ниточці, син вже дорівнював до його розмаху вширину і вздовж, але його покіс був значно гірший, ніби полонаний і рахитичний. Грубі стебла вівса-зеленяка покірно клалися перед ними, їх очі уважно стежили за лінією, м’язи їх рук напиналися, груди широко здіймалися з ритмом помаху грабок” [9, 604].

І Галина Журба, й Улас Самчук вимальовують головних персонажів настільки правдиво й органічно, що читач має можливість побачити й зрозуміти за вчинками, цінностями й вподобаннями героїв переконання та погляди самих письменників, адже “...в художньому творі образ створюється відповідно до естетичних принципів, якими керується автор” [7, 45]. Два господарі – Григорій Палій та Матвій Довбенко – роди яких з діда-прадіда у важкій праці на землі вирощували хліб, мають однакове ставлення до чужого майна й не зазіхають на дармівщину з розкрадених панських маєтків. Коли односельчани нищили графський маєток та розкрадали майно, Палія охопили дивні відчуття: “І Григорові чомусь зробилося бридко. Чому, не міг збагнути. Самоаналізом не займався. Відчував тільки щось подібне до приниження. І в ньому також ворухився природній мужицький утилітаризм змішаний з матер’ялізмом, але скільки разів повертав в його бік думку, буцався об щось тверде, непорушне. Може це була амбіція господарського роду, самоповага українського старшини” [6, 263]. В чомусь він розумів і не засуджував їх: “Але ті нав’ючені всячиною люди були йому осуружні” [6, 264]. Тому коли його Настка захотіла також разом з іншими піти до маєтку – впевнено промовив: “Най хто хоче, бере, а мені не треба” [6, 265].

Щось подібне відбувалося і в родині Довбенків. Першим подався до панського будинку Володько, з дитячої цікавості, бо ніколи раніше не бачив його. Там на допитливого та жадібного до знань хлопця чекала найбільша спокуса – книги. Володько не встояв: “Але, підходячи

додому, він більше відчував, як розумів, що цього вчинку батько не похвалить” [9, 234]. Син поділився таємницею з Настею і вона принесла з маєтку столик. Реакція Матвія була передбачувана і строга: “Чи ж тобі не сором? Зараз мені віднеси оту непотріб туди, де взяла! Чуєш? Щоб я й сліду від цього не бачив! Бо як візьму попругу, то я тебе навчу...” [9, 235]. Саме такі вчинки характеризують обох господарів, Матвія Довбенка та Григорія Палія, більше ніж будь-які слова. Адже “якщо мова йде про особистість, то насамперед говоримо про соціальну якість людини, про її свідомий вибір позиції стосовно найважливіших проблем життя” [11, 43].

У вирі подій осягає важливі істини Григорій Палій, в його серці разом зі свідомістю прокидається бунтарська кров легендарного прадіда. Слова медсестри Наталки глибоко запали в його душу: “Каже сестра Наталка, що й ми колись волю мали, ніби мужики, чи то українці. Дуже вже давно: як ще козаки були, а може ще давній, госуларство наше було” [4, 98]; “...Я думаю, що це правда, бо сестриця Наталка сильно учена. Все знає. Читає нам газети й книжки такі всілякі...” [4, 98]. Багато на що відкрилися йому очі: “Оден, кажуть, нарід руський. А, проте... душею до нього ніяк не пристанеш, до того кацапа. Чужий тай годі. То він з тобою в однім окопі, він тобі брат. А той..., під австрійцєм... Геть чисто, як наш нарід, по нашому говорить. І він ворог твій. Мусиш його вбивати... Як цей... Я вам казав колись, – під Заліщиками... Взяв його на багнет в атаці, а він: Матінко, каже, рятуй! А лице на ньому дитяче, біле таке... Взяв так-о просто руками на мене: “Брате! За що?! ” – каже. І вже його нема” [4, 106–107].

Подібну ситуацію прозріння змальовує й Самчук: перша зустріч родини Довбенків з “галіціянами”, котрі їхали на схід і зупинились на перепочинок, викликала подив і відчуття єдності з цими людьми. У Матвія виявилось багато спільного з галичанином – вели бесіду про господарку. Потім Довбенки щиро розділили свою скромну вечерю з галичанами. Один народ і єдине, що їх розділяє – різні імперії.

Персонажі Галини Журби й Уласа Самчука зробили свій вибір в час революції – нове слово, “Україна” знайшло відгук в їхніх душах і серцях. Важко було визнати, що стільки років перебували в омані: “Хто знав, що москаль

вкрав ім’я наше... Який чорт міг одразу помітити його овечу шкуру. А вовк є вовк, і з ним одна розправа... Бий і все!” [9, 352]. Та за роки війни й революції Матвій визрів до твердого переконання: “Край наш Україна буде. Це вже я бачу...” [9, 393]. Зрозумів він і те, що все залежить від нього особисто, від його родини й дітей яких він виховує й навчає життю: “Україна в його уяві вже не те щось видумане, химерне. Ні. Україна це він сам – Матвій Довбенко. Цей велетень праці, цей величний господар з твердим чавунним кулаком і метким розумним зором. А Василь, Володько, Хведот – сини його. Катерина й Василина – дочки. Сухенька Настя – мати, що родила, доглядала, піклувалась... Кров, сила її пішла на “їх” – батька і дітей. А всі разом вони – ядро, підстава, початок всього... Від них поженуть здорові паростки на всі боки” [9, 349].

Серед персонажного світу творів Галини Журби та Уласа Самчука на особливу увагу заслуговують дві жіночі постаті, дві матері – Настя Довбенко та Настка Палій, адже саме від жінки залежить домашній лад, затишок та виховання дітей: “Чуттєве ставлення до доклятичного світу як одна з основних рис характеру української людини особливо притаманна українській жінці” [3, 64].

Саме тому, окрім суто домашніх повсякденних клопотів, вони брали на себе ще й місію своєрідного, сімейного духівника. Їхня віра в Бога та спілкування з ним – не просто щире переконання та данина традиції, а своєрідне таїнство, яке кожна творить по-особливому, по-своєму: “Настка біла поклони перед образами, цілувала святих в ризи, ставила свічки. З богомільним захопленням дивилась в лагідне обличчя Пречистої крізь габу рясних сліз. Клала перед нею зівалі віночки недоспаних ночей, пережурених років” [5, 145]. Мати – завжди в клопотах про дітей, вона сповнена жертвовної любові: “схоплюється, бувало, й молиться дораня, б’є перед образами поклони. Вітер ходить по хаті. Нічим затопити. Клянуть руки, ноги. Понакриває дітей всім, що но є у хаті, сама зубами дзвонить” [6, 124]. Такою ж берегинею родинного вогнища змальовує свою героїню й Улас Самчук: “Найщиріше й найспокійніше молиться мати. Вона стоїть дещо збоку, щоб їй не заважали, поволі, виразно, шепотом переказує всі, які знає, молитви, б’є глибокі, до самої землі поклони” [9, 81]; “Мати, як і завжди в таких

випадках, стоїть перед образами і довго в темноті шепоче. Той шепіт зветься молитвою. Хто знає, що твориться в її великій душі, але Володько виразно чує, що мати молиться за нього” [9, 289].

А обов’язків по господарству в української селянки – прірва, один Господь знає де черпають силу та натхнення ці жінки. Настка Палій ходила ще й до маєтку, щоб заробити якусь копійчину, особливо коли Григорія забрали на війну, але й у хаті та на городі доводилось самій давати лад: “Мати білила, підводила, прибирала. Під дотиком її чародійних рук хата перемінювалась у зовсім нову; радісну та святошну” [4, 33].

Довбенко Настя також має велику родину й завжди сповнена турбот, молитов та переживань за дітей, а все інше, що діється в світі – вже опісля: “Очі її звичайно заклопотані, повні смутку, починають тепер горіти тихим, рівним і дійсно теплим огнем. Уста її щільно затиснуті, а чоло майже непорушне.

Революція? О, ні. Маму революція не торкається. Мама йде рівно вперед по простому, знайомому шляху. Мама священнодійствує, мама працює, мама страждає...” [9, 280]; “Обличчя Насті таке, як і завжди, що до нього хочеться побожно молитись. На ньому та вічна тепла скорбота матері, в очах той тихий смуток і ті завжди готові сльозинки” [9, 401].

Попри важке життя обидві героїні не зачерствіли душею до страждань інших – це також характерна риса українок. Чужий біль вони співпереживають як власний, саме так проявляється їхній альтруїзм та співчутливість. Дружина Палія не може стримати сліз, слухаючи старого Кондру, що читав їй лист Григорія з лазарету: “Настка тихо стояла, тільки сльози текли їй по лицю, коло краєчка губ відривалися й капали на землю” [4, 84]. А інша мати винесла в решеті хліб для полонених австрійців, не в змозі дивитись на їхні муки: “Але що Насті до того, чи вони можуть воювати, чи ні. Вона знає одно: люди їсти хочуть, аж почорніли... То ж “там” творилося... Боже, Боже... Як ті люди стільки видержать...” [9, 269]. І байдуже їй, що цих нещасних вважають ворогами, вони готові віддати найдорожчі для них речі за шматок хліба – та вона не візьме нічого, вона просто ділиться з ними тим, що має. Це справді шляхетний вчинок простої неграмотної жінки.

Тож не дивно, що жінка-мати займала в українській родині почесне місце, адже “з хліборобськими генами, селянськістю зв’язана і така риса національного характеру, як прив’язаність до Матері, жінки-матері і жінки, шляхетна любов до якої витворила своєрідний духовний аристократизм української жінки” [1, 113].

Отже, зіставивши особливості реалізації ідейно-тематичних первнів прози Галини Журби та Уласа Самчука на рівні персонажного світу (зокрема чільних персонажів), можна зробити висновок про типологічну близькість художнього мислення двох авторів, зумовлену перш за все генетичними чинниками, зокрема й закоріненістю в етнопсихології, а також спільною національно-державницькою риторикою.

1. Андрусів С. Ім’я гелленів. Про національний характер українців // Дзвін. – 1993. – № 10–12. – С. 110–115.

2. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. Монографія. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2000, Тернопіль: Джура, 2000. – 340 с.

3. Грабовська І. Проблема засад дослідження українського менталітету та національного характеру // Сучасність. – 1998. – № 5. – С. 58–70.

4. Журба Галина. Зорі світ заповідають... / Микола Голубець (післяслово) – Львів: Накладом Івана Тиктора, 1933. – 128 с.

5. Журба Галина. Революція іде. – Львів: Батьківщина, 1937. – (Хроніка одного села; Ч. II). Т. 1 – 229 с.

6. Журба Галина. Революція іде. – Львів: Батьківщина, 1937. – Т. 2 (Хроніка одного села; Ч. II). – 272 с.

7. Кирилюк З. Характер – основа образу літературного героя // Всесвітня література та культура в навчальному закладі. Укр. – 2000. – № 5. – С. 45–48.

8. Погребенник Федір. Правда справжнього митця // Україна. – 1990. – № 45 – С. 129.

9. Самчук У. О. Волинь. Роман у трьох частинах. – Острого-Львів: Вид-во НаУОА, “Сполом”, 2005. – 632 с.

10. Сміт Е. Д. Національна ідентичність. – К.: Основи, 1994. – 224 с.

11. Фащенко В. В. У глибинах людського буття: Літературознавчі студії – Одеса: Маяк, 2005. – 640 с.

12. Шевчук В. Похід життя Галини Журби // Українська мова і література в школі. – 1990. – № 5. – С. 27–36.

13. Шумило Н. Під знаком національної самобутності. Українська художня проза і літературна критика кінця ХІХ – поч. ХХ ст. – К.: Задруга, 2003. – 354 с.

Fiction thinking typology of Halyna Zhurba's and Ulas Samchuk's prose at the level of character's world is traced in this article. Particularly the implementation of national identity ideas in the features of main characters Halyna Zhurba's narrative cycle and Ulas Samchuk's "Volyn" is investigated.

Key words: fiction thinking typology, national identity, characters.

УДК 82.091:821.161.2:821.111

ББК 83.3(Укр)

Оксана Мельник

МИКОЛА МАРКЕВИЧ ТА ЙОГО МІСЦЕ У ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ АНГЛІЙСЬКОГО РОМАНТИЗМУ

У статті здійснено порівняльно-генетичний аналіз англійських та українських романтично-літературних творів, авторами яких є М.Маркевич, Т.Г.Шевченко, Т.Мур, Д.Г.Н.Байрон. Доведено існування творчих взаємозв’язків між українськими та англійськими письменниками, а спільною ланкою у цьому ланцюгу є творчість М.Маркевича.

Ключові слова: жанрова модель, персонаж, ліричні манери, генетичний зв’язок.

Питання про взаємини Т.Г.Шевченка і М.А.Маркевича досліджене в українському літературознавстві недостатньо. У шевченкознавстві існує думка, що Маркевич здійснив на поета певний вплив, особливо в 40-і роки ХІХ ст. Не П.Куліш, як стверджує А.Грушевський [6, 38], а Є.Гребінка, і особливо М.Маркевич, сприяли поглибленому вивченню Шевченком історії України.

В історіографічних і літературознавчих дослідженнях про Шевченка підкреслюється значення “Українських мелодій” та “Історії Малоросії” Маркевича в творчості великого Кобзаря. “Особисте знайомство поета з відомим істориком... Миколою Маркевичем, – пише М.Марченко, – зіграло велику роль у розвитку історичних знань Шевченка” [14, 39]. Молодим Шевченко був у близьких відносинах з М.Маркевичем, як вважають Ф.Прийма, Є.Кирилюк, І.Заславський, Ю.Марголіс та ін. Він міг поповнити свої уявлення про декабристів, зокрема про К.Рилєєва, а також про О.Пушкіна, М.Глінку у поета й етнографа М.Маркевича, що збагатив його знання відомостями про минуле України. Водночас ці зв’язки та взаємини по суті не розкриті. Більш того, деякі шевченкознавці стверджують, що у міру зростання Шевченка як поета й утвердження його на демократичних засадах приходило переконання, що творчість М.Маркевича має консервативну спрямованість. Категоричність цих положень (у тому, що

стосується Маркевича) знаходиться в прямій суперечності з їх обґрунтованістю.

Насправді, починаючи з весни 1840 і до квітня 1847 р., тобто до арешту Шевченка, між ним і Маркевичем існували творчі взаємозв’язки і незмінно дружні взаємини. Відомо, що в Петербурзі та під час поїздок в Україну, Шевченко часто зустрічався з Маркевичем, про що, зокрема, свідчать його “денні записи” [17, 132], а також спогади лакея і кучера Маркевича.

Основним аргументом, яким оперують прихильники концепції про консервативність Маркевича в 50-і роки, є те, що поет не залучив вірш “Н. Маркевичу” в останнє прижиттєве видання “Кобзаря”. У “Чигиринському Кобзарі” і в “Гайдамаках”, як це показано В.С.Бородіним, вірш “Н. Маркевичу” зберігся [4, 68]. По суті питання це не досліджене. Є підстава вважати, що до цього причетний Куліш, у друкарні якого в кінці 1850-х років друкувався “Кобзарь”. Куліш негативно ставився до Маркевича, до чийх праць звертався Шевченко при створенні “Гайдамаків”, офортів “Дари Богданові в Чигирині...”, “Смерть Богдана” та ін., а також за його шану російському народу і російській культурі, настільки яскраво вираженої в “Історії Малоросії”. Пряме засудження Кулішем праць Маркевича ми знаходимо в його листах Погдіну [3, 145] і Т.Шевченку. Відомо також, наскільки важку боротьбу вимушений був вести

поет з царською цензурою за кожен твір, розміщений в “Кобзарі” 1860 р. Так, з 170 поезій, балад і поем, написаних Шевченком, він зміг опублікувати лише 17.

Шевченко ніде і ніколи не проявляв критичного ставлення до Маркевича, хоча різко негативні відгуки Шевченка про Р.Тарновського, Чубинського та інших загальновідомі. У 50-і роки син Маркевича Андрій посилав Шевченкові гроші та книги, листувався з ним. У цей же час у листах і в щоденнику, Шевченко неодноразово згадує М.Маркевича, підкреслюючи доброзичливе ставлення до нього: “З отцем твоїм, друг мій, – пише Шевченко Андрію Маркевичу 22 квітня 1857 р., — ми були колись великі приятелі, зустрічалися з ним не в одній Качановке. Як він відчуває себе тепер? Цілуй його від мене” [19, 382].

Зошит потаємних віршів Пушкіна, листи і твори Рилєєва, лейпцігські видання Пушкіна і Шевченка, а також “Дзвін” Герцена М.Маркевич давав читати П.П.Білецькому-Носенку, Рігельманам, В.Капністу, В.Забілі, сім’ї Репніних, Мілорадовічам, декабристові Сергію Волконському і багатьом іншим. Він же зберігає і поширює серед своїх земляків царською цензурою заборонені твори, частину яких намагався провезти з Італії нелегально. Він також поширював лейпцігське видання, де вперше були опубліковані “Нові вірші Пушкіна і Шевченка”, до яких увійшли шість творів Шевченка: “Кавказ”, “Холодний яр”, “Як помру, то поховайте” (під заголовком “Думання”), “Розрита могила”, “Думання” (“За думою дума...”), “І мертвим, і живим...”. У примітці до цих творів повідомлялося, що “вірші Шевченка – вираз загальних сліз, що накопили: не він плаче про Україну – вона сама плаче його голосом”. Це видання, як підкреслює Є.Шабліовський, зіграло важливу роль у справі національно-демократичної пропаганди [18, 117].

У шевченкознавстві широко і всебічно вивчено і освітлено питання про вплив на молодого Шевченка народної творчості. В історичних думках і піснях він черпав яскравий матеріал для своєї творчості, особливо в період створення “Кобзаря”. На початку 30-х років увагу Шевченка привернули “Українські мелодії” М.Маркевича, що вийшли в Москві у 1831 р. У зв’язку з цим вимагає перевірки питання про те, чи читав Шевченко в рукописі “Історію русів”, працюючи над першим виданням “Кобзаря” або ж познайо-

мився з цією пам’яткою через “Українські мелодії”.

Популярність творчості ірландського поета-романтика Томаса Мура в Росії припадає на 30-ті роки XIX ст. У цей час особливо процвітають вільний переклад і наслідування, що з’являлися в російських виданнях до і після 30-х років, але саме в це десятиліття вони мають цілком окреслений характер, подібно до прозових перекладів творів з Т.Мура на початку 20-х років. У цьому розумінні найбільш цікаві “Українські мелодії” М.Маркевича, який усіма силами прагнув довести, що мелодії Т.Мура ніяк не вплинули на його творчість. Утім, як відзначає академік М.П.Алексєєв, “і в поетизації національного колориту, і у відчутному прагненні створювати дзвінке слово вірша на тлі й у ритмі уявної музичної мелодії М.Маркевич зобов’язаний Т.Муру значно більше, ніж він сам визнавав відкрито” [1, 313]. Сам же М.Маркевич про творчість Т.Мура писав: “У Мура він (смуток) робить сльози тихі, котрі породили що живу, полум’яну поезію, подібну до весняного дощу, що йде з мороку хмар, але народжує на небі дугу різнобарвну, блискучу і неосяжну в змінах незліченних барв своїх” [12, II–III]. Міркування досить точне, хоча і надто квітчасто-поетичне. І, дійсно, розпач невластивий поетичному “я” Т.Мура, як не властиве воно національному характеру ірландців, які протягом багатьох сторіч не припиняли боротьби проти гнобителів.

“Українські мелодії” були даровані М.Маркевичем багатьом петербуржцям. Шевченко міг скористатися ними у свого друга Штернберга, що повернувся до Петербургу взимку 1838 р. з України, де прожив понад чотири місяці в Качановці в товаристві М.Глінки, М.Маркевича, В.Забілі і ін. Маркевич, поза сумнівом, подарував йому “Українські мелодії”. Штернберг досконало володів технікою офорту і виконав ілюстрації до першого видання “Кобзаря”. У Маркевича зберігся альбом “роботи Штернберга”. Реалістичні замальовки, зроблені художником в Україні у 1838 р., як справедливо відзначав Марченко [14, 63], були яскравими ілюстраціями до “Українських мелодій” Маркевича і спрямовували творчу думку Кобзаря до образів Наливайка, Підкови, Хмельницького та інших визволителів народу і втілені ним в “Кобзарі”.

Треба зауважити, що “Бандурист” Маркевича був прототипом для “Перебенді” Шев-

ченка. Про вплив “Українських мелодій” на “Кобзар” згадував також О.Колєсса [10, 81–88]. Докладніше це питання досліджував Н.Марковський, який дійшов висновку, що “Шевченко познайомився з творами М.Маркевича вже на початку своєї поетичної діяльності”. Н.Марковський уперше зробив спробу порівняльного вивчення “Кобзаря” з “Українськими мелодіями” Маркевича. Його висновки про вплив мелодій “Федір Богдан”, “Бандурист”, “Чигирин” Маркевича, “навіяних історичними піснями і думами українського народу”, на шевченківський “Кобзар” [13, 37] не можна не визнати обґрунтованими. М.С.Возняк, а за ним і Марченко стверджують, що Іван Підкова у Шевченка постає не як історична особа, а як фігура опоетизована [5, 111–127].

І хоча Марченко зауважує, що Іван Підкова – “фігура історична”, але жодне історичне джерело, на його думку, не підтверджує його морські походи на Царград так, як це показав у поемі Шевченко. Тим часом тематичні і текстуальні збіги в “Кобзарі” і в “Українських мелодіях” не залишають сумнівів у тому, що Шевченко в кінці 30-х років звертався до твору Маркевича, а з “Історією русів” він познайомився значно пізніше.

У мелодії “Федір Богдан” Маркевича звучить:

*Вы помните-ль прадедовъ нашихъ свободныхъ?...
Когда поскакали они подь Стамбуль?
Не въ памяти-ль вашей величіе смелыхъ,
Какъ въ стены столицы, въ бояхъ оробелыхъ
Бежали предъ нами толпы Музульманъ?..* [12, 60]

У передмові Маркевич пише: “Федоръ Богданъ, прошедшій с 30 000 козаковъ до Синопа, до Трапезунда, ставшій у вратъ Константинополя и рукой вооруженной взявшій дань съ Музульмановъ” [12, XXIII]. І далі: “Заручившись помощью донцевъ, козаки продолжали нападения на татаръ: когда же Богданъ умеръ, на место его былъ избранъ Подкова въ 1577 г.” [12, XXVI]. Серед великих подвигів “предковъ нашихъ” [12, XXVII]. Маркевич згадує і Підкову, “который былъ причиной столь сильныхъ жалобъ султана” [12, XXVIII], Т.Г.Шевченко так пише про Івана Подкову:

*Висипали запорожці
Лыман човни вкрили...
А попередь отаман.
Веде, куди знає...
Підняв шапку – човни стали.*

*“Нехай ворог гине!
Не в Синопу, отамани
Панове-молодці
А у Царград до султана
Поїдемо в гости!”* [20, 63].

Безпосередній вплив “Українських мелодій” і особливо “Історії Малоросії” Маркевича на творчість Шевченка простежується також і в поемі “Гамалія”. Має рацію Ю.Івакін, який вважає, що, “характеризуючи історичні джерела, слід виходити з того, що було у полі зору Шевченка”, і звертати увагу на “деталі, повторювані поетом”. Разом з тим автор стверджує, що на “перший план як історичні для літератури джерела “Гамалії” виступає зв’язок поеми з фольклорною традицією” і що поема “є зразком індивідуального романтичного стилю молодого Шевченка” [8, 27].

В “Івані Підкові”, як і в “Гамалії”, поет звертався до конкретно-історичних подій, що отримали насвітлення в працях Маркевича і особливо в п’ятитомній “Історії Малоросії”. Перша спроба створення історії українського народу, як вже неодноразово відзначалось, була здійснена Маркевичем у підцензурному виданні “Історії Малоросії”, з якою Шевченко вперше познайомився в рукописному вигляді (березень – травень, 1840 р.) і більш плідно в період його перебування в Україні (1843–1845 рр.), у тісному спілкуванні з М.Маркевичем. Там історик уперше опублікував лист-ультиматум кошового отамана Івана Сірка турецькому султану. Цей документ не привернув уваги дослідників, у тому числі і шевченкознавців, хоча, поза сумнівом, був відомий Шевченку під час створення ним “Гамалії”.

Порівняємо сюжети і текстуальний розвиток обох творів. У Маркевича, який відповідно до історичної дійсності писав про походи проти магометан, діє гетьман Сагайдачний. Дізнавшись про те, що “крымцы... сделали набег на пограничные селения Малороссии и угнали на полуостров множество пленников, он с пешим войском отправился на запорожских лодках в Черное море; там одна половина войска поплыла к Кафе, а другая с гетманом вышла на берег и подошла к городу с моря и с суши, взяв Кафу штурмом. Пленники, в нем найденные, были освобождены и забраны войском”. Потім Сагайдачний “прошел горами к Козлову, сжег его предместья... Жители просили пощады и привели к гетману всех христиан, содер-

жимых в неволе, с великими дарами... Сагайдачный вернулся в Малороссию с множеством пленников...” [22].

Поема “Гамалія” створена Шевченком в Україні та опублікована невдовзі після його повернення в Петербург без виправлень, зроблених разом з О.Бодянським при їх зустрічі в Москві. Поема вийшла без цензурних вилучень і лише з дозволу Корсакова.

У Шевченка поема “Гамалія” відкривається картиною “Козацького плачу” в Босфорі. Козаки чекають визволення “із нашої України” [20, 175]: “У Лиман, погнало, а Лиман Дніпрові тую журбу-мову” [20, 175], яка досягла Запорізької Січі і “І Дніпр укрили байдаки... їдем... братів визволяти” [20, 175–176].

Вони досягли Скутарі, де тужать:
У полоні... у неволі козаки в кайданах...
Козацтво преться без ваги –
І покотились яничари...
Гамалія... по пеклу гуляє
Сам хурдигу розбиває
і співають:
“Наш отаман Гамалія...
Забрав хлопців та й поїхав
Із турецької неволі
братів визволяти...”

Кайдани ламає.
Вилітайте, сірі пташки...
А хлопці сходяться, зійшлись...
На байдаки-та й потягли... [20, 176–177]
Пливуть співаючи; пливе
Позад завзятий Гамалія:
Орел орлят мов стереже... [20, 178–179].

Дослідження поетом “Історії Малоросії” Маркевича при написанні творів на історичні теми (“Іван Підкова”, “Тарасова ніч”, “Гайдамаки” і ін.) дозволяє уточнити коло історичних джерел і, що не менш важливо для нашої теми, творче спілкування Шевченка з Маркевичем.

Звернення Шевченка при написанні “Гайдамаків” до “Історії Малоросії” Маркевича простежується і в тексті поеми, і особливо в авторських примітках до неї. Наприклад:

Згадайте праведних гетьманів:
Де їх могили? Де лежить
Останок славного Богдана?
Де Острияниця стоїть
Хоч би убогая могила?
Де Наливайко? Нема!
Живого й мертвого спалили... [1, 104].

Укажемо також на деякі примітки, які зробив Шевченко: “Павла Наливайка заживо сожгли в Варшаві, Івана Острияницю и тридцять

козацких старшин после страшной муки четвертовали и развезли их тела по всей Украине. Зиновий Богдан и сын его Тимофей были похоронены в Субботове, около Чигирина; Чарнецкий, коронный гетман не взял Чигирина, со злости сжег их трупы (Георгий Конисский). Вероломством взяли ляхи Гонтю и страшно замучили. Привезли его в кандалах в польский лагерь недалеко от Балты с отрезанным языком и правою рукой; Браницкий, польский генерал, велел так сделать, чтоб он чего-нибудь не сказал про него. Потом палачи раздели его, как мать родила, и посадили на раскаленное железо; потом сняли двенадцать полос кожи со спины. Гонта повел глазами и страшно глянул на Браницкого; тот махнул рукой – и розпяли Гонтю на четыре части...” [21, 138–139].

Маркевич в “Історії Малоросії” постійно повертається до цієї теми: “Это те же поляки, которые видели своими глазами, как набивали Павлюге голову половою, как жгли Наливайку в медном быку, как у Острияницы тянули жилы по колесу...” [22]. “Озлобленный неудачей Чарнецкий... выжег Бужии и Субботово, выбросил гробы из могил, где покоились останки старого Хмельницкого и сына его Тимофея, сжег их кости и надгробные камни” [22] і тому подібне.

Причетність Маркевича до творчої історії “Гайдамаків” і визнання його заслуг видавцями “Кобзаря” в перекладах російських поетів виявилися в передмові до “Гайдамаків” 56-го розділу другого тому “Історії Малоросії” за підписом: “Н. Маркевич” [9, 163–172].

Таким чином, слід вважати доведеним, що в перший період творчості Шевченка внесок праць Маркевича був вельми значним. Це перетворює творче й особисте спілкування Маркевича і Шевченка 40-х років в яскраву сторінку історії становлення визвольних і патріотичних ідей української літератури. У світлі цих нових фактів про творчу співдружність Т.Г.Шевченка, і М.Маркевича вважаємо за доцільне повернутися до питання про вірш Шевченка “Н.Маркевичу”.

9 травня 1840 р. у Маркевича була прощальна вечірка і день іменин. Шевченко подарував господареві вірш “Н. Маркевичу”, в якому назвав його бандуристом, сизим орлом України. Бандурист – охоронець минулих традицій, співак славного героїчного минулого вільної України і її синів. Таким чином, інтенсивні й плідні заняття

Маркевича в царині української поезії, етнографії, історії і музики отримали визнання Шевченка і надихнули його на створення якіюсь мірою узагальненого образу народного співака-бандуриста:

Бандуристе, орле сизий
Добре тобі, брате:
Маєш крила, маєш силу
Є коли літати.
Тепер летиш в Україну –
Тебе виглядають.
Полетів би за тобою,
Та хто привітає [20, 64].

Тут присутнє визнання, зроблене Маркевичем, – “маєш крила, маєш силу” і наказ на майбутнє – “тебе виглядають”. Сам Маркевич неодноразово іменував себе бандуристом, поетом-громадянином, який своєю музою служить народу, щоб оспівувати Україну, свободу, любов, красу [12, XXVI], тепер же у вірші “Н.Маркевичу” Шевченко визнав правомірність цієї високої метафори.

Водночас загальний національний настрій поеми “Тризна” свідчить про знайомство Шевченка з неопублікованою поемою “Пісня з Дмитра Донського”, створеною Маркевичем у Туровці (1827–1828 рр.), де дана конкретна історична характеристика Рилеєва:

Любил он Родину, свободу, славу, веру,
И благородных чувств от света не таил,
Все думы тайные соотчицам открыл.
Не спотыкался он, не потерял он силы,
Как подходил к краю бесславные могилы,
Любил он дочь, жену, любил он жизнь и честь,
Но в жертву Родине решился все принести;
Пел Святославу над греками победу,
Пел Войнаровского, Хмельницкого, Рогнеду,
Как лебедь воспевал не дальний свой конец,
Божествен голос был, прекрасен был певец!
[15;120].

У Шевченка така характеристика головного героя:

И он, страдалец жизни краткой,
Все видел, чувствовал и жил,
Людей, изведавши, любил
И тосковал о них украдкой [20, 187].

Зіставлення текстів показує також загальне для Шевченка і Маркевича акцентування: “Он трепетал, он цепенел...” [20, 183] – “Не спотыкался он, не потерял он силы” [15, 120] і ін.

Маркевич надзвичайно високо оцінив “Тризну”, він був одним із перших читачів і активним її розповсюджувачем. “Тризна” передовсім близька з жанровою моделлю байроніч-

ної поеми художніми методами та прийомами створення ореолу загадковості образу головного героя. Шевченко починає розповідь зі сцени поминок, де окреслюється братство дванадцяти друзів, які “в прошедшем году // Найлучшего друга они схоронили // И другу поминки в тот день учредили...”. Далі український поет у загальних рисах оповідає про життя цієї безіменної дійової особи, позбавляючи читачів біографічних подробиць. Можна тільки здогадуватися, хто той таємничий “несчастный сирота”, пророк, приречений на постійну самотність і тугу, котрий повсякчасно мріяв про те, щоб бути корисним рідному краю. І хоча центральний персонаж “Тризни” має деякі байронічні риси, однак він не є цілковитим байронічним героєм насамперед через брак егоїзму та демонічності.

Близькість поетичних ремінісценцій Байрона та Шевченка розглядала у своїй монографії Ірина Арендаренко [2] однак, на нашу думку, необхідно доповнити цей ланцюг творчістю М.Маркевича і тоді він буде логічно завершений. Органічно близькими є ліричні манери оповіді Байрона, Маркевича та Шевченка, які надають емоційного забарвлення творам і створюють відчуття “авторського плеча”, мистецької зацікавленості долями персонажів. Такий суб’єктивізм оповіді, де автор начебто живе поряд зі своїми дійовими особами, інколи навіть зливаючись із ними, створюється за допомогою авторських запитань, окликів, звертань, відступів і ліричних повторів (анафор, синтаксичних паралелізмів). Як підтвердження, ось кілька цитат із поем Байрона, Маркевича та Шевченка: авторські питання (“But who that Chief?” (“Хто той ватажок?”) – “Корсар”; “Но объ чемъ-же?” – “Ведьма”; “Що ж се таке?” – “Відьма”); оклики (“’Tis calmer than thy heart, young Giaour!” (“Це спокійніше ніж твоє серце, юний Гяур!”) – “Гяур”; “Внимайте!” – “Ведьма”; “Жаль і страх!” – “Відьма”); звертання (“It beats!” – “Away, thou dreamer! he is gone...” (“Серце ще б’ється – Геть, мрійнику! Він уже помер...”) – “Лара”; “Нет! Не бойтесь!” – “Сонъ-трава”; “Чему бы ей, как вольной птице, // Туда, где лучше, не лететь // И веселее не запеть?” – “Слепая”); ліричні повтори (“A moment check’d his wheeling steed, // A moment breathed him from his speed, // A moment on his stirrup stood...” – “Гяур”; “Что-то этот сонъ имъ скажет? Правду скажетъ сонъ; Щастье-ль, горе-ль онъ укажетъ? Вещій будетъ онъ.” – “Сонъ-трава”; “Моя

се мати і сестра. // Моя се відьма, щоб ви знали” – “Відьма”).

Утім, Байрон більше вживає окличних речень, запитань-натяків, які створюють таємничість, а Маркевич і Шевченко – запитань, на які відразу ж дається й відповідь, та ліричних відступів повчального характеру. Саме мелодії Томаса Мура та Джорджа Байрона наштовхнули на написання Маркевича своїх “Українських мелодій” [12, П]. Деякі українські літературознавці слушно наголошують на генетичному зв’язку Шевченкової ліричної манери оповіді з байроною, як скажімо В.Смілянська: “Шевченко, очевидно, синтезував літературну традицію (включаючи твори Байрона в перекладах російською та польською мовами) й особливості народної родинно-побутової, ліричної та історичної ліро-епічної пісні, балади” [16, 118].

Найживіші і безпосередні зв’язки і взаємовпливи, обмін літературою, піснями, віршами – ось що характеризує відносини Маркевича і Шевченка в період перебування останнього в Україні. Водночас, кажучи про творчі зв’язки Шевченка і Маркевича, не можна не враховувати принципової відмінності їх ідеологічних позицій. Т.Шевченко ненавидів кріпосний лад як людина, яка “вийшла з народу, жила з народом ... був з ним міцно і кровно зв’язаний” [7, 563]. Він завжди хворобливо сприймав важку долю своєї пригнобленої Батьківщини. Він любив Україну, готовий був “проклясти святого бога, за неї душу погубити”.

М.Маркевич, як і багато кращих представників російської і української культури першої половини XIX ст., не піднявся до Шевченка – послідовного представника інтересів поневоленого селянства. Проте він уклав свій цінний внесок у розвиток духовної культури двох народів, був причетним до створення “Кобзаря” і “Гайдамаків”, “Тризни” і драми “Микита Гайдай”, офорту “Дари в Чигирині...”, “Смерть Богдана” та інших творчих задумів і звершень Т.Шевченка.

Таким чином порівняльно-генетичний аналіз англійських, ірландських та українських романтично-літературних пісень виявив у їхній поезії типологічно подібні комбінування народних і літературних пісенних традицій, як-от включення народнопісенної поезії в елегію чи романс, близькими є і ліричні манери оповіді Байрона, Т.Мура, Маркевича та Шевченка, які надають емоційного забарвлення творам і ство-

рюють відчуття “авторського плеча”. Тому існування творчих взаємозв’язків між українським поетом та британськими авторами доведено, а спільною ланкою у цьому ланцюгу є творчість М.Маркевича.

1. Алексеев М.П. Английская литература: очерки и исследования. – Л.: “Наука”. – 1991. – 464 с.

2. Арендаренко І. По дорозі й назустріч (англійська та українська романтичні поезії: порівняльна типологія і поетика). – К.: ПЦ “Фоліант”, 2004. – 216 с.

3. Барсуков Н.П. Жизнь и труды Погодина, кн. VII. С.-Пб., 1894. – 145 с.

4. Бородін В.С. Т.Г. Шевченко і царська цензура. – К., 1969. – С. 68.

5. Возняк М.С. Літературна атмосфера “Івана Підкови” Т.Г. Шевченка // Зап. історичного та філологічного ф-тів Львівського ун-ту. – 1940. – Т. 1. – С. 111–127.

6. Грушевський А. Шевченко и Кулиш // В кн.: Шевченковский сборник. – С.-Пб. – 1914. – Т. 1. – С. 38.

7. Добролюбов Н.А. Полн. собр. соч. – 1935. – Т. 2. – С. 563.

8. Івакін Ю.О. Коментар до “Кобзаря” Шевченка. – Київ. – 1961. – С. 27.

9. “Кобзарь” Т.Г. Шевченко в переводе русских поэтов // Под ред. Н.В.Гербея. – 2-е изд. – С.-Пб., 1869. – С. 163–172.

10. Колесса О.Ф. Шевченко і Мицкевич // Записки наук товариства ім. Шевченка. – Львів, 1894. – Т. III. – С. 81–88.

11. Костомаров М.І. Слов’янська міфологія: Вибрані праці з фольклористики й літературознавства. – К.: Либідь. – 1994. – 384 с.

12. Маркевич М.А. Украинские мелодии. – М., Тип. Августа Семена, 1831. – 155 с.

13. Марковський М. Шевченко і Микола Маркевич: Щодо історії поетичної творчості Т.Г.Шевченка. Україна. – К., 1925. – Кн. 1–2. – С. 37.

14. Марченко М.І. Історичне минуле українського народу в творчості Т.Г.Шевченка. – К., 1957. – С. 39.

15. Рукописный отд. Института русской литературы (Пушкинского дома), ф. 483, оп. 1, Архив Николая Андреевича Маркевича, д. 4, л. 120.

16. Смілянська В.Л. Стиль поезії Шевченка: Суб’єктна організація. – К.: Наукова думка, 1981. – 255 с.

17. Т.Г. Шевченко в воспоминаниях современников. – М., 1962. – С. 132–133.

18. Шаблювский Е.С. Т. Г. Шевченко и русские революционные демократы, 2 изд. – К., 1975. – С. 117.

19. Шевченківський словник. – К., 1978. – Т. 1. – С. 382.

20. Шевченко Т.Г. Кобзар. – К.: Дніпро, 1987. – 639 с.

21. Шевченко Т.Г. Кобзарь: Стихотворения и поэмы. – М., 1972. – С. 138–139.

22. <http://www.library.kr.ua/elib/markevich/>

In the article the comparative-genological analysis of the English and Ukrainian romantically literary works is carried out the authors of which are: M. Markevytch, T.G. Shevchenko, T. Moor, G.G.N. Byron. The existence of creative intercommunications is well-proven between the ukrainian and english authors and a general link in this chain there is a creation of M. Markevytch.

Key words: genre model, character, lyric manners, genetic connection.

УДК 82–312.2:82–31:821.161.2

ББК 83.3 (4 Укр) 44

НАПРЯМИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ЖИТІЙНИХ ОБРАЗІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА СВІТОВІЙ ЛІТЕРАТУРАХ

Галина Онуфрик

Стаття присвячена дослідженню особливостей трансформації агіографічних образів у творах як української, так і світової літератур. У ній розглянуто класифікацію типів персонажів, що виникли під впливом агіографічної образної системи.

Ключові слова: агіографія, трансформація, біографія, жанр, художній образ.

Біографічний жанр – один із тих небагатьох жанрів, інтерес до якого ніколи не зникав, адже початково твори біографічного характеру зображали життя не пересічної людини, а помітної постаті в історії людства. Саме такого змісту були “Порівняльні життєписи” Плутарха, Євангеліє (“Первожитіє” [6, 196]), “Життя Будди” давньоіндійського поета Ашвагхоші тощо. Тільки з часом об’єктом зображення біографічних творів стали пересічні люди, котрі, однак, були типовими представниками свого середовища чи своєї епохи. Так з’явилися біографічні романи Д.Дефо, Дж.Свіфта, Г.Філдінга, Ч.Діккенса, М.Лермонтова, що відображають життя героїв свого часу. Але до сьогодні найбільш резонансним різновидом біографічного жанру є жанр агіографії, що продовжує євангельську традицію зображення життя християнських святих.

Частково таку резонансність житій можна пояснити консервативністю й обмеженістю того суспільства, в якому вони почали функціонувати. Середньовіччя повсякчас відвертало увагу людини від неї самої, від її насущних проблем, натомість концентрувалося на питаннях вічних, духовних. Житійний жанр став у такій ситуації єдиним порятунком, адже у простій та доступній формі подавав приклад смирення, доброти, праведності як у мирському, так і в затворницькому житті. Дидактизм, що ним були наповнені агіографії, слугував моральним орієнтром у тогочасному житті, допомагав зрозуміти потреби суспільства і встановлені ним вимоги до людини.

Але успіх житіям святих принесли не повчальність, тим більше не сюжетна усталеність і передбачуваність, а внесення у художню канву твору елементів чудотворного, що, безсумнівно, має ще дохристиянське походження, закорінене передусім у фольклорі. Саме напоручудотворного на літературу середньовіччя Церква, на думку медієвіста Жака Ле Гоффа, не могла протистояти, в її силах було лише “приручити й освоїти” чудо. “Поєднанням потреби, яка мала певну світську основу, й відносної толерантності Церкви” Ле Гофф пояснює “вторгнення чуда в готичний вік” [5, 35]. Таким чином, чудо настільки глибоко вросло в культуру середньовіччя, що поряд із геоцентризмом стало головним означником естетичної системи цієї доби, яскравим підтвердженням чого є поява елементів чуда у світській, куртуазній літературі, малярстві тощо. Водночас саме категорія чуда стала визначальною у процесі трансформації агіографічного жанру, адже в поєднанні образу ідеального героя з чудом завжди вгадувалася агіографічна основа. Таким чином ці елементи зробили подальші трансформації агіографічних образів помітними й упізнаними.

Образній системі художнього твору зазвичай притаманний умовний поділ персонажів, який, як правило, здійснюється відносно категорій позитивного/негативного. Сьогодні поділ персонажів за такими критеріями розглядається як рудимент соцреалістичного методу, проте слід також пам’ятати, що абсолютизація поділу на позитивних і негативних героїв притаманна і

для інших літературних напрямів, наприклад, класицизму, романтизму, сентименталізму. Відповідно до постулатів певної ідейно-естетичної системи, зображення позитивних персонажів в історії світової літератури нерідко абсорбувало в собі елементи чуда і водночас відповідало уявленням про ідеал людини у конкретну культурно-історичну епоху.

Поняття героїчного й аскетичного доцільно вважати центральними елементами у моделі людського ідеалу, адже перевага одного з цих начал виражає сутність ідеалу людини певної культурної доби. Водночас не виключається і можливість їх взаємоперетину. Тому в дослідженнях агіографії часто говориться про “героїку житійної літератури” [11, 22]. Власне, це поєднання героїчного і святого спостерігається ще у період становлення агіографії як жанру, тобто в епоху середньовіччя, що вирізнялася своєю двоїстістю в усьому. Причиною цього був постійний конфлікт між сакральним і профаним, між небесним і земним, церковним і світським, що привело до чіткої диференціації літератури, а відтак – до функціонування двох ідеалів людини: церковного і світського, відповідно, святого і рицаря. Ці дві системи настільки активно взаємодіяли, що це, без сумніву, позначилося на специфіці системи образів. Таким чином святий набуває рис героїчності, а рицар – ознак святості.

Як уже згадувалося, житіє святих – лише різновид біографічного жанру, відтак постає питання обґрунтованості та правомірності думки про вплив саме агіографій на подальший розвиток біографічного жанру в художній літературі країн християнського світу. Така позиція заслуговує уваги тому, що житія святих – чи не найпомітніший біографічний жанр у європейській літературі, що окрім самого переліку подій вирізняється глибокою дидактичністю, спрямованою на виховання високоморальної особистості. Він увібрав у себе кращі здобутки попередніх культурних епох, окремі фольклорні елементи тощо. Зрештою, житія святих – це передусім змалювання життя ідеалу людини свого часу: святий поряд із рицарем – герої свого часу. Разом вони формують два типи середньовічного героїзму: священний і мирський. Сукупність цих чинників зробила житійний жанр знаковим для подальшого формування європейської біографічної літератури, і саме тому кожен наступний прояв біографізму в художньому творі сприймається

насамперед як трансформація канонічного жанру.

Про трансформацію житійних образів можна вести мову у контексті розгляду проблеми позитивного персонажа у художньому творі. Зазвичай поняття “позитивний персонаж” і “головний персонаж” у творі стосуються однієї і тої ж людини, тому часто зустрічаємо і синтезований термін “головний герой”. Справді, у більшості художніх творів головний персонаж втілює всі можливі людські чесноти, є одночасно героєм і святим: він відданий обраним ідеалам, сильний як фізично, так і духовно, вірний у коханні тощо. Позитивний персонаж найближчий до ідеалу людини певного часу, саме тому в ньому зреалізовано найбільше житійних елементів. Лише у постмодерній літературі можна спостерігати дегероїзацію, а відтак і десакралізацію головного персонажа, який часто-густо несумісний з означником “головний герой”.

Аналіз творів як зарубіжних, так і вітчизняних митців дає можливість виділити ряд типових прикладів трансформаций житійної літератури. Основними з-поміж них є такі:

- життєпис ідеалу (героя) епохи (Д.Дефо – “Робінзон Крузо”, Дж.Свіфт – “Мандрі Гуллівера”, Г.Філдінг – “Пригоди Тома Джонса знайди”, Ч.Діккенс – “Пригоди Олівера Твіста”, М.Толстой – “Война и мир”, змалювання життя ідеальної людини у творах радянської епохи);

- життя національних героїв, борців за визволення народу від загарбників (Ю.Словацький – “Кордіан”, Г.Сенкевич – “Вогнем і мечем”, Т.Шевченко – “Гайдамаки”, К.Мотрич – “Ніч після сходу сонця” тощо);

- накладання агіографічної моделі на життєвий шлях одного з головних персонажів твору (М.Салтиков-Щедрін – “Пошехонская старина”, Л.Андреев – “Жизнь Василия Фивейского”, М.Лесков – “Повесть о богоугодном дровоколе”, Ф.Достоевський – “Идиот”, Г.Квітка-Основ'яненко – “Маруся”, мала проза Л.Пономаренко тощо);

- змалювання життя духовних осіб: священників, ченців, аскетів тощо (Л.Толстой – “Отец Сергей”, М.Лесков – “Инженеры-бесеребренники”, Валерій Шевчук – “Початок жаху”, “Темна музика сосон”, Л.Пономаренко – “Голуби на дзвіниці”)

- використання мартирійних елементів у зображенні життя персонажів-жертв (У.Самчук – “Марія”, Т.Боровський – “Прощання з Ма-

рією”, мала проза К.Мотрич, Л.Пономаренко – “Дерево облич”).

псевдоагіографія:

- а) антиагіографія – життя персонажа-грішника, часом негативного персонажа (Ф.Достоевський – “Житие великого грешника”, В.Дрозд – “Злий дух. Із житієм”, Й.-В.Гете – “Фауст”);

- б) “житіє блазня” (проза Ю.Андруховича);

- в) “житіє характерника” [3, 119] (С.Гуцало – “Приватне життя феномена”, В.Дрозд – “Убивство за сто тисяч американських доларів”, “Листя землі”, В.Шевчук – “Око Прірви”).

Звичайно, цю класифікацію доцільно розглядати стосовно художніх творів тих зламних періодів, коли митців цікавило не калькування усталеного жанрового канону, а його порушення. Це й зумовило появу різноманітних трансформацій. Митці Ренесансу та Бароко хоч і намагалися максимально продуктивно і творчо використовувати жанрове і тематичне різноманіття середньовічної спадщини, але це не вдалося їм у такому масштабі, як, наприклад, романтикам передусім тому, що в ренесансній та бароковій епохи значення власне агіографії залишалось ще достатньо вагомим. Сприйняття житій святих ледь не у середньовічній манері унеможливило появу літературних трансформацій у ці періоди. Натомість романтизм відійшов від використання агіографічної літератури в загальноприйнятому значенні. Романтики майстерно використали житійний тип персонажа, додаючи окремі його риси до характеристики свого типу героя.

Використання у творах XIX століття численних житійних алюзій зумовило розкриття потенційних можливостей агіографічної прози, що формує ідеальний образ людини, котра, долаючи всі перешкоди на своєму шляху, залишається праведною. Канонічний житійний образ поступово трансформується і белетризується; житіє як жанр відходить у забуття, а його елементи проникають у зразки нової літератури і набувають іншого смислового звучання.

Власне на особливості використання житійного матеріалу у художніх образах, згаданих у наведеній класифікації, варто звернути особливу увагу. Якщо зображення людського ідеалу певної епохи у світлі агіографічної традиції не викликає жодних сумнівів, то доцільно було б провести чітку межу між цим ідеальним образом і героїчним образом святого. На перший погляд, такі персонажі дуже схожі між собою,

адже герой – майже завжди ідеал; проте з іншого боку, вони помітно відрізняються, адже ідеал – не завжди герой, хоч елементи героїчного у ньому, як правило, присутні. Герой-святий, якого маємо на увазі, – персонаж здебільшого романтичних і позитивістичних творів патріотичного характеру. Найчастіше накладання житійної моделі на образи національних героїв спостерігаємо в літературі поневолених народів, саме тому це один із провідних типів образів в українській літературі загалом і польській літературі XIX століття.

Яскравим прикладом типу героя-святого може слугувати персонаж роману польського письменника Генрика Сенкевича “Вогнем і мечем” Лонгін Подбіпента. Дотримуючись, за Ю.Ісіченком, поділу святих на активних і пасивних, постать Лонгіна слід розглядати як активного святого, життєва мета якого полягає “не в молитовному самозаглибленні, а в спілкуванні з іншими, поширенні істини, опорі несправедливості” [4, 30] тобто, у діяльному служінні іншим. Він веде праведне життя у тілесній і духовній чистоті і допомагає своїй державі не тільки молитвами, але й безпосередньою участю у боротьбі.

В українській літературі до такого типу образів слід, без сумніву, зарахувати образи козаків, гайдамаків у творчості Тараса Шевченка. Це святі воїни, для котрих батьківщина – найбільша святиня, за добро якої не жаль пожертвувати і життям. У персонажах святих воїнів, як, зрештою, і в більшості інших видів трансформацій житійних образів, помітне накладання постаті святого на образ людини світської.

Повертаючись до образу ідеалу епохи як різновиду житійної трансформації, слід було б згадати практично недосліджений з цього ракурсу цілий пласт персонажів, який складають герої радянської літератури. Незважаючи на посилений контроль, спрямований на унеможливлення появи будь-яких проявів християнської культури, радянська література все ж не змогла уникнути впливу християнських елементів. Насамперед цей вплив позначився на образній системі, адже зрозуміло, що відмінність між соціалістичним ідеалом і середньовічним святим полягає в ідеології: святий середніх віків глибоко релігійний і присвячує себе служінню Господу і християнським ідеалам, натомість, так би мовити, “святий” радянського часу відданий ідеалам комунізму, псевдорелігії, він щоденно долає

численні життєві труднощі, але від цього не втрачає свого морального обличчя, а залишається доброзичливою, щирою, духовно багатою людиною. Такими є персонажі великих і малих прозових творів О.Гончара, А.Головка, роману К.Мотрич “Досвіток” тощо.

Водночас цікавим є розгляд постатей тих персонажів, які перебувають у сфері сакрального, тобто ченців, священників тощо. В українській літературі таку постать найкolorитніше зображено у творчості Валерія Шевчука. Характерною особливістю образу ченця у доробку цього письменника є життєва активність, філософське сприйняття світу, що породжує душевний неспокій. Персонажі Валерія Шевчука перебувають у постійному пошуку відповідей на питання духовного змісту, і саме така філософська допитливість доволі часто приводить їх до межі добра і зла. Згадана активність і є тим чинником, що відрізняє персонажів творів В.Шевчука від героїв життєвих творів, яким притаманна часом надмірна відстороненість від зовнішнього світу.

У схожій межовій ситуації опиняється і герой повісті Л.Толстого “Отець Сергій”. Якщо герої В.Шевчука знаходять у чернецтві результат духовних пошуків, то отець Сергій (в побуті Степан Касатський) із однойменної повісті шукає в усамітненні самоутвердження, щоправда, не духовного. Йдеться про задоволення власних нереалізованих у світському житті амбіцій. Він намагається накласти модель мирського життя на чернече: поступово, виважено і впевнено досягає вершин у монастирській ієрархії, використовуючи досвід побудови кар’єри у миру.

Близькими до класичних є персонажі духовних осіб у творчості російського письменника М.Лескова: вони вирізняються смиренням, доброзичливістю, відданістю обраному шляху. Сам митець вважав, що агіографічні твори дають людям “спасенні уроки для наслідування і зразки “духовного сходження”. Вони становлять “духовну красу” ... народу” [7, 38], акумулюють у собі найкращі його (народу) риси, і тому основне завдання митців слова полягає у збереженні цієї “духовної краси”, у творенні такої літератури, яка б не нагадувала “газетні статті в лицах” [7, 39]. Саме така позиція спонукала М.Лескова до створення життєвих образів відповідно до агіографічного канону.

У творчості М.Лескова є чимало зразків образів мирських праведників, як-от у повісті “Левша”, “Повести о богоугодном дровоколе”.

Саме образи мирських праведників – безмежне поле для трансформації життєвих образів. Цей тип наразі найпоширеніший, адже не потребує використання канонічних агіографічних елементів. Для створення образу такого типу достатньо наділити персонаж найблагодійнішими людськими якостями і смиренням як атрибутом святості. “Це агіографія, проте агіографія народна, вона глибша й об’ємніша за конфесійну” [12, 203]. Такими постають перед нами окремі персонажі творів Г.Квітки-Основ’яненка (“Маруся”), Ф.Достоевського (“Идиот”), К.Мотрич (“Ніч після сходу сонця”), Л.Пономаренко (“Голуби на дзвіниці”) тощо, в яких, за словами О.Хоменко, наявне “безпосереднє переживання “прекрасної людяності” [12, 203].

Окремо слід виділити образи-жертви, зображення яких нерозривно пов’язане з традиціями мартиріїв. Це передусім безневинні жертви війни, голодомору, голокосту, наслідків аварії на Чорнобильській АЕС тощо.

Одним із способів трансформації агіографії є створення псевдоагіографії. Під таке визначення підпадають твори, у яких помітне зміщення напрямку трансформації до антитези. Відтак до псевдоагіографії можна зарахувати антиагіографію як життє антигероя, а також такі різновиди як “життє блазня” і “життє характерника”. Таких героїв численних постмодерних творів можна розглядати як святих-ідеалів свого часу. З іншого боку, блазень чи характерник – не ідеал, а лише яскравий представник сьогодення. Для того, щоб вижити в жорстокому і часом абсурдному світі, йому необхідна маска. Маска блазня – чи не найвдаліший у цьому випадку атрибут, адже саме блазень може відверто, без жодного завуальовування, висловити своє бачення певних обставин, не побоюючись покарання, оскільки навіть у середньовіччі блазням вибачали все, з огляду на їхню начебто недолугість. Творчість Ю.Андруховича – яскравий приклад використання “життє блазня”, причому цей жанрово-композиційний елемент – чи не найпоширеніший у доробку сучасного художника слова.

В окрему групу псевдоагіографій слід виділити “життє характерника”, особливістю якого є накладання на життєвий сюжет магичних чи містичних елементів. Їхня присутність особливо помітна у творчості В.Дрозда. Його персонажі, навіть якщо наділені рисами святих, однаково не підпадають під канонічні зразки. Транс-

формація образу святого відбувається передусім завдяки використанню елементів язичницької культури. У В.Дрозда персонаж-праведник тяжіє до природи, у його образі відчутні пантеїстичні нотки, як-от у романі “Убивство за сто тисяч американських доларів”.

У художній літературі є небагато прикладів “перевернутого” життє, чи антижиттє, де центральний персонаж – підкреслено негативний, а часом – взагалі прислужник темних сил. В.Дрозд написав чи не єдине в українській літературі життє злого духа і його матеріального втілення в конкретній людині – роман “Злий дух. Із життєм”.

Як бачимо, біографічний жанр – один із найфункціональніших в історії як української, так і світової літератури, який досяг найбільшої своєї досконалості в різновиді життє святих. Така поліфункціональність зумовила подальший розвиток і сприйняття в європейській літературі біографічного жанру крізь призму життєвого і надала йому необхідного чіткого етичного вектора, що ґрунтується на засадах християнської традиції та християнських цінностей.

1. Беглов В. Жанровая природа “Жизни Клим Самгина” М.Горького // Вестник Московского университета. – 2005. – №3. – Сер.9. Филология. – С.123–131.

The article is devoted to the characteristic the special features of transformation of hagiographic characters in writings of Ukrainian and foreign literature. The classification of types of characters, which arise on the influence of hagiographic system of characters is considered.

Key words: hagiography, transformation, biography, genre, character.

2. Горбунова А. Житие и антижитие // Вопросы литературы. – 2006. – Май-Июнь. – С. 196–221.

3. Жулинський М. Наближення. Літературні діалоги. – К.: Дніпро, 1986. – 280 с.

4. Ісіченко Ю. Києво-Печерський патерик у літературному процесі кінця XVI – початку XVIII ст. на Україні. – К.: Наукова думка, 1990. – 180 с.

5. Ле Гофф Ж. Середньовічна уява. – Львів: Літопис, 2007. – 350 с.

6. Лєпахін В. Ікона та іконічність. – Львів: “Свічадо”, 2001. – 288 с.

7. Лєсков Н. Жития как литературный источник // Лєсков Н. О литературе и искусстве. – Л.: Издательство Ленинградского университета, 1984. – С.38–40.

8. Панченко І. Біблійні міфи: повернення до людських витоків: Художня інтерпретація життєвих та біблійних образів у сучасній радянській прозі // Людина і світ. – 1984. – №6. – С. 22–28.

9. Попова Т.В. Античная биография и византийская агиография // Античность и Византия. – М., 1975. – С. 218–265.

10. Растягаев А. “Память жанра” жития в русской литературе конца XVII ? XIX веков // Филологические науки. – 2006. – №5. – С. 26–32.

11. Растягаев А. Трансформация агиографического жанра в творчестве А.Н.Радищева и Н.С.Лескова: проблема автора и героя // Филологические науки. – 2006. – № 1. – С. 19–29.

12. Хоменко О. Прихована агіографія сегобічної України // Кур’єр Кривбасу. – 2006. – №200 (липень). – С. 197–204.

Трибуна Молодих

УДК 821.161.1

ББК 83.3. (4 Укр) 6

Оксана Залевська

ХУДОЖНЯ ТРАНСФОРМАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНИХ МОРАЛЬНО-ЕТИЧНИХ ТРАДИЦІЙ В ЗБІРНИКУ АФОРИЗМІВ “БЕНКЕТ” РОСТИСЛАВА ЄНДИКА

У статті досліджується трансформація національних морально-етичних традицій в збірнику афоризмів “Бенкет” Ростислава Єндика, зокрема тематичне багатство та художня цінність афоризмів, особливий спосіб пізнання автором світоустрою.

Ключові слова: афоризм, національна традиція, філософізм, моральні цінності.

Завжди, в усі віки і в усіх народів, цінувалося крилате літературне слово як оригінальний згусток людської думки. Воно, завдяки своїй універсальності, відповідало духові епохи, привертало увагу своєю “життєпружністю”, тож не дивно, що і в ХХІ столітті ми продовжуємо цитувати афоризми, скажімо, античних мислителів (Сократа, Платона, Арістотеля), захоплюємося афористичним мисленням доби Бароко (Г.Сковорода) тощо.

Афоризмами (від грец. – визначення, розмежування) назвав давньогрецький вчений Гіппократ (біля 400 до н.е.) свій медичний трактат про симптоми і діагнози захворювань, мистецтво їх зцілення та попередження, однак, крім медичного терміну, це слово в ті часи означало сентенцію, мудрий вислів, а також короткий і стислий стиль. І сьогодні слова Гіппократа “Життя коротке, а мистецтво – вічне” набувають досить несподіваного сенсу. Самі по собі вони також доволі неоднозначні: здавалося б, один із найбільш видатних лікарів у історії людства мусив би сказати навпаки чи принаймні наголосити на тому, що життя повинно бути довгим, якомога тривалішим. Пояснити міркування вченого допомагає філософія людського буття, яка переконує нас у тому, що не повинно бути в людському суспільстві, зрештою, в людині як фізичному індивідуумі поділу на матеріальне і духовне, на душу і тіло, бо це неминуче призводить до самознищення людини.

Схильність до афористичної мови, на наш погляд, виявляють справжні філософи, непереісні творчі натури, що в лаконічній думці конденсують мудрість епох, дивовижним чином переплавлену в афоризм. Власне, підвищена схильність до афористичної мови простежується ще в Книзі Книг – Біблії, старозавітних текстах Царя Соломона, Псалтирі, Книгах великих пророків Ісаї, Єремії, Єзекеїля чи в “Книзі Еклезі-

аста”. Переважна більшість новозавітних афоризмів походить з Євангелії від Матвія та апокаліптичних текстів.

Українська афористика становить духовну царину універсальних і національних культурних смислів. Її теоретичні основи закладені О.Потебнею [9]; сам учений є автором збірки афоризмів, яка вийшла в світ у Коломиї 1883 р. Вражають глибиною і місткістю філософської думки афоризми Г.Сковороди, як-от його характеристика світоустрою (“Правильно використав час той, хто пізнав чого треба уникати і чого домагатись”), педагогічні міркування (“Як хто посіє в юності, так пожне в старості”), античні ремінісценції (“Не суди лиця, суди слово”) та ін.

У сучасному літературознавстві теоретичні уявлення про афористику досить нечіткі. Триває дискусія між ученими про те, чи є афоризм різновидом крилатих слів чи це крилаті слова є різновид афоризму. Як зазначається у “Літературознавчому словнику-довіднику”, поняття афоризм (від грецького aphoridzo – відокремлюю, визначаю) вживається на означення “короткого влучного оригінального висловлювання загальної глибокої думки, вираженої в лаконічній формі, подеколи несподівано парадоксальної. Афоризм завжди містить у собі більше значення, ніж мовлено, він ніколи не аргументує, але впливає на свідомість виразною неординарністю судження” [8, 71–72]. Особливість афоризму полягає в тому, що це гранично стисле і водночас вичерпне визначення предмета чи ситуації, яке конденсує набутий досвід суспільного життя, реальності, що оточує людину.

Афоризми поділяють на вставні (наявні у творах різних жанрів) та відокремлені (власне афористичний літературний твір); за викладом змісту – логічні й поетичні. Чи не найбільш повну класифікацію літературних афоризмів запропонував А.Ткаченко у підручнику “Мистецтво

слова” [10, 28]. Літературні афоризми він розрізняє за походженням на анонімні та авторські; за способом висловлення – дефінітивні та лозунгові, за змістовим наповненням – повчально-однозначні та парадоксально-однозначні, практичної і теоретичної спрямованості. Композиційна та змістова довершеність в кращих афоризмах досягається через створення художнього образу, в якому заявлено інтелектуальне завдання чи дається натяк на його розв’язання.

Афоризм витлумачується науковцями (А.Горохович, С.Єрмоленко, В.Калашником) як судження, що несе світоглядний зміст у формі художнього образу [5], як особливий естетичний [1] і мовний знак культури – [4] тощо. Так чи інакше всі дослідники цього жанру суголосні в тому, що афоризми ґрунтуються на різних архетипах моральної, ідеологічної свідомості, які мають певні розходження в інваріантах сприйняття.

Цікаво, що періоди максимального розвитку афоризмів збігаються з переломними подіями в житті суспільства, загостренням ідеологічної боротьби, що супроводжує ці події, коли на перший план виходять особистості, що сприяють цим процесам. Збірка Ростислава Єндика “Бенкет” – яскраве тому підтвердження. Це національне афористичне надбання, яке потребує належного поцінування. У наш час інтерес до афористичного жанру як джерела мудрості зростає. З’являються збірники афоризмів, маємо також першу в Україні збірку персоналізованої афористичної мудрості з нової серії “Класика світової афористики”, в якій подано 3500 афоризмів від часів Київської Русі до кінця ХХ століття [11]. На жаль, у книзі немає афоризмів Ростислава Єндика, актуальних і нині, сповнених яскравими переконливими образами, живим емоційним сприйняттям дійсності. Саме тому дослідження афористичного доробку художника слова, його популяризація видаються нам украй необхідними.

Ростислав Єндик у передмові до збірки “Бенкет” називає її “документом недавнього і вже далекого часу”, призначенням якого є самопізнання, самозаглиблення і самоосмислення. Жанровий підзаголовок збірки “Мислі. Враження. Рефлексії” є справді слухним у тому контексті, що афористичні думки народжувались не за письмовим столом, а в дружньому колі, де “дотеп на правду заглушував супровідний брязкіт скла” [3, 5]. Не виключено, вважає

автор, що у згаданій збірці зацікавлений читач “зустріне свою думку в вишліфованій формі, мов старого знайомого” [3, 6]. Відтак можна розшифрувати життєлюбну назву збірки – “бенкет людської мислі, розуму”, який створено у невеличкому колі друзів.

Судячи з тематики, роботу над афоризмами Ростислав Єндик розпочав ще до війни, а на роки вже повоєнні вказують афоризми політичного змісту в останньому розділі книги. Та, власне, світогляд письменника виявляє себе послідовно і особливо не змінюється протягом останніх десятиліть творчого життя. Ростислав Єндик належав до “ортодоксальної” донцовської лінії, однак, як зауважує літературознавець В.Державин, “його ідейну оригінальність – а тим самим здебільшого й літературно-художню вартість – рятує його спроможність “перекраєвати” з надзвичайною сміливістю саме найпроблематичніші сторони й мотиви донцовства, доходячи при цьому часом до таких формулювань, які багато кому можуть здаватися виявами крайнього цинізму – а насправді це сама лише безкомпромісова щирість думки” [2, 54].

Використаний письменником літературний жанр надзвичайно цікавий і свідчить про його вміння максимально точно, лаконічно висловлювати думки, іноді навіть зважуватись на незвичні для пересічного читача, але цілком слухні за своєю суттю “парадокси”: “Не можна перейти життя з смолоскипом справедливості, не прагнути підпалити світа” [3, 24], “Людина, нездатна до деяких вчинків, є зовсім певно здатна до великих чинів” [3, 19], “Діяч мусить бути без совісти, якщо хоче совісно виконати своє завдання” [3, 38].

Кожне афористичне висловлювання має прихований контекст – контекст авторської долі, авторського світовідчуття. Це щось на кшталт інтимного щоденника, записи в якому надають довершеності кожному прожитому дню: “Писати для мудрих – непотрібно, для дурнів – нерозумно, отже для кого врешті? Для себе самого, щоб мати творчу розкіш, яка містить у собі щось з дурня й мудрого – подив до себе самого” [3, 66].

Збірка “Бенкет” поділяється на певні підрозділи за тематикою: біблійні, суспільно-політичні, філософські, морально-етичні. У кожному з них “прочитується” мистецький світогляд, індивідуально-психологічні особливості

письменника, зокрема емоційна пам'ять, а також суспільне оточення та сила його впливу на Ростислава Єндика.

Перший розділ можна означити як пошуки богошукання. Письменник був чесним і безкомпромісним, тому фальшива віра в Бога, віра з відчаю, до якої підштовхує людину трагедія чи особиста невдача, викликає в нього певні застереження: “Повірити в Бога серед тяжких обставин, це значить знайти тривале щастя на оманних основах” [3, 7]. Ростислав Єндик надто вимогливий до себе, а тому нерідко парадоксально тлумачить Божі заповіді: “Любов до Близнього заложена на шляхетній помилці: вважаємо за ліпшого ніж він є в дійсності”; сумнівається в їхній щирості, адже “хто людині є найближчий, ніж вона сама?” [3, 8] чи “Блаженні вбогі духом, бо їх царство небесне, – написано в Письмі: дурні повірили і стараються замінити землю в дурне небо” [3, 9].

Мотиви богошукання в афоризмах Ростислава Єндика набувають філософського осмислення: у світі має панувати добро як гармонійна злагода з макро- і мікросмосом (простежується вплив сковородинівської філософії), проте реально панує зло, а людина розіп'ята у своїх прагненнях, сумнівах і ваганнях: “Де нема ясних правд, там вірять у кожний туман” [3, 11], “Покута, як кара, заохочує до гріха, щойно здійснена обіцянка поправи загиджує його” [3, 9]. У такому світі сліпе проголошення релігійних канонів приглушує людську волю, обмежує її потенційні можливості: “Висуваючи перед людину високий ідеал, як зразок поступування, християнство ослабило одночасно її волю обіцянкою Божого царства за одну хвилину жалю за гріхами в смертельній годині, бо ж вона воліє залишитися тільки собою, хоч би навіть худобиною, спекулюючи надією на майбутню ласку” [3, 8]. Автор болісно переживає відхід сучасників од ідеалів віруючої людини: “Не можна знайти Бога в природі, загубивши або вигнавши його з власної душі” [3, 7].

Ростислав Єндик не сприймає людської пасивності, рабської покори, тому наскрізним мотивом його афоризмів є боротьба добра і зла не тільки як загальнолюдських універсальних цінностей, але й безпосередньо боротьба добра і зла в душах українців. Письменник переконаний, що тільки активне діяльне життя наблизить їх до Бога. У цьому контексті варто навести афоризм, в якому автор визначає “богопо-

дібність” людини: “Маємо не тільки обличчя, але й трипостатність Бога: 1. якими ми є в дійсності, 2. за яких вважаємо себе самі, 3. за яких нас інші мають” [3, 10]. Власне, поширюючи такі морально-етичні настанови, Ростислав Єндик напертав до розуму і совісті своїх сучасників: “Людина очікує доброти від світу, але сама не вносить її до нього” [3, 22], “Справді великим мистецьким твором про людину є власна автобіографія [3, 24].

Людина повинна навчитись шукати у тлінному нетлінне, у швидкоплинному вічне – тоді вона осягне просвітлення, духовно відродиться, а, отже, зміниться світ, запанує в ньому лад і добробут. “Хочете мати багату душу? Дозвольте всім смислам гармонійно розвиватися” [3, 21]. Принагідно зазначимо, що запитальні конструкції посідають вагоме місце в композиції афоризмів Ростислава Єндика. Приміром: “Можна прожити весь вік без друзів, але без ворогів? Якщо не маєш їх, то пошукай і зроби, щоб знайти себе” [3, 19], “Шукаєш щастя? Даремно, воно приходить не до шукачів, але до несвідомих його значення і щойно по його коротким побуті дізнаються вони, якого гостя в себе мали” [3, 32]. Не спромігшись роз'єднати праведне і грішне, людина може стати жертвою згубних пристрастей: “Що більше пізнаю людей, то більше стаю антидарвіністом. Людство не походить від одної мавпи, але від цілого зоологічного городу” [3, 17].

Становлення особистості, здатної робити свої висновки, свій вільний вибір залежить від багатьох чинників. Людина, яка стає на шлях пізнання істини, прагне покращити цей світ, удосконалити існуюче суспільство, зберегти ті цінності, які здатні забезпечити людині щастя: духовне багатство, принципову громадянську позицію, активність у суспільному житті, християнську мораль, працездатність і працелюбство: “Пізнай себе – завдання понад силу для мислителя, для будь-якого діяча – кожноточасний досвід” [3, 18].

Афоризми Ростислава Єндика психологічно запрограмовані на осмислення читачами свого буття, на самозаглиблення і самоаналіз, оскільки вже саме “Переконання про власну непотрібність ставить під сумнів доцільність людського буття” [3, 15]. Людина мусить розуміти сенс свого існування, мати мету, бо інакше її життя не матиме ніякого значення “Єдиний розголос життя деяких людей – це посмертний

дзвін, який голосить, що вони взагалі жили” [3, 54]. Письменник переконаний, що доля кожної людини в її руках, що вона обов'язково досягне бажаного успіху, якщо буде працьовитою й наполегливою: “Бути чимсь – приємно, стати – ще приємніше, але найвища розкіш – ставати” [3, 57]. Ростислав Єндик намагається посилювати бажання людини до удосконалення, викликає сумніви щодо переваг матеріальних цінностей в житті, сприяє пізнанню глибин її внутрішнього світу: “Шукаючи за щастям у вигодах, знайдеш тільки пустку переситу” [3, 33]. Тільки розвиваючи своє пізнання, зокрема й творче, людина стає дієвою частиною єдиного космічного організму й починає жити за законами, покладеними в основу усього Всесвіту: “Культура особовості – це знання, оформлене в її внутрішні вартості” [3, 64].

Ростислав Єндик цінує людський розум, честь, порядність, громадянську активність особистості, тому не може сприймати світ, наповнений людьми нищими, довкола яких панують зло, фарисейство, лінощі, брехня: “Зачасто в нас провадять темні типи наші ясні справи! Не в тому лихо, що з користю для себе, але що з шкодою для справи” [3, 45], “Міркую, приглядаючися ближче до деяких революціонерів, що найбільшою заслугою для вітчизни не є їх життя, але була б їх смерть” [3, 26], “Наші патроїдіоти найкраще розуміються на добре платніях громадських безділлях, безплатні діла залишаються молоді і бідним патріотам” [3, 44], “Серед нашої інтелігенції найвиразніша ознака – брак інтелігенції” [3, 40].

Письменник моральні цінності виділяє як найголовніші в житті вільної людини. Саме завдяки їм у моменти самовизначення, коли людина шукає для себе і в собі ідеал, – вона самовизначається. Дух незламності, сильна воля, владність – ці риси формують особистість, бо “навіть з малих людей робить воля великих” [3, 36]. Так крок за кроком Ростислав Єндик творить нову естетичну реальність, в якій прагне повернути людині відчуття втраченої історичної пам'яті, гармонії, адже вони є тими чинниками, які впливають на формування національної душі. Письменник твердо переконаний, що нація – не щось дане від природи, нація – це мета, за яку треба боротись: “Хто не вміє збудувати власної хати, напевно не збудує і держави”, “Кожний народ може стати вибраний, бо ж остаточно вибирає він

сам” [3, 37], “Хто не прагне вмерти з своїм народом, той не має права з ним жити” [3, 36]. Доречним тут видається міркування літературознавця А. Коряковцева: “Афоризм неможливо екранізувати, театралізувати, покласти на музику, за його мотивом важко відтворити щось конкретне на полотні. Тому він є найлітературнішим із усіх літературних жанрів, концентруючи в собі літературність як таку. Найвірніша ознака кризи літератури – відсутність хороших афоризмів. І, навпаки, їх поява – перший симптом того, що нація почала думати” [6, 27].

Ростислав Єндик протестує проти “міфів”, творених радянською добою; засуджує більшовицький фанатизм у всіх його проявах: “Фанатик – це людина, що не має ідеї, бо ж ідея має її” [3, 26], “В нас убивають голови, щоб панувало безголова” [3, 42], “Нинішні правди є такі замазані, невиразні і половинчасті, що їх трудно відрізнити від брехні” [3, 30], “Борці за волю впроваджують наперед страшну тиранію, щоб зберегти її здобуту, а опісля ще гіршу, щоб охоронити себе” [3, 36] тощо.

Як бачимо, особливостями реалізації національної ідеї у творчості Ростислава Єндика, зокрема у збірці “Бенкет”, є відстоювання права на існування українського народу, його державності, традицій і культури; засудження і подолання негативних проявів удаваного патріотизму; звернення до духовних надбань українського народу, історично сформованих соціальних правил поведінки. Збірка дає унікальний матеріал для розуміння природи національної ідеї, висвітлення місця, ролі та значення цього феномена в житті національно орієнтованої еліти, народних мас, усієї нації.

Філософія української національної ідеї повторює загальноєвропейський шлях, який полягав у переході від етапів етнічної диференціації, національного самоствердження до площини етико-антропологічної, на рівень екзистенційної проблематики. Такі поняття, як життя і смерть, біль і страх, правда і брехня узагальнюються в художній концепції письменника, знаходячи органічне вирішення в афористичному жанрі: “Шукаєш у світі людини в добі бестіяльності? Наперед знайди її в собі самім” [3, 16], “З усіх істот найбільш лякливою є людина; вона лякається навіть себе самої, ще більше – власного страхопуда” [3, 18], “Первородним злочинним усього живого є його народина, при яких відразу западає на нього засуд – кара смерті”

[3, 21], “Правда – гармонія мислі з світом, тимто вона можлива в першу чергу в одиничній людині” [3, 27], “Найбільше і найдовше говориться тоді про брехню, якщо в ній є зерно правди” [3, 30].

Письменнику близькі філософські сентенції С.К’еркегора, який вважав, що смуток і печаль складають вічні умови людського комфорту, а найбільше щастя людини полягає в досягненні насолоди через самотність, адже в самотності людина досягає свого істинного “буття” [7, 127]. Для Ростислава Єндика самотність – це не тільки випробування для людини, але й випробування людиною, самоствердження своєї людської сутності й переживання своєї особистості над зовнішніми обставинами: “Товариство, в якому найдовше можна перебувати, – це я сам” [3, 20].

Поділяє письменник і філософування К.Ясперса про те, що в самотності людині відкривається істина власного існування, але потрібно йти далі – до екзистенціального спілкування, бо тільки “відносини екзистенції з іншою екзистенцією – як комунікація – і з трансценденцією – як віра – у вищих своїх проявах стають любов’ю” [12;220]. Ростислав Єндик – натура цільна, тож закономірно, що він не замикається у своїх внутрішніх переживаннях, а видає себе як активну особистість у всьому, тим паче – у ставленні до жінки: “великість чоловіка проявляється і в коханні” [3;48].

В Україні філософія кохання має свої специфічні національні риси. Сформований протягом століть етнічний емоційний психотип українця, у якому величезну роль відіграє почуттєвість, близький Ростиславу Єндик. В афоризмах письменник декодує конкретику особистих переживань і водночас намагається досягнути вічну таємницю любові: “Сердешної кривди не можна нічим вирівняти” [3, 69], “Ідеальне подружжя є таке, в якому недостаті чоловіка доповнює жінка” [3, 79], “Треба тямити при висловах про жінки, що наші матері і сестри є також жінками” [3, 74]. Водночас автор осмислює любов як загальнолюдську цінність, як універсальне почуття, що розкриває людину в усьому багатстві притаманних їй фізичних і духовних якостей. Кохання важливе для нього як засіб духовного очищення; в художньому світі воно виступає шляхом виходу з буденності, джерелом радості, силою, що несе оновлення: “Мегалопсихія чоловіка відзеркалюється в ступені

величі його кохання” [3, 69], “Праця є наркотиком на нещасливе кохання, щасливе – на працю” [3, 71].

Ростислав Єндик прекрасно знає психологію жінки – “Подобатися жінкам – це значить допомогти їм, щоб вони ще більше подобалися собі самим” [3, 75], “Висловом жіночих почувань є недоказане” [3, 76], “При подружньому виборі руководяться жінки ще й таким критерієм: скільки я дістану світла для своєї теплоти?” [3, 79], – але разом з тим у деяких афоризмах виявляє себе яскравим представником “цивілізації сили”, виявляючи типові риси чоловічої психології: “Причини постійності кохання є троякі: шал, нові відкриття і ... брак другої коханки” [3, 71], “Кожну жінку можна перемогти силою, але запанувати над нею лише байдужістю” [3, 74].

Важливий аспект філософії життя й любові Ростислава Єндика – концепція кохання як прагнення до втраченої цілісності, пошук тієї “Єдиної”, в очах якої відзеркалюється безмір взаємного почуття: “Кохання є таке безмежне, що його можна роздаровувати одній жінці через ціле життя, але, розділивши між двох, вже за кілька днів бачиться дно” [3, 69]. Буття людини опановується безпосередніми переживаннями. На жаль, навіть кохання як один із модусів людського існування не допомагає письменнику вирватися із тенет самотності: “Велике кохання є звичайно втечею від ще більшої самотності” [3, 72].

Завершується збірка афоризмом “Скажу вам, браття, найстрашнішу правду буття: людина в своїй суті є самотня, ще більше – осамітнена” [3, 95]. Для Ростислава Єндика – це вплив людиноненависної державної політики тоталітаризму на світобачення і спосіб мислення українців, тоді як “українському національному характерові властивий індивідуалізм, поєднаний з ідеєю рівності, повагою до окремишнього індивіда та його свободи, гостре неприйняття деспотизму, абсолютної монархічної влади” [7, 144]. Більшовицька система кинула український народ у страшну безодню, порозганяла його по Сибірах і Соловках, “вигнала”, стиснувши лежачими самотності й страху. Серед вигнанців – Ростислав Єндик, доля якого закинула до Мюнхена, але письменник не втратив кровних зв’язків з рідною землею, яка дала йому любов і радість творчості, а з ними – великий біль і самотність.

1. *Горохович А.* Поетика Лесі Українки і її афоризми. – Вінніпег, 1980. – С. 132.

2. *Державин В.* Нові літературні твори Ростислава Єндика // Україна і світ. – Ганновер, 1953. – С. 53–55.

3. *Єндик Р.* Бенкет: Мислі, враження, рефлексії. – Мюнхен: “Винне гроно”, 1951. – 95 с.

4. *Єрмоленко С., Бибик С.* Українська мова. Короткий словник лінгвістичних термінів / За ред. С.Єрмоленко. – К.: Либідь, 2001. – 224 с.

5. *Калашиник В.* Структурно-функціональні різновиди афоризмів // Культура слова. – К., 1989. – С. 126–130.

6. *Коряковцев А.* Карнавал язика: Афоризм як літературний жанр // Урал. – Екатеринбург, 2002. – № 3. – С. 27.

7. *Левчук Л.* Західноєвропейська естетика ХХ століття: Навчальний посібник. – К.: Либідь, 1997. – 224 с.

The article is devoted to the analysis of the transformation of the national moral-ethical traditions in R. Yendyk's collection of aphorisms “Banquet”, especially the variety of themes and the artistic value of aphorisms, the special way of the world cognition by the author.

Key words: aphorism national tradition philosophism moral values.

УДК 821.161.2-2

ББК 83.3 (4Укр)

Оксана Кузьма

ФЕНОМЕН ЛЮБОВІ В ЕКЗИСТЕНЦІЙНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ (ДРАМАТИЧНИЙ ДІАЛОГ “АЙША ТА МОХАММЕД”)

У статті здійснено аналіз драматичного діалогу Лесі Українки “Айша та Мохаммед” крізь призму екзистенціальної філософії. Тема кохання твору розглядається в контексті життєвого і творчого шляху авторки.

Ключові слова: драма, екзистенційний дискурс, кохання, мовчання, комунікативний розрив.

Драматичний діалог “Айша та Мохаммед” (1907) посідає особне місце у творчій спадщині Лесі Українки. Написаний зрілим майстром у розквіті письменницького таланту, який наближався до своїх вершинних творів (“Камінного господаря” та “Лісової пісні”), він засвідчив появу ще однієї драми ідей, яка впевнено зайняла своє місце в новій, модерній українській літературі. Орієнтуючись на традиції європейської драматургії, представлені іменами Г.Ібсена, Г.Гауптмана, Б.Шоу та інших авторів, Леся Українка творить філософську, інтелектуальну драму, яка має багато суголосних моментів із здобутками письменників-екзистенціалістів.

“Айша та Мохаммед” – твір, що органічно вписується у процес філософського поглиблення, ідейно-художнього збагачення творчості

Лесі Українки. Епізодичні звернення до цього драматичного діалогу знаходимо у працях М.Драй-Хмари [7], А.Гозенпуда [6], А.Музички [16]. У дослідженнях сучасних літературознавців, зокрема Т.Лебединської [14], Т.Маленької [15], твір розглядається в контексті орієнтальних тем творчості авторки. Генезу “Айші та Мохаммеда” простежує С.Кочерга [11]. Все ж драма вивчена недостатньо, а її екзистенційна проблематика і досі не була предметом окремого дослідження.

У невеликій за обсягом п’єсі Леся Українка звертається до відомої легенди з життя мусульманського пророка Мохаммеда, яка свідчить про його велику любов до своєї першої дружини Хадіджі. Подієвий план твору будується навколо діалогу-“двобою” Мохаммеда та мо-

лодої красуні Айші, яка не може зрозуміти вірності коханого померлій жінці.

Жанрове визначення твору (драматичний діалог) вказує на його невеликий обсяг та оригінальну композицію, що базується на принципі агону. Архітектоніка драми виражається у формі словесного поєдинку між двома персонажами. Кожен герой діалогу несе в собі сенс певної ідеї. Протистояння цих ідей простежується як на зовнішньому, так і внутрішньому, психологічному рівнях.

Своєрідним прологом до драми Лесі Українки є поема П.Куліша “Магомет і Хадиза”. Цей твір дає відповіді на питання, за яких обставин Мохаммед полюбив майбутню дружину Хадіджу і чому він пам’ятав про неї все життя. Важливе змістове наповнення має епіграф до поеми. П.Куліш цитує Дрепера (автора книги “Історія розумового розвитку Європи”): “На питання Аєші-красуні, чому вона не може бути кращою йому дружиною, Магомет відповів: “Не може бути кращою дружини за неї, бо вірила вона в мене тоді, коли інші мною нехтували, підняла вгору тоді, коли я був убогий і гнаний” [12, 63].

Акценти на зображенні зовнішніх подій, поставлені П.Кулішем, у Лесі Українки зміщені у філософську та психологічну площину.

Ліна Костенко відзначає: “Айша та Мохаммед” – це невеликий, глибоко психологічний діалог” [10, 55]. Справді, Леся Українка переносить розв’язання філософської проблематики у психологічний вимір. При цьому авторка поновому інтерпретує відомий сюжет, звертає увагу на “маргінальні, ледь означені мотиви, не наголошені традиційними інтерпретаціями” [1, 58].

Т.Маленька вважає, що “сцена-діалог з ісламського життя “Айша та Мохаммед” продовжила тему вічної присутності коханої людини, якою пронизані ліричні поезії Лесі Українки до С.Мержинського” [15, 30]. У цьому твердженні можна виділити два важливі моменти: по-перше, “Айша і Мохаммед” – твір з ісламського життя, тому слід розглядати його в контексті авторської рецепції Сходу; по-друге, філософема любові в діалозі побудована на таких концептуальних засадах, як і вірші Лесі Українки, присвячені С.Мержинському. С.Кочерга вбачає генезу п’єси в роздумах письменниці про шлюб, подружні взаємини, викликані її одруженням із К.Квіткою [11, 56].

Орієнтальний світ завжди приваблював Лесю Українку. Наявність східних тем та моти-

вів у спадщині авторки не випадкова. Пояснення цьому – у ряді об’єктивних та суб’єктивних чинників. По-перше, поетеса перебувала на лікуванні у теплих країнах (Кавказ, Єгипет). По-друге, Леся Українка цікавилася історією, культурою східних народів. Третій фактор – це значний розвиток орієнталістики як науки у другій половині XIX – на початку XX століття. Визначним ученим-орієнталістом був близький друг Лесі Українки А.Кримський. Доречно зауважити, що орієнтальна тематика займає значне місце у творчості інших письменників межі XIX – XX століть (І.Франко, П.Карманський, А.Кримський).

Тож орієнтальні мотиви у художньому до-робку Лесі Українки – закономірне явище. Поетеса є авторкою підручника зі стародавньої історії східних народів, перекладачем творів на мотиви з ведійської доби (гімни “Рігведи”). Східна тематика представлена і в ліриці Лесі Українки (цикли “Весна в Єгипті”, “Єгипетські фантазії”). Є спроба її відображення і в прозі письменниці (незакінчена повість “Екбаль-Ганем”).

Семантика Сходу у драматичному діалозі “Айша та Мохаммед” моделює парадигму чуттєвості, пристрасності, тілесності, яка втілюється передовсім в образі Айші, молодої красуні. Орієнтальне – невід’ємний елемент екзистенційної структури твору.

Другий момент пов’язаний із актуалізацією теми пам’яті про кохану людину по її смерті у серці закоханого. Ця тема започаткована ще в поезіях Лесі Українки 1900–1901 рр. (“Уста говорять...”, “Ти не хтів мене взяти...”, “Квіток, квіток, як можна більше квітів...”). Апогеєм любовного чуття можна назвати “Одержиму”. На думку Н.Зборовської, з образу С.Мержинського, “цього чоловіка-мученика, сина людського, що нагадує Сина Божого, народжується та чиста ідея Любові, на яку Леся спрямовує свою власну трансцендентність. Ідея, яка саму Лесю робить нескінченною” [9, 96].

Названі твори – поезії, присвячені пам’яті С.Мержинського, “Одержиму” разом із драматичним діалогом “Айша та Мохаммед” – можна розташувати в межах одного хронологічного ланцюга. Вірші 1900 року (“Все, все покинуть...”, “Я бачила, як ти хилився додолу...”, “То, може, станеться і друге диво...”) засвідчують появу та існування в серці жінки любовного почуття, яке з самого початку приречене на страждання, біль, боротьбу з невідворотністю

долі. В “Одержимій” відбувається екзистенційний вибух нерозраченого чуття, в якому органічно поєдналися любов і ненависть. У ліриці 1901 року спостерігається спад войовничих емоцій, налаштованості боротьби із Фатумом, на зміну приходять поступове примирення із гіркою втратою. Біль душі згладжується внутрішнім прозрінням: коханий завжди поруч (у серці, думках, спогадах). Твір “Айша та Мохаммед” є завершальною стадією у ланцюгу, який характеризується повним примиренням зі смертю близької людини, перенесенням переживань у філософську площину та осягненням істини: людський дух, освячений любов’ю, невмирущий.

У драмі подано два типи любові. Один тип – модель Мохаммед-Хадіджа, інший – Айша-Мохаммед. Якщо любов для Мохаммеда постає як осмислена величина, незаперечний факт його духовних осягнень, смисл його екзистенції, то для Айші важливе передовсім її земне розуміння. Дівчина прагне переважити Хадіджу у серці Мохаммеда, бути його єдиним коханням.

У філософуванні релігійних екзистенціалістів вихідною є теза про любов як трансцендування, прорив до іншого, вихід за межі власного егоїстичного “я”. Оскільки такий прорив не можна осягнути за допомогою розуму, Г.Марсель відносить його до сфери “тайнства” (містерії), а М.Бердяєв називає містичним актом. Почуття Мохаммеда до Хадіджі і є своєрідним сакральним, містичним актом. М.Бердяєв писав: “Любов визначає особистість, все незмінно індивідуальне й утверджує на вічність, у цьому її зміст...” [4, 312].

У системі світоглядних позицій Мохаммеда концептуальним виявляється поняття “вічного”. Таке “вічне” герой побачив у своїй дружині Хадіджі:

*...але в ній щось було ... щось вічне, Айшо...
Мені здається, що вона живе,
і дивиться на мене крізь могилу,
і голосом таємним промовляє,
і всі мої слова та й думку чує... [18, V, 131].*

Категорія “вічного”, виокремлена в драматичному діалозі, виводиться із пориву *ins Blaui*, який М.Євшан пояснює так: “Порив її (Лесі Українки) *ins Blaui* не був лише ефектним ліричним закликком, це був порив її душі, цілого її організму, кращих сил її ума, – і він був неначе категоричним імперативом, який закликав до утвердження себе у вічному!” [8, 164].

У неоромантичній драмі кожний персонаж – самоцінна особистість. Тому й образ Айші не менш важливий у художній структурі тексту. Літературознавці по-різному оцінюють цей образ-персонаж. Яскравим проявом різкого засудження Айші є вислів А.Музички: “В драматичній сцені “Айша та Мохаммед” Леся Українка змалювала ... позірну драму Айші, жінки з почуттями самиці і тваринячого егоїзму...” [16, 38]. Полярної думки дотримується О.Бабишкін, який вважає, що в “Айші та Мохаммеді” Леся Українка розкрила драму Айші” [3, 41]. П.Одарченко називає героїню вольовою жінкою і ставить її образ у ряд із Далілою, Міріам, Тірцою, Грішницею, Кассандрою. Дослідник вбачає джерела змалювання таких типів жіночого характеру в Святому Письмі: “У Біблії Лесю Українку найбільше приваблювали трагічні сюжети, в яких, – за власним виразом поетеси, – “багато неспокоїного, пристрасного елемента” [17, 101].

У драмі розкривається психологія жінки, яке прагне любові, але не до кінця осягає її екзистенційний сенс. Айша любить Мохаммеда пристрасно, безтямно і вимагає такої ж любові від коханого. В її безсилій люті – і зневажена жіночність, і ображена гідність, і егоїзм. Жінка говорить більше серцем, ніж розумом. Вона інтуїтивно відчуває правду. Її любов дозволяє багато чого вгадати у почуттях Мохаммеда до Хадіджі: “...Я бачу добре, що ніколи / ти не любиш мене так, як її, / не любиш і тепер, та й не полюбиш, – / ніколи я її не переважу / в твоєму серці” [18, V, 127].

На думку С.Кочерги, появу драматичного діалогу зумовили роздуми Лесі Українки про шлюб із Климентом Квіткою: “Поетеса усвідомлювала, що через хворобу її спільне життя з чоловіком не буде тривалим, але сподівалась, що її обранець буде згадувати роки, проведені разом, як дотик до “вічного”. Діалог “Айша та Мохаммед” переконливо свідчить, що напередодні свого заміжжя Леся Українка рішуче відкидала перспективу перетворитись у “забуту тінь” [11, 60].

Біографічний момент, очевидно, займає не останнє місце в творі. Припущення С.Кочерги накладається на ситуацію “Леся Українка – Климент Квітка”. Підґрунтям для ототожнення взаємин поетеси та її чоловіка міг стати факт вікової різниці між персонажами драми. Але суть твору, на наш погляд, не стільки визна-

частеся біографічними паралелями, скільки прагненням авторки осмислити категорію любові у її вічних, трансцендентних проявах.

Спогади про Хадіджу пов'язуються в уяві Магомета з яскравим емоційним досвідом, першим моментом пізнання жінки. Хадіджа для нього – одкровення, народження в іншій, якісно відмінній іпостасі. У драмі Мохаммед каже Айші: "... Й сонце перший промінь / чомусь одному завжди віддає, / найпершому, що стрінеться" [18, V, 126]. На нашу думку, взаємини між Хадіджою і Мохаммедом можна екстраполювати і на рівень взаємин Лесі Українки та С.Мержинського. Вище акцентувалися типологічні зв'язки між поезіями 1900–1901 рр. та "Айшею і Мохаммедом". Щоправда, екстраполяція можлива за умови, коли враховується особистісний момент, сила переживання любовного чуття. Тут є важливою категорія емоційної пам'яті людини.

Драматичний діалог "Айша та Мохаммед" майстерно побудований у поетикальному плані. Оскільки дія у творі реалізується передусім у вербальній сфері, важливим є мовлення персонажів, яке розкриває їхні характери, поглиблює смисл ідей, що несуть у собі герої. В екзистенційному дискурсі драми одним із основних є екзистенціал мовчання, що репрезентується на кількох семантичних рівнях. Ситуація мовчання є однією з форм комунікації в тексті "Айші та Мохаммеда", вона виводить на ширший інтерпретаційний рівень – рівень взаєморозуміння між героями.

Р.В.Кухар висловлює цікаве спостереження: "Мохаммед своєю "мовчанкою" супроти спрагненої життя, набагато молодшої дружини Айші, дуже питоменно репрезентований у творі. Він "мовчить", "мовчки сідає", "мовчки переводить погляд", "подумавши" – "мовчки встає і йде з альтанки геть". "Мовчанкою" викликаний весь характер п'єси ... "мовчанка" Мохаммеда є і причиною внутрішнього драматичного конфлікту" [13, 216]. Мовчання Мохаммеда у відповідь на запитання Айші про Хадіджу поглиблює ситуацію комунікативного розриву між ними, викликаного неспівмірністю їх духовних світів.

У "Нарисах з антропології мовчання. Homo tacens" К.Богданов відзначає: "Межа між життям і смертю пов'язується із межею між словом та мовчанням, але і смерть, і мовчання – знаки тільки іншої реальності, що вказують на сферу небуденного, сферу "іншого" [5, 203].

Тож, думається, у мовчанні Мохаммеда прихована і таїна спілкування з Хадіджою, яка знаходиться в інших вимірах буття.

У стильовому плані звернення Лесі Українки до прийому мовчання наближає поетику драми до символістської. Широко цим прийомом послуговувався М.Метерлінк, який, за спостереженням Л.Андреєва, "настійно і свідомо тематизував комунікативну "перевагу" мовчання над словом" [2, 181]. На думку вченого, "ранні п'єси Метерлінка ... постають парадоксальним "театром мовчання" [2, 181]. Не абсолютизуючи прийом мовчання, Леся Українка вміло використала його у структурі своєї драми.

Драматичний діалог "Айша та Мохаммед" дає багато для розуміння її естетики любові. У розв'язанні проблеми любові як сакрального почуття, що збагачує буття духу як прориву в трансцендентне, вічне, осягнення Абсолюту, авторка наближається до поглядів християнських екзистенціалістів (К.Ясперса, Г.Марселя, М.Бердяєва).

Драма є знаковим твором у спадщині Лесі Українки і новаторським в українській літературі. За рівнем, глибиною художнього осмислення екзистенційно важливих проблем людського буття драматичний діалог, не зважаючи на малу жанрову форму, стоїть в одному ряді з вершинними здобутками нашого національного письменства.

1. Агєєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. – К.: Либідь, 1999. – 264 с.

2. Андреєв Л. Импрессионизм. Издательство Московского университета. – М., 1980. – 250 с.

3. Бабишкін О. Драматургія Лесі Українки. – К.: Держмузвидав, 1963. – 407 с.

4. Бердяєв М. О рабстве и свободе человека // Мир и Эрос. Антология философских текстов о любви. – М.: Издательство политической литературы, 1991. – С. 311–316.

5. Богданов К. Очерки по антропологии молчания. Homo tacens. – СПб., 1997.

6. Гозентуд А. Поетичний театр (Драматичні твори Лесі Українки). – К.: Мистецтво, 1947. – 301 с.

7. Драй-Хмара М. Леся Українка. Життя і творчість // Драй-Хмара М. Літературно-наукова спадщина. – К.: Наукова думка, 2002. – С. 35–152.

8. Євшан М. Леся Українка // Євшан Никола. Критика; Літературознавство; Естетика / Упор. Н.Шутило. – К.: Основи, 1998. – С. 160–164.

9. Зборовська Н. Моя Леся Українка / Есей. – Тернопіль: Джура, 2002. – 228 с.

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

11. Кочерга С. Генеза драматичного діалогу Лесі Українки "Айша та Мохаммед" // Художній світ Лесі Українки-драматурга: 36. наукових праць. – Сімферополь, 2004. – С.54–61.

12. Куліш П. Магомет і Хадіза // Куліш П. Твори: У 2 т. – К., 1989. – Т. 1.

13. Кухар Р.В. До джерел драматургії Лесі Українки. – Ніжин: Б.в., 2000. – 268 с.

14. Лебединська Т. Орієнталістика в житті і творчості Лесі Українки // Урок Української. – 2001. – № 2. – С. 54–56.

15. Маленька Т. Орієнтальна поезія Лесі Українки: від романтизму до модернізму // Слово і час. – 2001. – № 6. – С. 54–56.

16. Музыка А. Леся Украинка и ее творчество: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – К., 1956. – 46 с.

17. Одарченко П. Біблійна тематика в творчості Лесі Українки // Одарченко П. Леся Українка. Розвідки різних років. – К: Вид-во М.П.Коць, 1994. – С. 91–111.

18. Українка Леся. Айша та Мохаммед // Українка Леся. Твори: У 12 т. – К.: Наукова думка, 1977. – Т.5.

This article contains the analysis of the drama dialogue "Aisha and Mohammed" by Lesia Ukrainka in the light of existential philosophy. The theme of love in her work is developed within the context of the author's life and creative path.

Key words: Drama, existential discourse, love, silence, communication gap.

УДК 811. 161. 2'371

ББК 81. 2Ук-7

Ольга Понич

ХАРАКТЕРНІ РИСИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ КОНЦЕПТУ "ДОБРО" В УКРАЇНСЬКОМУ ДИТЯЧОМУ ДИСКУРСІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті проаналізовано особливості мовного вираження концепту "добро" в текстах дитячої літератури ("мала проза"). Важливий для дитячого дискурсу концепт об'єктивується у вигляді однойменної лексико-фразеологічної групи, утвореної центральною та периферійною частинами, зв'язок між якими здійснюється на підставі спільної семи "позитив". Кожен вербалізатор вказаної ментальної структури забезпечує функціонування тексту як дискурсу загалом і його оцінно-ціннісного складника зокрема.

Ключові слова: концепт, дитяча картина світу, дитячий дискурс, лексико-фразеологічна група.

У сучасній гуманітарній науці актуальним є вивчення особливостей текстів художньої літератури з урахуванням екстралінгвальних чинників. Залучення відомостей з різних галузей людського знання (літературознавства, мовознавства, психології, педагогіки, соціології) сприяє глибшому з'ясуванню природи тексту як дискурсу. Одним із таких напрямків наукових досліджень виступає аналіз концептів, їхнє мовне вираження у дискурсивному просторі тексту.

Концепт визначаємо як узагальнене поняття, образ, уявлення про щось у свідомості індивіда, представлені в мовленні словами чи/ї їх сполученнями, пов'язаними з відповідними ментальними структурами й між собою референційно та асоціативно-образно. Активізація позамовних та власне мовних зв'язків відбу-

вається під впливом лінгвістичних й екстралінгвальних факторів: психологічних, прагматичних, вікових, національних, культурних, гендерних, соціальних тощо.

Вважаємо, що універсальний етичний концепт *добро* має велике значення для існування такого різновиду дискурсу, як дитячий. Із чим це пов'язано? По-перше, до складу будь-якого дискурсу входить оцінно-ціннісний елемент [5, 251], по-друге, ключовими в дитячій літературі є питання добра і зла.

Дитячим дискурсом вважаємо динамічний, відкритий процес комунікативної взаємодії адресанта-автора (дитини чи/ї дорослого) й адресата-читача (дитини) як носіїв відповідних вікових, прагматичних і соціокультурних якостей, що передбачає "занурення" дорослого у світ дитинства й адекватну реакцію реципієнта,

а також відносно статичний результат цієї комунікації – текст, сутність якого характеризується експліцитністю, чіткою поляризацією на *позитив/негатив*, у структурному й смислово-плані розрахований на дитяче сприйняття й розуміння*.

Оскільки концепт *добро* на матеріалі українського дитячого дискурсу другої половини ХХ століття не досліджувався, предметом вивчення у цій статті і є вказаний ментальний прообраз [3; 13; 14].

Мета наукової розвідки – виявити й проаналізувати характерні риси лексемно-фразеологічної репрезентації концепту *добро* в українському дитячому дискурсі.

Мислеобраз *добро* в аналізованих текстах матеріалізується у вигляді однойменної лексико-фразеологічної групи, для якої характерна динамічна ядерно-периферійна будова, оскільки це структура польового типу [6].

Лексема *добро* – центр лексико-фразеологічної групи – входить до складу її ядра, вираженого словами з коренем *добр-*. Периферія складається з двох основних частин – найближчої і віддаленої (терміни – за Гаком В.Г. [4, 54]). Найближча периферія – репрезентанти концепту з чітко вираженим аксіологічним плюсом. Віддалена периферія охоплює два рівні: перший заповнений фраземами зі словами, що містять корінь *добр-*, другий – лексемами з контекстуально “прирощеною” семою *позитив*.

Проаналізуємо кожен репрезентант концепту *добро*.

– *Чуєш, Господи, благослови, – це раз кажуть мати і починають нашипувати притчу: – Сито, сито! Ти святу муку сієш – і в добро і в недобро: на хрестини й на поминки, на весілля й на минини... Скажи ж мені святу правду: живий Одарчин Митро чи його немає... Як живий – повернись ліворуч, як немає – праворуч... (Тютюнник Г. Сито, сито... [13, 84]).*

У наведеному фрагменті оповідання центральне слово *добро*, охоплює широкий спектр інформації, закладеної в лексемах: “хрестини”, “весілля”, “живий” (як протилежність мертвому, смерті, небуттю). Вказані мовні одиниці містять у “згорнутому” вигляді відомості не лише про

* Докладніше про це див. статтю Кіт Н.: Вербальне “обличчя” журналу для дошкільників у світлі дитячого сприйняття [7].

самі події, процеси, а й усе те, що пов’язане з ними причинно-наслідковими зв’язками (явища, емоції, соціальні статуси). В умовах контексту цю денотативно-смислово наповненість вони переадресовують домінанті лексико-фразеологічної групи, яка конденсує зміст усієї польової структури, встановлюючи зв’язки між центром та іншими її частинами.

Матеріал нашого дослідження показує: усі ядерні слова (з коренем *добр-*) закладають підвалини лексико-фразеологічної групи, утримуючи довкола себе інші її конституенти шляхом надання їм (чи підсилення вже наявної) семи “позитив” і збагачуючись за рахунок їхнього семантико-смислового наповнення. Порівняймо:

– *Всі люди, – відповів я, – дорослі. І, крім того, всі люди причесані, а в тебе на голові якась несусвітна копиця.*

– *Це не копиця, – відказав Харитон. – Всі кажуть: “Копиця, копиця!” А насправді я кучерявий і вмю добре ловити рибу. Хлопці не вмюють ловити рибу, а я вмю чим хочете: вудкою, ятером, ригелею, а в’юнів просто у лантух (Сенченко І. Харитон на заплаві [3, 69]).*

У цьому мікроконтексті майже відсутні виразно позитивно марковані мовні одиниці, з якими насамперед встановлює тісний контакт слово *добре* (характеризує хобі хлопчика як суб’єктивно-емоційно, так і об’єктивно). Однак вказана лексема може “прирощувати” потенційну сему в “нейтральних” мовних одиницях “вудка”, “в’юн”, “кучерявий”, “лантух”, “ловити”, “риба”, “ригеля”, “ятер” тощо. Лексеми без емоційно-оцінного нашарування характеризуються зв’язками з чуттєво сприйнятими референтами, чим “діляться” з ядерним словом лексико-фразеологічної групи, позбавляючи його розмитості, невизначеності.

Матеріалізація концепту *добро* в текстах літератури для дітей не обмежується лише ядром. Проектування досліджуваного мислеобразу на вербальну площину дитячого дискурсу відбувається і за допомогою периферії – слів з “позитивним” конотативним нашаруванням або тих, у яких аксіологічний плюс належить до денотативної частини значення, але не відіграє такої важливої ролі, як у лексемах із кореневою морфемою *добр-*; чи фразеологізмів, що містять лексеми з коренем *добр-* і мають загальне значення позитиву.

Важливість неосновних слів-репрезентантів концепту у “дитячих” текстах полягає в

тому, що вони (часто імпліцитно) виражають ідею *добра*, і це є важливим у сприйнятті тексту читачами/слухачами відповідного віку. Проаналізуємо ще:

Був собі трамвай.

Як інші трамваї, він мав роботу. А робота в трамваїв така: цілий день катають вони хлопчиків та дівчаток з татусями і мамами. Робота гарна, приємна і спокійна. Не як у деяких... (Довжик В. Чому усміхався трамвай? [3, 651]).

Мовне вираження концепту *добро* у наведеному мікроконтексті відбувається насамперед через слова “гарний”, “приємний”, “спокійний”, причому перша лексема виступає синонімом до слова *добрий* і поза контекстом, що засвідчує Словник синонімів [10, I, 431]. Інші контрольні мовні одиниці є синонімічними до *добрий* тільки контекстуально (особливо це стосується “спокійний”), але стають еквівалентами слова “гарний” в умовах конкретного твору, а також завдяки наявності семи “позитив” як денотативної (“приємний”) чи “прирощеної” (“спокійний”).

Вважаємо, що така характеристика обов’язків трамвая повністю відповідає особливостям дитячої картини світу. Фраза “не як у деяких” на означення інших видів професійної діяльності свідчить про перетин площин “дорослого” й дитячого дискурсів. Таке трактування вказаного сполучення слів допомагає окресленню досліджуваного мислеобразу, виявляє характер дитячого світосприйняття, ставлення до навколишнього середовища, одним із типових елементів якого є олюднення неживих предметів.

Концепт *добро* може передаватися і лексемою, що в контексті частково чи повністю позбувається аксіологічного плюса, притаманного їй нормативно (за словником). Наприклад.

Ївга Свиридівна (мама Павки. – О.П.) завжди говорить, що мати такого шановного дядька – щастя, і Павці кожен може позаздрити. Може, воно і так, але я Павці не заздрю. По-моєму, це ніяке не щастя, а навпаки – справжнісінька халепа! Спитаєте – чому? Ну як же: досить Павці “прокатитися на парі” (з ким не буває?), як Ївга Свиридівна страшенно обурюється і кричить, що дядя Кузя ніколи в житті не приносив зі школи двійок (Письменна Л. Дядя Кузя з міністерства [3, 333]).

Як видно з фрагмента оповідання, текстуальний синонім *щастя*, що входить у

концептуальне поле з вершиною *добро*, втрачає сему “позитив” і деякою мірою відходить до антициднісного концепту *зло*, утворюючи перехід між цими мислеобразами. Підтвердженням цьому є такі текстові одиниці з маркером “негатив”: “кричати”, “обурюватися”, “прокатитися на парі”, “халепа” і т. д.; вони “розшифровують” контекстуальний зміст лексеми “щастя” і “відтягують” її від ідеї добра. Аналіз широкого контексту (усе оповідання) дає підстави твердити про амбівалентність контрольного слова – колись бундючний, занудний чиновник (дядько Кузя) став хорошим, дотепним, товариським, людяним, і тепер Вітя, Павчин друг, має всі підстави заздрити своєму товаришеві. При повторному використанні іменник “щастя” стає репрезентантом концепту *добро*. Такі семантичні “міграції” окремих лексико-семантичних варіантів цієї лексеми можна вважати підтвердженням динамічного характеру концепту *добро* та його мовної репрезентації – однойменної лексико-фразеологічної групи, а також – накладання, взаємопереходу ментальних структур за умов наявності спільних компонентів.

Ще одним ступенем мовного вираження в дитячому дискурсі аналізованого прообразу ідеї добра виступають фразеологізми з компонентами, що містять корінь *добр-*. Належність фразем до віддаленої периферії досліджуваного концептуального поля (а не до ядра) пояснюється відносною самостійністю їхніх лексем-конституентів, зв’язаністю значень цих елементів. У зв’язку з цим слова-складники фразеологічних зворотів із вказаною морфемою виражають позитив більш “стерто”, імпліцитно, ніж головні маніфестанти концепту. Наприклад.

І як-то їй могло спасти на думку спання в такий гарячий час? Мати встигла тільки понасаджувати всього, добрі люди, спасибі їм, помогли перший і другий раз обполотися, а тепер, після дощу, поки ще свіжий бур’ян в силу не дуже вбився, саме тепер і треба ж дати остаточний лад грядкам – картоплю обгорнути, а решту городини востаннє прополоти (Вирган І. Даринка з братиком [3, 482]).

У наведеному мікроконтексті семантика позитивно маркованої фраземи *добрі люди* інформаційно розширюється: це ті, хто готовий

* *Добрий* “уживається як постійний епітет” [2, 229], а тому умовно це сполучення слів визначаємо як фразеологічне.

розрадити сироту в скрутну хвилину й реально допомогти. Використання вказаної фразеологічної одиниці підтримує оцінно-ціннісну природу дитячого дискурсу.

– Я не хочу розгримувуватись і перевдягатись...

– А то чому?

– Щоб і бабуся побачила мене... такого...

– А-а, он воно що!.. А я, бач, і не туди...

Ну, що ж, причина поважна, гріх одмовити, – співчутливо погодився Марко Іванович. – Я вже попрошу за тебе і гримера, і костюмера, щоб не гнівались. Тільки ти щоб завтра неодмінно прийшов на зйомку! А то, чого доброго, влетить мені з-за тебе (Ляшенко Л. Талант [3, 400]).

Поза контекстом фразема чого доброго “уживається для вираження припущення, що може бути небажаний наслідок; може статися, можливо” [2, 230]. У межах контексту фразеологічна одиниця частково “розкодовує” власний латентний аксіологічний плюс, оскільки йдеться про задоволення прохання талановитої дитини. Негативне навантаження цієї мовної одиниці у висловленні повністю не нівелюється через побоювання асистента, порушення ним посадової інструкції, прохання Архипа, що суперечить встановленим правилам; проте позитивне нашарування фраземи переважає, що дає підстави говорити про більшу належність цієї мовної одиниці до царини вербалізації ідеї добра, ніж прообразу зла.

Конституенти другого рівня віддаленої периферії лексико-фразеологічної групи *добро* характеризуються набуттям позитивного навантаження лише в певному контексті, за межами якого вони аксіологічно нейтральні. У їхній семантичній структурі “конотативний компонент доповнює основний (денотативно-сигніфікативний) зміст додатковою, певною мірою суб’єктивною інформацією” [11, 155].

“Сергіюку, – пише Микола, – зараз у нас весна, скоро літо настане. Піди, Сергіюку, в поле, зірви колосок пшениці, поклади в конверт і пришли мені”.

Сергіюка здивувало це прохання братове. Він пішов у поле, довго стояв біля пшеничного поля. Взяв у руки колосок, подумав: що в ньому, в оцьому колоску? Чому Микола просить прислати колосок? (Сухо-

млинський В. Сергіюко жде відповіді від брата [3, 596]).

Як бачимо з наведеного контексту, концепт *добро* не представлений ні центральним, ні ядерними словами, ні конституентами найближчої периферії однойменної лексико-фразеологічної групи, що є закономірним, адже ідею добра можна передавати латентно [8, 9].

Позитивної конотації під впливом текстуального оточення набуває лексема “колосок” (вжито 4 рази); саме цей об’єкт реальної дійсності нагадує сім’ю, домівку Миколі, який проходить строкову службу в армії біля Льодовитого океану і відчуває ностальгію за рідним краєм. Молодшому братику Сергіюкові ще важко збагнути, чому суцвіття злакової рослини може викликати позитивні асоціації, “зчеплюватися” у людській свідомості з вищими цінностями.

Наведений мікроконтекст – яскравий приклад накладання дитячого й молодіжного дискурсів з їхніми ціннісними домінантами, серед яких чільне місце посідають **Батьківщина й рідний дім**. (Як стверджує мовознавець Попова Т., опираючись на дані проведеного нею експерименту, “в етичних уявленнях сучасної української молоді родина, батьки, рідні усвідомлюються як основне джерело й уособлення добра, як головний адресат блага і найважливіший об’єкт морального обов’язку” [9, 17]).

Позитивного маркування в досліджуваних текстах, що розглядаються крізь призму концепту *добро*, можуть набувати авторські новотвори. (Підтримуємо тезу про те, що використання оказіоналізмів у дитячому дискурсі зумовлено особливостями мовної особистості дитини, для мовлення якої характерні власні неологізми [12, 8]).

Але ті лише здивовано слухали й роззиралися – дивували їх ще й квіти, що стояли за спинами дівчаток і собі розтуляли маленькі ротки – співали. Відтак напав на те жахливе воїнство сон – не сон, а якийсь правець, і вони закам’яніли на місці. Дівчатка ж, не припиняючи співати, побрали на руки зовсім стомлених **квітчат** і спокійно пішли своєю дорогою (Шевчук В. Місто без квітів [14, 55–56]).

Як видно з контексту, *квітчат* – це ті, хто допоміг дівчаткам нейтралізувати переслідувачів, міську охорону, яка перешкоджала дітям принести в їхнє сіре й безбарвне місто

насіння квітів, трав, дерев, тобто покращити духовну сутність королеви і життя мешканців населеного пункту. Оскільки казкові істоти, які пізніше стають справжніми квітами, роблять добро, номен *квітчат* отримує позитивний значеннєвий відтінок, завдяки чому стає конституентом лексико-фразеологічної групи *добро* як комплексного репрезентанта однойменної ідеї.

Наведений фрагмент тексту казки відображає специфіку дитячої мовної картини світу (а відповідно і дитячого дискурсу, де вона розгортається), одними з тематичних домінант котрої виступають лексеми на позначення природи і кольору (адже квіти кольорові)*.

Таким чином, важливість концепту *добро* для дитячої картини світу зумовлена її “загальною позитивністю”, яка в дорослішому віці може ставати нейтральністю [1, 18].

Проектування вказаного мислєобразу на площину досліджуваних текстів дитячої літератури як базового елемента дитячого дискурсу відбувається у вигляді лексико-фразеологічної групи *добро*. Ця семантична парадигма має нестатичну ієрархічну будову.

Усі члени лексико-фразеологічної групи тісно пов’язані між собою на підставі наявності спільного компонента – семи “позитив”, що перебуває в денотативно-сигніфікативній чи конотативній частині значення слова.

Будь-яка мовна одиниця, умовно перебуваючи в межах семантичної парадигми *добро* як репрезентанта однойменного концепту, контекстуально може “прирощувати” маркер “негатив” і переміщуватися до зони переходу між мовними проекціями концептів *добро/зло*; мислєобрази поєднані між собою на власне ментальному й вербальному рівнях.

Проведене дослідження показало, що аксіологічне маркування притаманне передусім повнозначним частинам мови.

Концепт *добро* часто експлікується через свої неосновні репрезентанти.

Ядерно-периферійні компоненти лексико-фразеологічної групи *добро* як вербалізатора досліджуваного мислєобразу забезпечують повноцінну комунікативну взаємодію між учасниками дитячого дискурсу.

* Докладніше про тематичні групи лексики, важливі для дитячої картини світу, див. автореферат Акуленко А. [1].

Мовні репрезентанти універсального етичного концепту виступають важливим тексто- й образотвірним чинником у текстах дитячої літератури, адже за їх допомогою письменник висловлює свою життєву позицію, дає характеристики персонажам, порушує морально-етичні проблеми, здійснює виховний вплив на дитину-читача; вони є важливими носіями ідеї твору.

1. Акуленко А.А. Параметри внутрішнього лексикону дитини шкільного віку: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 2007. – 21 с.

2. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел. – К.: Ірпінь; ВТФ “Перун”, 2003. – 1440 с.

3. Веселка: Антологія української літератури для дітей у трьох томах. – Т. третій: Твори рад. періоду. Проза. – Для мол. та ст. шкіл / Упоряд., біогр. нариси Б.Й. Чайковського; Передм. М.Г. Жулинського; Худож. оформл. І.М. Гаврилюка. – К.: Веселка, 1985. – 675 с.

4. Гак В.Г. Теоретическая грамматика французского языка. – М.: Добросвет, 2004. – 862 с.

5. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. – М.: Гнозис, 2004. – 390 с.

6. Караулов Ю.Н. Структура лексико-семантического поля // Филологические науки. – 1972. – № 1. – С. 57–68.

7. Кім Н. Вербальне “обличчя” журналу для дошкільників у світлі дитячого сприйняття // Стиль і текст. – К.: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Інститут журналістики, 2004. – Вип. 5. – С. 100–111.

8. Лисицька О.П. Концепти *добро* та *зло* в російській мовній картині світу: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Харків, 2001. – 18 с.

9. Попова Т.О. Психосемантика універсальних етичних концептів в етномовній картині світу: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 2004. – 21 с.

10. Словник синонімів української мови: У 2-х тт. / А.А.Бурячок, Г.М.Гнатюк, С.І.Голова шук та ін. – К.: Наукова думка, 1999–2000.

11. Струганець Л. Основні тенденції конотативних трансформацій лексики // Наукові записки: Серія “Мовознавство”. – Тернопіль: Тернопільський державний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2002. – Вип. 1 (VII). – С. 155–163.

12. Тухарелі Н.Л. Детская языковая картина мира как предмет лингвистического изучения // Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Отв. ред. В.В.Красных, А.И.Изотов. – М.: МАКС Пресс, 2001. – Вип. 17. – С. 5–10.

13. Тютюнник Г. Сито, сито... // Тютюнник Г. Облога: Вибр. твори. – К.: Університетське видавництво ПУЛЬСАРИ, 2005. – 832 с.

14. Шевчук В.О. Панна квітів: Казки моїх дочок. – К.: Веселка, 1990. – 183 с.

In the article the peculiarities of the verbal conveying of the concept “good” in the texts of the children’s literature have been analysed. This concept is a very important for the children’s discourse. It is materialized by the lexical-phraseological group of the same name which was formed by the main and secondary parts. These parts are connected with the common seme “positive”. The concept “good’s” verbalization depends on the essence of the children’s discourse and the children’s verbal world image.

Key words: concept, children’s verbal world image, children’s discourse, lexical-phraseological group.

УДК 821.161.2.09:002.2(3)

ББК 83.3 (4 Укр.)6-8

“ПЕРЕСТОРОГА” В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЛЕМІЧНОЇ ПРОЗИ: ЗАСАДИ РИТОРИКИ

Катерина Дубініна

У статті розглядаються основні особливості риторики полемічних творів. Визначаються сталі структурні риторичні моделі та їхні формули, а також авторська індивідуальна топіка. Виокремлюються топоси – теми та топоси – символи (образи). Визначаються риторичні фігури, розкриття різноманітності яких дозволило побачити рівень літературної майстерності кожного автора. Окремлено манеру авторського стилю у “Пересторозі”.

Ключові слова: полемічна проза, риторика, риторичні фігури, топіка.

Полемічні твори, – наслідок візантійсько-латинських суперечок навколо великого розколу 1054 р., – з’явилися досить рано [15, 280]. І хоча з кінця XVI ст. українська полемічна проза концентрується на церковних, суспільних, політичних питаннях, зумовлених Берестейською Унією, її формування відбувається на засадах візантійської риторики при опосередкованому впливі латинської традиції. Мистецтво риторики виникло і розвинулось як спосіб впливу на слухача, а при потребі – навіть сумнівну справу подати як безсумнівну. Така функція риторики породила могутній арсенал аргументації.

Риторичні засоби можна умовно поділити на риторичні фігури і топіку. Риторичні фігури – питання й відповіді, певні аналогії, повторення, гіперболи, метафори, співзвучність слів, антитези. Кількість і наявність цих засобів залежить від автора. Топоси – загальні місця, сталі формули. Деякі з них передбачені традицією (структурна топіка), інші зумовлені метою тексту й авторським наміром. Загалом топоси й риторичні фігури підсилюють емоційність твору, викликаючи захоплення, співчуття, обурення, привертаючи увагу до форми, а потім і до суті тексту.

У структурі твору виділяється: вступна топіка – exordium, топіка розповіді – narration,

разом з доведенням – argumentatio і спростуванням – refutatio, а також заключна топіка – epilogus.

В українській полемічній прозі, зважаючи на специфіку текстів, традиційні вступні та заключні топоси зазнають певної трансформації, а деякі з них зустрічаються лише у віршованих текстах. Серед таких – вирази: “подаю, чого ніхто ще не казав”, що обіцяє новизну матеріалу та закликає читача до прочитання твору, “слід уникати лінощів”, “звернення до природи”, топіка “утішальної мови” [10, 93–107].

Попри це, для вступної топіки в українській полемічній прозі обов’язковою є присвята (dedicare, dicare, vovere, consecrare). Як скажемо, в “Антиграфах” Мелетія Смотрицького: “Na herb iaśnie oświeconych książąt ich mości Ostroskich” [2, 1150] та у вступній частині “Апокрисиса” Христофора Фіلالета: “Іасно велможномуу панюу его мѣлости панюу Іанови Замойскомоу” [19, 3]. У “Пересторозі” рядки заголовку можна потрактувати не лише як вказівку для кого написаний твір, але й як присвяту всім православним християнам: “Пересторога зѣло потребная на потомные часы православным христіаном” [5, 25].

Античний топос присвяти під впливом християнства зазнав певної трансформації [10, 101]. Її різновидами можна вважати початкові молитви з дидактичним змістом – “Апокрисис”, молитви при завершенні твору чи прославлення Закону Божого у передмові до читача – “Відповідь Клірика Острозького Іпатію Потію”, благословення і подяка Богові – “Антиграфи”.

Ще один вступний топос – “від імені кого”, “за чиїм наказом” пише автор – набуває у полемічному тексті особливого значення. Адже захищає інтереси певної громади (церкви). Промовистим є той факт, що в “Пересторозі” немає виражених слідів цього топосу. Проте в інших творах зустрічаються його варіанти. У “Передмові до чительника”, якою відкривається “Відповідь Клірика Острозького Іпатію Потію”, автор підкреслює бажання відписати на лист єпископа, бо “...досталъ видети листъ, до ясне освецѣного княжати Острозького...” [14, 379]. У заключній частині автор пише: “До такой згѣды отъ многыхъ лѣтъ жадаеть душа княжати его милости... О такую згѣду Господа Бога Вседержителя просить, припадаеть, съ слезами молятся: ...” [14, 432]. Трансформацію цього топосу знаходимо у заголовку “Апокрисиса”: “именемъ людий старожитной релѣгии греческой. Через Христофора Филалета” [20; 1].

До вступної частини традиційно належить топос скромності. Наприклад, в “Листі Клірика Острозького до Іпатія Потія”: “Если бы-м ся в чомъ, яко писма неумѣтныя, подкнулъ, самъ недостатокъ мой исполняй, або мене, голого слѣвы и разумомъ неузбрѣенного... самъ, заступивши, отповѣдай” [14, 381]. У полемічній прозі топос скромності може вживатися і в заключній частині твору, як у “Посланію до латинъ”: “Мне же, невежи, риторски(й) состави не могущу, молюся: не зазрите, но исправьте” [16, 1308]. Власне цей топос підкреслює повагу у звертанні: “Іаskawo czytelniku” [2, 1163], “читателя – о ласкавое в духу крѣости...” [14, 381], що також несе відбиток багатовікового домінування культури живого слова – звертання до читача як до слухача. Слід підкреслити, що звернення до читача, до його почуттів може вживатися у всіх структурних частинах твору. Тексти “Перестороги”, “Апокрисиса”, “Антиграфів” засвідчують, що функція цього топосу – заручитись прихильністю і під-

тримкою слухачів. Автори не випадково підносили “чительника” вище самого “скриптора”: він посередник, що умовно виконує роль судді.

Для функціонування твору важливе стратегічне значення має заключна топіка, остання нагода автора підвищити “температуру твору” [17, 142] – викликати потрібні емоції у читача: захоплення, прихильності, співчуття чи обурення. Згідно з традицією тут подаються підсумки сказаного. Прикладом можуть бути “Антиграфи” Мелетія Смотрицького “Конес. Chwala Bogu, w Troycy iedynomu” [2, 1300]. Клірик Острозький кінцівку використовує, щоб розчулити читача: згадано князя Константина Острозького, який “съ слезами молится”. Для більшого ефекту подано і текст молитви: “...Владико Господи, Иже шбитаеш въ вѣкы, Которого шчи въздвигнѣты превышше аера, Которого й пристолъ есть безцѣней и Слава не испытана, Которому предстоитъ вши агглѣстїи съ трепетомъ, Которого слово истинно, й мовене силно, й розказанье моцно, і рассмотренїе страшно: подай миръ церкви Твоей, събери скрѣшеное, прїйми штриновеное, взыщи заблуждѣшнее, подай единомыслие, всели любовь, милость, згодѣ, оутверди православїемъ церквѣ Свою, наверни отступниковъ въ шград, ...абысмо шдною мыслию, шдными оусти, шдным сердцемъ выславовали простое имя Твое, и о Тобѣ, Цари нашемъ, веселачиса, слѣжили Тоби единомѣ, Иже въ Троице славимомѣ Богѣ, въ безконечныа вѣкы. Аминь.” [14, 432] У Фіلالета завершення має дещо войовничий характер, власне як і в “Пересторозі”, що свідчить про бажання полемістів викликати сподівану реакцію. У “Пересторозі” автор закликає: “не слухай же тых баламутовъ... где пыха гнѣздо собѣ збудувала, где мудрость свѣта того панует, гдѣ философия поганская... Бѣгай от них, бѣгай, бо, то не Христова, але антихристова вѣра” [5, 56]. В останніх рядках “Апокрисиса” Фіلالет описує жахливу картину порушення права Божого і природного, насильство, підпали, спустошення та всілякі вияви злого умислу. Він робить висновок, що “такѣа война над ныне внѣтрнїе войны к довитшѣаа бѣты и такѣа и должей трѣати моусятъ в иншихъ войнахъ” [20, 416].

Вільна топіка – один з виразників творчої свободи автора полеміста. Локальність таких топосів залежить від авторського задуму.

Античний спадок Середньовіччя – “нарікання на час”, трансформований у формулах – “світ навиворіт”, “наука занепадає!” [10, 111]. У цьому контексті серед полемічного циклу кінця XVI – початку XVII ст. особливо виділяються “Пересторога” і “Тренос” Мелетія Смотрицького. В обидвох творах описано візії минулого, теперішнього й майбутнього, що фактично творять антитезу – колись-тепер. Для того, щоб показати конфлікт часів, автор “Перестороги” описує княжий осередок Острозьких, призначення якого служити правді, бути гідним прикладом для свого народу. Письменник веде читача глибоко в давні часи, коли князі плекали освіту, будували не лише церкви, але і школи, коли була єдність в Руських землях. А тепер, як пише полеміст, нещасття, розруха навколо, бо княжичі занедбали свої обов’язки, спокусились на красу, позбавлену змісту, основою якого мала би бути освіта. Якраз це і стало причиною разючої зміни пріоритетів для влади світської і церковної та її морального занепаду. “світ навиворіт”: зрада стала нормою, нещасття – достоїнством, розруха і війна – закономірністю.

Для української полемічної прози характерний також топос доброго прикладу. “Герой – такий самий людський ідеал як святий та мудрець” [10, 190]. Це проявляється в певних формулах: лицарство, величання правителя та внутрішні якості – мудрість і відважність (*sapientia et fortitudo*). Тобто присутність певного ідеалу – топос і обов’язкові ідеальні риси характеру – також топоси. У полемічних творах ці формули особливо актуальні, бо стосуються справедливості, честі, гідності, духовної чистоти та мудрості. А відсутність і небажання сповідувати ці риси поведінки стають очевидним докором для опонента. Формулу лицарського образу Христофор Філалет використовує на позначення світських авторитетних мужів не лише українських, але і литовських: “И великого князівства литовского рыцарство” [20, 414].

Цитуючи важливі державні документи, такі, як “конфедерація”^{*}, автор використовує збірний образ української світської громади, яка своїми підписами засвідчила автентичність “конфедерації” і назвала себе лицарством: “черезь радъ коронный доухвнчый и свѣтскій и

рыцарство все” [20, 41]. Мелетій Смотрицький у вступній частині до “Антиграфів” склав епіграму на герб князів Острозьких, в якій теж описується образ лицаря: “Świadkiem męstwa iest Rycerz z mieczem w boiu mężny, Nadto stroiego smoka zwycięzca potężny. Świętsey zasię a dziwney oney pobożności, Y wiary dotrzymaney w przystoyney całości” [2, 1151] Якраз у цих поетичних рядках зафіксовано топос – *sapientia et fortitudo*, меч і духовність (мудрість). Запорукою такої єдності автор “Перестороги” вважає освіченість. Освічений – значить мудрий, мудрий, отже, справедливий. І тут окреслюється наступний топос – “перо і меч”, внутрішня семантика якого – духовна шляхетність. Цією чеснотою зазвичай володів правитель: князь чи король. Якщо ж брати до уваги українських полемістів, то тут, з одного боку, традиційно величають правителя за його природну шляхетність, з іншого – критикують за відхід від ідеалу, подаючи на протигагу приклад шляхетних предків або сучасників – гідних мужів, таких, як князь Константин Острозький.

“Пересторога” дає підставу розрізнити топоси-теми та топоси-символи. Автор “Перестороги” використовує емоційний топос старця у “великій жалости” [5, 40]. Щоправда, цей топос можна сприймати двояко як символ і як тему. У християнському контексті образ старця символізує мудрість, в античній традиції цей топос входить в антитезу “юнак-старець”, що власне є прикладом топоса-теми. У інших полемістів спостерігається та ж тенденція – з’являється своєрідна символічна аргументна топіка з українським ментальним забарвленням. Наприклад, у “Треносі”, “Антиграфах” Мелетія Смотрицького центральним є образ матері, призначеної власними дітьми – персоніфікований образ Церкви: “...w te orłakane czasy cerkwi ś. Wschodniey, Matki swey” [2, 1153]. У вступі до “Апокрисиса” подано віршоване звернення матері-церкви до народу-відступника. Клірик Острозький уводить у текст образ князя, який слізно молиться за благополуччя краю. Христофор Філалет залюблений у топоси-символи вогню і світла: “палаючий вогонь людського протистояння”, “віск свічки розтоплений вранці” [20, 3] та топос-символ – дороги [20, 36], [20, 26].

До риторичних засобів, окрім топіки, належить безліч літературних елементів. У вигляді аргументів полемісти активно використо-

ували біблійні сюжети, цитати зі Святого Письма. Наприклад, Мелетій Смотрицький, Клірик Острозький, меншою мірою Христофор Філалет цитують Старий і Новий Завіти. Для Мелетія Смотрицького аргументами служать цитати і тлумачення Отців Церкви: Василя Великого, Кирила Олександрійського, Йоана Дамаскина, Максима Святого, Ієроніма. Він також цитує “латинських докторів”, наприклад, Св. Августина, Еразма Роттердамського. А полемізуючи з Іпатієм Потієм, він намагається за допомогою творів римської церкви опротестувати дії “латинян”, що суперечать їхнім книгам. Майже відсутні цитати у “Пересторозі”, хоча в кінці твору автор таки виказав своє негативне ставлення до науки Аристотеля, що зближує його з позицією Мелетія Смотрицького на православному етапі його творчості. Для цих словесних війн характерним є те, що окремі цитати набувають функції топосів, позаяк їх з різною інтерпретаційною традицією використовують в обидвох таборах.

До риторичних засобів відносяться коментарі та цитати з документів, постанов, листування між представниками світської та церковної влади, про це свідчать тексти Христофора Філалета і Мелетія Смотрицького. Слід додати, що в “Антиграфах” Мелетій Смотрицький цитує лист короля Стефана, покликаючись на текст “Апокрисиса”. Подекуди зустрічаються і латинські сентенції на зразок “et voluntatem et fakultatem benefaciendi habent” [2, 1151]. Такі аргументи у формі цитат автор “Перестороги” не застосовує, але побіжно згадує про них, приділяючи значно більше уваги опису подій, які передували або безпосередньо стосувались цих документів, додаючи не раз свою суб’єктивну оцінку з низкою популярних чуток та легенд. В українських полемічних текстах зустрічається велике розмаїття метафор-символів (свіча, вогонь, щит, меч, проміння сонця, зоря, книга), алегорій, що ґрунтуються на біблійних сюжетах, сентенціях та народній мудрості: “хитрий лис”, “римський змії” [20, 32]. Подекуди знаходимо образливі приповідки на адресу опонента: “и так зась до того намъ до чого лисици было пришло, когдася збирал а нажавраннѣ з волком, котѣрій спѣсовѣ лисица дѣлаѣ такой оповѣкал. Што боудеть моѣ то нехай боудеть моѣ, а што боудеть моѣ и твоѣ, то ѣ зимъ обвѣе” [20, 40].

Закономірне явище у цій прозі – нагромадження риторичних питань і відповідей, перелік величезної кількості достоїнств чи вад, докорів чи похвал. Цю особливість можна трактувати як барокові риторичні прояви.

Отже, індивідуальна манера автора “Перестороги” яскраво вирізняє її з-поміж інших полемічних творів, але не відокремлює від загального контексту. “Пересторозі” притаманна спонтанність викладу, особлива емоційність. Незважаючи на відсутність чіткого поділу тексту на структурні частини, автор за допомогою тез та антитез досягає внутрішньої цілісності викладу. Структурно твір відходить від певних канонів риторики, та деякі традиційні елементи автор залишає: заголовок, що виконує додаткову функцію вступу, звернення до читача при завершенні твору. “Пересторога” має розповідну форму з роздумами та коментарями. Опис подій нагадує літописну манеру, можливо саме тому “Пересторога дала матеріал для наших літописів” [18, 1]. Відомості про історичні події пересипані легендами і чутками, хоча дослідники цього твору, зауважили, що пізніші українські історики сприймали усі події, описані в “Пересторозі”, “на рівні з документами історичними” [19, 4].

Отже, аналіз риторичних засад “Перестороги” засвідчує особливе місце цього твору на тлі полемічного дискурсу кінця XVI – початку XVII століть. Способи аргументації й переконання, притаманні полемічній прозі загалом, тут співіснують зі своєрідністю риторичної манери, зумовленої метою і талантом автора.

1. Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: школа “Языка русской культуры”, 1996. – 448 с.
2. Антиграфи // Памятники полемической литературы в Западной Руси / В издании: РИБ, Кн. 3, Т. 19. – Петербург, 1903. – С. 1151–1307.
3. Аристотель. Поэтика / Пер. зі старогрец. Борис Тен. – К.: Мистецтво, 1967. – 134 с.
4. Aristoteles Topiky. – Praha: Akademia, 1975. – 295 с.
5. Возняк М. Діяльність Івана Борецького на Волині та у Львові / Відп. ред. С.М.Шаховський. – Львів, 1954. – 68 с.
6. Возняк М. Історія української літератури. – Львів: Світ, 1992. – Кн. 1. – 694 с.
7. Грабович Г. Авторство і авторитет у Івана Вишенського: діалектика відсутності // До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. – К.: Основи, 1997. – С. 260–278.

* Конфедерація – в контексті політичної термінології XVI–XVII ст.: політичне або військове об’єднання; угода; запорука дотримання та збереження прав.

8. Ектезис // Памятники полемической литературы в Западной Руси: РИБ, Кн. 3, Т. 19. – Петербург, 1903. – С. 329–376
9. История о разбойничьемъ флорентшскомъ соборѣ // Памятники полемической литературы в Западной Руси: РИБ, Кн. 3, Т. 19. – Петербург, 1903. – С. 133–476
10. Курциус Е.Р. Європейська література та латинське середньовіччя / Переклад з нім. Анатолій Онишко. – Львів: Літопис, 2007. – 752 с.
11. Ле Гоф Ж. Середньовічна уява / Переклад франц. Яреми Кравця. – Львів: Літопис, 2007. – 350 с.
12. Макарий архієпископ литовський и виленский. История русской церкви. Период радрвления русской церкви на двѣ митрополіи. Т. IX, Кн. IV. История западно-русской или литовской митрополіи. – С.-Петербург, 1879. – 689 с.
13. Микитась В.Л. Иван Франко – дослідник української полемічної літератури. – К.: Наукова думка, 1983. – 223 с.
14. Отвѣтъ Клирика Острожскаго Ипатию Потею // Памятники полемической литературы в Западной Руси / РИБ, Кн. 3, Т.19. – Петербург, 1903. – С.377–432.
15. Подскальски Г. Догматика и полемика // Христианство и богословская литература в Киевской Руси (988-1237) / Под ред. К.К.Аквентеева. – Санкт-Петербург: Византинороссика, 1996. – С. 280–330.
16. Послание до латинян // Памятники полемической литературы в Западной Руси / РИБ, Кн.3, Т. 19. – Петербург, 1903. – С. 1301–1308.

17. Stefanowska L. Trenos Meletija Smjryckiego // Ukraina. Teksty I konteksty. Księga jubileuszowa dedykowana Profesorowi Stefanowi Kozakowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin / Pod redakcją Bazylego Nazaruka, Walentyny Sobol, Wołodymyра Aleksandrowycza / Warszawa: Katedra Ukrainistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2007. – P. 139–150
18. Студинський К. Пересторога руський пам'ятник початку XVII віка. – Львів: НТШ, 1895. – 193 с.
19. Студинський К. Причинки до історії унії. Критичні замітки на розвідку Івана Франка г. з. “Z dziejów synodu Brzeskiego 1596 r.” поміщеного в “Kwartalnik-u Historyczn-im” / За ред. К. Беднарського. – Львів: НТШ, 1895. – 22 с.
20. Филалетъ Х. Апокрисисъ. – Острог, 1597. – 211с.
21. Франко І. Данте Алігьєрі. Характеристика середніх віків. Життя поета і вибір із його поезії // Збір. тв.: У 50-ти т. – К.: Наукова думка, 1978. – Т.12. – С. 7–253.
22. Яковенко Н. Паралельний світ. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI–XVII ст. – К.: Критика, 2002. – 416 с.
23. Яременко П.К. “Пересторога” – український антиуніатський памфлет початку XVII ст. – К., Вид-во Академії наук УРСР, 1963. – 165 с.

In the article it is shown the basic peculiarities of polemical works rhetoric. It is also determined the set structural rhetorical patterns and their formulas as well as the author's individual topic. The topos-themes and topos-symbols (images) are distinguished. It is determined the rhetorical figures discovering variety of which enabled the comprehension of each author's mastery level. The manner of author's style is emphasized as well.

Key words: polemical prose, rhetoric, rhetorical figures, topic.

УДК: 821. 161. 2

ББК: 83.3 (4 УКР) 1

Світлана Хопта

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЕКЗИСТЕНЦІЙНОГО *APRIORI* ТА БІНАРНОЇ ОПОЗИЦІЇ СВОГО / ЧУЖОГО В РОМАНІ А. МОРГОВСЬКОГО “ІНШИЙ”: ФІЛОСОФСЬКО-ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ КОНТЕКСТ

У статті розгорнуто різномірневу інтерпретацію бінарної опозиції Свого / Чужого в романі А. Морговського “Інший”. Висвітлено плуральну семантику метаекзистенції Іншого як неофілософського екзистенціалу. Виявлено та проаналізовано метафору “Іншого” крізь призму інтерсуб’єктивної свідомості та авторської позиції “позазнаходження” у межах поетики постмодерної чуттєвості.

Ключові слова: екзистенційне *a priori*, опозиція Я / Інший, інтенція, екзистенційна рефлексія, екзистенційна поетика, архетипна структура, постмодерна чуттєвість.

У культурологічному дискурсі експлікація опозиції Свій / Чужий, себто Я / Інший, виокреслює полігамний, універсальний та гносеологічно

значущий підтекст. Визначення “Іншості” обґрунтоване ще в діалектиці й логіці Г.В.Ф.Гегеля. За Гегелем, “Інший протиставляється “Я”,

а “Я” в такий спосіб дістає можливість побачити себе в іншому, подивитися на себе зі сторони і стати повністю присутнім перед собою в запереченні й через заперечення” [5, 206].

Майже тотожно, тільки в християнсько-релігійному аспекті описується проблема відношення Я / Інший філософом і теологом Робертом Шарлеманом. “Інший” у Шарлемана проєктується у формулу так званого “акултетичного обґрунтування”, тобто христологічного наслідування, у якому “внутрішньо-суб’єктивне “Я” стикається зі своєю власною суб’єктивністю в іншій особі – Ісусі Христі, допомагаючи стати суб’єкту тим, чим він уже потенційно є” [7, 19–20].

Категорія “Я / Інший” як центротворча філософська парадигма превалює в працях Сімони де Бовуар “Друга стаття”, Юлії Крістєвої “Самі собі чужі”, Ж.-П.Сартра “Буття та ніщо”, К.Ясперса “Смысл и назначения истории”, Ж.Бодриєра “Прозорість зла” та Ж.Лакана.

У екзистенційному дискурсі опозиційність парадигми Я / Інший виокреслює метаекзистенційну преамбулу відсторонення, що продукує до конотаційно-семантичного вакууму опису свідомості в той момент, коли свідомість спостерігає саму себе. За Ж.-П.Сартром, “... Твоя свідомість є твоїм іншим... Бути іншим, ніж буття – це бути самоусвідомленим... іншість є справді внутрішнім запереченням... і тільки свідомість є проектом заснувати себе” [18, 834–837]. У Ж.Бодриєра “Інший – це вмістилище таємниці. Інший завжди таїть в собі щось, що відмінне від себе самого... і є тим, що весь час вислизає, тим, що керує подієвими процесами і внутрішніми екзистенціями...” [4, 214].

Натомість Ю.Крістєва “метафору Іншого” розглядає як “алегорію Чужинця” та концепцію “тривожної чужості” З.Фрейда. У постмодерністській практиці парадигма Я / Інший “репрезентує винятковий стосунок між суб’єктами, які займають протилежні позиції в моделях раси, гендера та політичних владних відносин зразка центр / околиці” [7, 477]. Так, лаканівська опозиція Іншості “передає образ роздвоєного суб’єкта і становить прототип свідомо-несвідомих зв’язків у внутрішній сутності людини як психоаналітичній конструкції вербалізованого чуття. За культурологом, суб’єкт розщеплюється на “Я” (фрагментарний і хаотичний внутрішній досвід) і “мое я” – образну ідеальну форму. Адже суб’єкт пізнає власну образність в

уявних образах, так би мовити, поза собою...” [Цит. за 8, 219–244].

У художньо-літературному дискурсі опозиція Свого / Чужого, Мене / Іншого варіює поняттям “алтарності” – “незвідної відмінності, яка радикально руйнує самоприсутність ідентичного собі суб’єкта (термін Марка Тейлора)” [7, 19].

На тлі конкретних художніх творів сучасної української прози (творчість Ю.Іздрика, Оксани Забужко, Галини Пагутяк, Степана Процюка, Антона Морговського тощо) опозиція постає як своєрідна онтологічна метамова автора та персонажів і спрямована на первинний інтенційно-безпосередній тип мислення, хаотично-протирічний, діалектний вияв дійсності крізь призму постмодерної чуттєвості. Постмодерна ж чуттєвість як “парадигмальна установка на сприйняття світу у вигляді хаотичної роздрібленості, що оприсутнюється у спосіб “нонселекції” (текстового хаосу) та ідеї тотального семантичного хаосу” [16, 613–615], проєктує в художній текст опозицію Інакшості як авторську суб’єктивну надтілесність, здійснюючись через онтологічних посередників – героїв.

Так, сучасна українська проза трансформує метафору “Іншого” крізь призму роздвоєного суб’єкта Ж.Лакана і відображає світоглядну кризу особистісного начала, руйнуючи традиційний образ персонажа як цілісну, автономну індивідуальність. За дослідницею Оленою Поліщук, “у сучасній українській прозі з’являються розмиті, розпорошені в тексті персонажі..., які функціонують як засіб, предмет гри, перетворюючись на словесну конструкцію, доповнюють ігровий калейдоскопічний світ постмодерного роману, що відбиває хаос об’єктивної реальності” [16, 70–71]. Предметом рефлексії постмодерного героя стає його ж інтенціональна свідомість, що задається аргіогі і подається як первинно відтворена вербалізація відчаю “Я”, який суб’єкт розгортає у спосіб ініціації виходу із себе, проєктуючи себе поза межі не тільки тіла, але й свідомості.

Дослідження розгортає різномірневу інтерпретацію трансцендентної парадигми Я / Інший у романі А.Морговського “Інший”. Аналізуючи цей твір важливо з’ясувати плуральну семантику метаекзистенції “Іншого” як неофілософського екзистенціалу, що нівелює герменевтичний дискурс прямолінійних екзистенційних розкодувань і окреслює літературний простір як

продукцію нескінченних семантичних інтерпретувань.

Роман Антона Морговського “Інший” як “глибоко психологічний, екзистенційний твір” [19, 159] та як “найвиразніший екзистенційний роман української прози початку тисячоліття” [3, 64], відображає конгломерат буття головного і єдиноконцептуального персонажа О.З. крізь призму авторської, за твердженнями Євгена Барана, “автобіографічної” інтенції (мається на увазі автобіографія не так ситуації, як відчуттів та думок) [3, 64]. Символічність “Іншого” в однойменному романі проявляється крізь призму архетипної структури Фройдогового підсвідомого та тривожної чужості суб’єкта щодо себе самого і окреслює композиційну та сюжетну фокусацію “екзистенційного аргіогі” на рівні інтенційно-підсвідомих метафор. У даному сенсі необхідно вести мову про лейтмотивну емблему у вимірі екзисемантики назви – “Інший”.

За культурологом та філософом М.Мелетинським саме “емблема-лейтмотив вбирає у себе онтологічне дно тексту. Емблема рухається текстом і разом рухає текст в семантико-аксіологічному та онтологічному вимірах... Емблема відділяється від тексту і функціонує в ньому самостійно, розкриваючи в тексті внутрішній закодований, поліфонічний підтекст. Саме так текст творить, як зауважує за М.Мелетинський висхідні, полісемантичні, багатовимірні онтологічні смисли, незалежно від авторських інтенцій, спираючись на інтенції культурологічні. (Концептуальними емблемами в загальному, тобто емблемами-архетипами за філософом є “его” і “лібідо”

З.Фрейда, архетип як образ К.Г.Юнга та деконструкція Ж.Дериди) [12, 308–328].

Роман А.Морговського “Інший” як своєрідний вияв гіпертрофії суб’єктивного в концепті композиційної преамбули та фабулічної структурованості виокреслює екзистенційну інтенційність свідомості як наратора, так і головного персонажа О.З. у головну подію та спосіб вияву головної події. Опозиція Я/Інший у творі становить метафору кількарівневого ступеня зовнішнього і внутрішнього текстового хронотопу. Адже саме через опозиційні аномалії та діалектичні відштовхування структури Мене/Іншого в романі відбувається десимволізація внутрішнього “Я” як єдино-понятійної та єдино-присутньої монади тіла, тілесності: “Інший мовчав. Його невиразні контури нагадували і

янгола, і чорта... Прийшов по мою душу? (Але хто?..). Невже і йому не терпиться чимшвидше забрати мене з цього світу? – З. Підвівся і сів... Інший повернувся боком, наче намірився кудись іти. Напружуючи зір, О.З. вдивлявся в морок, що наповнив кімнату по самісінькі вінця... Роззирнувся – іншого не було. Як і жодного сліду його недавньої присутності...” [14, 128].

Роздвоєне, а то й розтроєне “Я” О.З. у творі становить своєрідну онтологічну поетику деміфологізації одного, єдиного внутрішнього простору суб’єкта. На переконання Ж.Лакана “...жодне первісне “Я” не існує до зустрічі з персональними та культурними іншими... Відкритість до внутрішнього іншого реалізується через несвідоме як експресивний аспект суб’єктивності. Так, лаканівський суб’єкт “складається в культурі або в символічному порядку як “Великий Інший” і становить плюральну модель суб’єктивності, що не зводиться до его” [Цит. за 17, 342–345].

Розшарованість свідомості О.З. в тексті є інтенційною напругою головного героя щодо себе самого, власної екзистенційної топографії, єдина мета якої становить метафізику коду рефлексивного звернення: “...Я повинен для чогось жити, моє життя має певний сенс, я комусь ще потрібний... Людина приречена пізнавати життя, але ж ніхто не сказав, що пізнає... Спізнати ВСЕ – чи ж не дорівнятися до Бога?... Тінь Іншого майнула за вікном... Отче наш, сущий на небесах, нехай святиться ім’я твоє... – молився не словами – зболеним відкритим серцем. – Я не годен, о Господи, висловити все, чим переповнена душа моя, кожна клітинка мого – все ще живого – тіла... Він ридав, забувши, де знаходиться, не остерігаючись бути викритим у своїй хвилиночній слабкості. Якби Інший наблизився до нього, труснув за плече – розчулений, не почув би того, не зреагував би...” [14, 153].

Розшарування О.З. на “Я” та “Іншого” пояснюється концепцією Ж.-П.Сартра про те, що ситуація “Я” визначається “Я, яким я уже є”, та “Я”, яким Я ще не є. Тобто відчуття страху та жаху, відбувається в людині, яка теж відбувається, адже після пережиття цієї ситуації, “Я” стає Іншим. За Сартром, “властивість людської ситуації відзначається тим, що сутність будь-якого “Я” є завжди неповною, а будь-яка ситуація відкривається лише тією мірою, якою буття для себе переступає його в на-

прямку самого себе, неантизуючи себе [18, 78]. У Г.Марселя таке твердження означається простіше: “...Поки я живу, я спалюю себе, народжуючись із власного попелу; життя – це постійна смерть і воскресіння, а тіло – тіло приречене бути завжди більшим, аніж самим собою, або меншим, аніж самим собою, і в жодному випадку воно собі не тотожне” [13, 200].

Символічна лінія Іншого розгортається в романі у різних сферах буття та підпорядковує собі, крім екзистенційних модусів, художньо-поетикальні контури: наративну тактику, композиційну структурованість, часопросторовий модус, фрагментарні обрамлення, онтологічну ємкість та семантичну єдність. Так, наративна тактика роману, в якій дослідниця Т. Качак виокремлює “внутрішні монологи, ретроспекції, діалоги та відсторонені, але посвячені у суть, розповіді третьої особи” [19, 161], на нашу думку, є подвійною інтенцією свідомості, що розгортає зовнішній і внутрішній рух власної спрямованості.

Зовнішньо-інтенційна свідомість веде оповідь про О.З. як про іншу, чужу, невідому особу, у якій ця свідомість не перебуває, а спостерігає її зі сторони як подію зовні: “О.З., зачувши бемкання з ратуші, непрохане і щораз нежданне, внутрішньо здригався... Голос Іншого?... Невже то справді голос іншого?” [14, 125].

Проте зовнішньо-нاراتивна інтенція плавно переходить у внутрішньо-інтимний опис відбування, вливаючись у неї до непізнаності: “...Втупитися у куток, заволочений павутиною, ні про що не думати, нічим не перейматися: все по цимбалах, все фіолетово... З. Почувався, як звір у клітці, у якій пробував достатньо довго, щоб усвідомити свою безвихідь... Я не смерті боюся, я боюся життя пустого... Боюся життя ніякого, животіння боюся я...” [14, 127].

В основному, нарація у романі постає на основі пригадування. Головною ж сутністю такого пригадування є міфологічна заданість спів-падання екзистенційної ідеї та чуттєвого образу. “Інтенційна метафора Іншого” – це метафора “метафізичної п’ятки”, яку головний персонаж намагається в собі розгадати, щоб знівелювати, знищити, побороти. Цитата з тексту: “... Мусиш, З., мусиш: для чогось же Бог врятував тебе. Чи ж тільки для того, аби розвіялись твої сумніви щодо Його існування? Мус постійно школити себе, недосконалу душу очищаючи, на вищий реєстр піднімаючись, від іншого звіль-

няючись, незалежнюючись. А що більше ти можеш? Більшого ніхто й не вимагає” [14, 158].

У аспекті часопросторового вектора твору метафорика Іншого проявляється у трьох гранях буття З.: дитинстві, юності й зрілості. В дитинстві Інший для З. означував тривожну величність, хвилюючу неозначеність, тремтливую присутність діонісійського, п’яного, незрозумілого, екстазного самозабуття. Підліток З. у такт із Ніцше абсолютизує життя як ірраціональну експресію волі, тому його вибір втечі-мандрівки в мікро сюжеті “N. Інший-2” символізує вольовий вибір “Я”, що розпочинає діонісійський міт танцюючого божевілья: “Він спостерігав за мною, відколи я усвідомив своє існування, присутність на білому світі...: я – є! Коли мої ровесники гралися “в німців і наших” я лежав і дивився в небо, наче загіпнотизований... Тоді й закралася підозра: хтось (Інший?) стежить за мною, контролює усі мої вчинки, запросто проникає в думки, знає, що я відчуваю... Інший – це моя особиста тайна...” [14, 137–138].

Спроба-вчинок втечі в мікросюжеті “Інший-2” символічно окреслює екзистенційний порив до свободи, яка за Сартром є передумовою Dasein, тобто “передумовою справжнього, істинного існування” [18, 123].

Синкритеза “Інший-3” розгортає “міфему Іншого” в дискурсі уже не танцюючого, а вихолощеного, порожнього і спустошеного еросу, як фалічного здійснення еросу нижчого рівня, що спроектований на задоволення інстинктивного потягу та фізичного звернення на фоні задоволення тіла. Взаємозв’язок із трансцендентним актом як вищим платонічним еросом, який уособлює чисту й ніколи невідбулу любов, нівелюється в творі ситуацією деструктивно-аргіогного міжстатевго поневолення на рівні гендерних окремих парадигм. Він/Вона – О.З. і/Наталка як окремі простори і протилежні монади буття, що взаємо-проектуються у взаємопритягуваннях та взаємовідштовхуваннях, деструктують стосунки на рівні взаємонерозуміння та чужості: “Ми не здатні порозумітися навіть на ґрунті рацію: наші вектори не співпадають, не перетинаються ніде, навіть у найвіддаленішій перспективі” [14, 145]. Такі стосунки нанижують в контексті роману символічно-екзистенційну метафору “безкінечно довгого коридору” і становлять художнє відображення круговерті життя: “О.З.: ... Її очі, переповнені панічним страхом, здається, от-от вискочать –

виваються назовні, як у Іншого... Йду безкінечно довгим коридором; ступаю неквапно і обережно... Наталка дивиться мені вслід, нездатна отямитися, невже пішов назавжди?...” [14, 147].

“Інший-3” як “метафора крайнього відчуження”, ускладнюється не пояснюваною акустикою внутрішньої сутності Z., його не означуваною серединною протяжністю, що задає правила власного відбування, переростаючи в метафору “безнадійної прірви”. У романі така метафора вербалізує себе через камівський бунт та камівський спротив абсурду як закону, абсурду як фатуму. Абсурд в романі має реальну підставу і ситуацію: смертельну хворобу O.Z. Іntenційно-рефлексивно здійснення O.Z. відбувається в конкретній екзистенційній ситуації – ситуації хвороби, тобто межової ситуації третього рівня буття, що підпорядковує поетиці відчаю всі до єдиного екзистенційні модуси. Ситуація хвороби раку проектується у текст як аргіогна кульмінація та передумова наміру самогубства. Остаточне здійснення іншого відбувається через хворобу, з допомогою хвороби і у хворобі: “Три тижні провалявся на лікарняному ліжку – діагноза не встановили. Рак – ну й що?... Злякали зайчика. Ніби я не знаю, так чи так помру... На що мені сподіватися? Тільки на чудо?... Подібне думалося щодня... напрошувалося одне і незмінне – смерті” [14, 129].

Психосемантика опозиції Я / Інший в однойменному романі А.Морговського крізь призму фрагментарних обрамлень витворює онтологію “семантичної чужості”, що у філософському плані співмірна з фігурою чужинця Ю.Крістевої. За дослідницею, “...Інший – це немовби постійне запрошення до якоїсь недосяжної, драгуючої подорожі, коду якої чужинець не знає... Чужинець – це прихований лик нашої ідентичності, це простір, що руйнує нашу домівку, це симптом, який власне і робить ми проблематичним. В чужинця присутня наявність внутрішньої межі, яка будить наші найархаїчніші відчуття смаком опіку...” [10, 89].

Так, у Крістевої “уражена, у всякому разі тривожна суверенність відкривається через чужість, яка лежить у її основі, – динаміці вічного запитання., яке жадає пізнати іншого і себе самого, як іншого...” [10, 99]. У романі ж: “Кожен рятується, як може: хто роботою, хто забавою. Кожен дурить себе, як йому вдається, – формулював O.Z., намагаючись розібратися.

– Я, риба глибоководна... опинився на мілководді. Чи не допоміг мені тут Інший?” [14, 125–126].

У трактуваннях Ю.Крістевої “... Фрейдівий психологічний феномен тривожної чужості – це дослідження неспокою взагалі, динаміка несвідомого... тривожну ж чужість викликає батьківська постать і його заступники” [10, 242–243]. Відповідно, перший етап тривожної чужості O.Z. викликаний насамперед архетипною установкою батька, як повилителя. Згодом у ролі повелительки виступає дівчина Наталка, а невдовзі фатальна хвороба на смерть. Тому в романі тривожна чужість проявляє себе крізь призму поетики бунту.

За Г.Марселем, “бунт з християнського боку – це знак розп’яття або четвертування, а знак розп’яття – це певною мірою покинутість людини на саму себе. Тому “бунтівний” приречений бути розчавленим між однаково сліпими силами, проти яких він намагався повстати” [13, 307].

У А.Камю “Бунт – це любов до буття і вона невіддільна від нього... Бунт – це постійна присутність людини перед самою собою” [9, 216]. Ідея бунту O.Z. відбувається як проекція його знекровленого Ні: бунт проти батька в дитинстві, проти шлюбу в любовному конфлікті з Наталею натрапляє на кінечний безпросвітний бунт – бунт проти хвороби. А ідея межі “Ні” – це бунт проти Іншого, яку O.Z. переступив, намагаючись наблизитися до “я”. Характерно, що бунт до O.Z.. приходять не ззовні, а з середини, і проектується як “відповідь в екзистенції”: “Я повинен для чогось жити, моє життя має певний сенс, я комусь ще потрібний. Воістину, невідомі стежки Господні. Гм, чи не повторюю я попередню помилку? Замість того, щоб бути вдячним Йому, жити, славлячи Його ім’я, – докопуюся. Наче не знаю, що докопатися неможливо: завжди залишається тайна. Людина приречена пізнавати життя, але ж ніхто не сказав, що пізнає. Зникне тайна – шезне й віра...” [14, 152].

Екзистенційна поетика ситуації хвороби O.Z. крізь призму фізичного та духовного болю, відчаю та абсурду проектується в тексті як екзистенціаль пустки. А екзисема Іншого як безнадійна прірва в останньому аспекті життя dorocтає до межовості як показника та означника екзистенційної зрілості, екзистенційної самості, що за К.Юнгом означається як “власне

самоусвідомлення та самозвернення” [20, 309]: “Мус постійно школити себе, недосконалу душу очищаючи, на вищий реєстр піднімаючись... Що я набув, що я втратив? Чого там більше? – дошукувався правди, без якої життя бачилося пустим, недоладним. – Досвід, яким збагатився, немалий; головне – з Богом стосунки вияснив... Але позбувся чогось вагомого, істотного, можливо, найціннішого. Бог, до якого наблизився, мені суддя” [11, 158].

Отже, психосемантика Іншого в романі символізує Лаканівське несвідоме, яке вривається в реальність як травматичне повернення; Бодріярове вічно-таємне, що декодує неподоланий страх перед несумісністю між реальним і трансцендентним в суб’єкті “Я”; динаміку вічного запитання Ю.Крістевої, в якій “Я” жадає пізнати себе самого, як “Іншого” та камівський бунт як постійну присутність людини перед самою собою”. Інший, як остання межа, що весь час кличе, як темна людська сутність чужинця, що манить у демонічну непізнаваність себе в собі... як тінь, що поза тобою, в тексті функціонує як:

- 1) художній засіб екзистенційного діалогу;
- 2) інтерсуб’єктивна свідомість, яка розпадається на безліч присутніх усвідомлених і неусвідомлених структур, актуальних для минулого, теперішнього і майбутнього.

Крім того Інший в романі виконує роль знаку, який відправляє свідомість не до об’єктів та світу, а до неї самої. Емблемна метафора Іншого сугестує, а отже розгортає циклічну безкінечну повторюваність психічних розгорнень суб’єкта в за щораз іншому вияві, з іншим досвідом та в іншій ситуації і становить відкриту плюральну можливість для рецесивних здійснень.

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / За ред. Марії Зубрицької. – 2-е вид., доп. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.
2. Баран Є. Щоденникові нотатки Антона Морговського // Перевал. – 2004. – № 2. – С. 117–127.
3. Баран Є. Антон Мордовський: Прожити (Перебути) Час Життя // Перевал, 2004. – № 4. – С. 64–65.

In the article the different level interpretation of binary opposition My / Stranger's in the novel "Another" by A. Morgovsky is unfolded. Plural semantics of Stranger's metaexistence is reflected as non-philosophy existential. The metaphor "Another" is found out and analyzed from the standpoint of inter-subject consciousness and author position of "out-being" within the limits of postmodern sensuality poetics.

Key words: existential apriori, opposition My / Stranger's, intention, existential reflection, existential poetics, archetype structure, postmodern sensuality.

4. Бодрияр Ж. Прозрачність зла / Пер. с фр. Д.Колугина. – Санкт-Петербург: Володимир Даль, 2000. – 354 с.

5. Гегель Г.В.Ф. Феноменологія духу / З нім. пер. П.Тарашук. – К.: Вид-во С.Павличко “Основи”, 2004. – 548 с.

6. Деріда Ж. Письмо та відмінність / Пер. з фр. В.Шовкун; наук. ред. пер. О.Шевченко. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2004. – 602 с.

7. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч.Вінквіста та В.Тейлора; Пер. з англ. В.Шовкун; Наук. ред. пер. О.Шевченко. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2003. – 503 с.

8. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство: Посібник. – К.: Академвидав, 2003. – 392 с.

9. Камю А. Творчество и свобода: Ст., ессе, запис. / Пер. с фр. – М.: Радуга, 1990. – 605 с.

10. Крістева Ю. Самі собі чужі / Пер. з фр. З.Борисик. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2004. – 262 с.

11. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.

12. Литературные архетипы и универсалии / под ред. Е.М.Мелетинского. – М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. – 433 с.

13. Марсель Г. Homo viator. / Пер. укр. В.Й.Шовкуна. – К.: Вид. дім “КМ Akademia”, Університет. вид-во “Пульсари”, 1999. – 320 с.

14. Морговський А. Інший (Роман) // Кальміус. – 2004. – № 1. – С. 118–159.

15. Ніцше Ф. Так сказав Заратустра; Жадання влади / Пер. з нім. – К.: Основи; Дніпро, 1993. – 415 с.

16. Поліщук О. Позиція персонажа в українській постмодерній прозі // Слово і час. – 2003. – №2. – С. 70–74.

17. Постмодернізм. Енциклопедія. – Мн.: Інтерпрессервіс; Книжний Дом. – 2001. – 1040 с.

18. Сартр Ж.-П. Буття і ніщо: Нариси феноменології і онтології / Пер. з фр. В.Лях, П.Тарашук. – К.: Вид-во С.Павличко “Основи”, 2001. – 854 с.

19. Тебешевська-Качак Тетяна. “Інший”: Модель сучасної екзистенційної прози // Кальміус. – 2004. – № 1. – С. 159–162.

20. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. Пер. с англ. – М. – К.: ЗАО “Совершенство” – “Port-Royal”, 1997. – 384 с.

21. Ясперс К. Смысл и назначение истории. – М.: Политиздат, 1991. – 527 с.

УДК 821.161.2:81^{7255.4}

ББК 83.3 (Укр)

Марія Багрій-Миськів

КОНЦЕПТИ ПЕРЕКЛАДІВ ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО

У статті вивчаються спроби Ігоря Костецького модернізувати культуру способом оригінального перекладацтва іноземних та інокультурних текстів, з'ясовується його трактування модернізму і модерного мистецтва.

Ключові слова: перекладацтво, модернізація, реконструкція, неокласицизм, ідеалізм.

З огляду на сучасні теорії щодо перекладацької майстерності, необхідно розглядати множинність перекладацьких методів як багатовекторність інтерпретації поетичних текстів. Слід наголосити, що при цьому до основних перекладацьких методів належать ті, які зорієнтовані на виявлення змістовно-сислової сутності твору, а також на мовно-семантичну структуру тексту, які, як правило, подекуди відсторонені від реальної перекладацької практики, в рамках котрої вони взаємодіють та співіснують, і на рівні окремого тексту, в межах цілісного авторського контексту. Як наголошує Г.Грабович, “модернізація та структуралізм заклали достатні методологічні підвалини для обґрунтування перекладацької інтерпретації поетичного оригіналу як цілісного твору, тоді як постструктуралізм формує основи для обґрунтування перекладацької інтерпретації першотвору як відкритого для різних прочитань тексту” [2, 19].

У працях з модернізації культури, зокрема й у працях І.Костецького, простежується чимало завдань і аспектів. Звісно в часи існування МУРу І.Костецькому було не до перекладів. Нова літературна ситуація вимагала нових творів, і він писав їх. Слушно зазначила Соломія Павличко, що “коли зазнав краху МУР, а разом з ним – спроба організованого й цілеспрямованого українського літературного життя в еміграції, коли власні оповідання Костецького не викликали очікуваного резонансу, а п’єси виявилися нікому непотрібними, він переорієнтувався, більше не писав віршів і п’єс, а займався прозою, яка уже не була такою радикально експериментальною” [5, 364]. До того ж його мрія про модерністичну реконструкцію культури вдало втілювалася в перекладацтві і виданні перекладів.

У 1955 р. Ігор Костецький разом зі своєю дружиною Елізабет Котмаєр створив невелике видавництво з символічною назвою “На горі”.

“Гора” й “низ”. “Гора” означала елітарність, орієнтацію на вузьке коло читачів і таким чином виправдовувала скромні накладки книжок. “Костецькому подобалось перекладати цю назву англійською та французькою мовами: “En el Monte”, “On the Mountain”, а своє власне ім’я відтворював досить дивно – Eagher” [5, 364]. Видавництво, яким він опікувався разом з Елізабет Котмаєр, в еміграції називали “безрідно-космополітичним”, оскільки основна увага там приділялася світовій літературі в українських перекладах – від “Іліади” Гомера до творів Пастернака. Натомість в Україні видавництво “На горі”, вважалось “націоналістичним”, тому що першою книжкою, яка з’явилася у ньому 1955-го року, було вибране з поезій сучасника Томаса Еліота. Потім окремими книжками вийшли “Саломея” Оскара Уайльда (1957), твори Вільяма Шекспіра “Ромео та Джульєтта” (1957), “Вибраний Гарсія Лорка” (1958), “Вибраний Езра Павнд” (1960), “Вибраний Казимір Едшмідт” (1960), “Макбет” і “Король Генрі IV” (1961), “Вбивство в соборі” Еліота в перекладі Зенона Тарнавського й “Спустошена земля” в перекладі Костецького (1963), “5 віршів” Поля Верлена (1979) та ін. [1, 35–36]. Важливим є те, що І. Костецький перекладав сам та редагував чужі переклади, писав розлогі передмови та післямови.

Навіть неповний перелік назв книжок видавництва “На горі”, до яких долучився Костецький як перекладач, редактор, упорядник чи коментатор, вказує на те, що він, як і більшість українських перекладачів від Куліша і Франка до Лесі Українки і Зерова, мав чітку концепцію перекладацтва. Перекладацтво для Костецького стало на цей час головним способом модернізувати культуру. Перед собою митець ставив завдання, яке полягало не в перекладацтві класики чи фольклорних пам’яток, а йшлося про переклади сучасні в сенсі їхньої модерності та новизни. За своїм філософським змістом і формою вони були співзвучні думкам

І.Костецького, відображали його тогочасне світосприйняття. Він хотів, щоб його переклади були бездоганними. На першому місці для Костецького стояли два автори – Томас Еліот та Езра Павнд, а їхні твори, на його переконання, мали змінити погляд на культуру [7, 156].

Письменник не випадково звернувся до творчості Езри Пavnда. І.Костецький підготував видання до вибраного цього автора, проте для себе покладав завдання значно ширше за звичайне вшанування видатного колеги й митця, оскільки вважав Pavnда засновником та ключовою постаттю художнього напряму ХХ століття, що ввійшов у цю добу як один із найактивніших творців і теоретиків нового мистецтва. Влучно зазначила Соломія Павличко, що “ця книжка для Костецького була частиною більшого плану, що він визначив для себе в українській літературі. Цей задум мав здобути в українській літературі таке ж значення, як місія Pavnда в американській літературі, зокрема і західній у цілому. Не випадково передмову до книжки І.Костецький назвав як “Гло поетичної місії Езри Pavnда” [5, 365].

Для І.Костецького, який мав не менші прагнення та амбіції ніж Езра Pavnд, важливо було стати першим перекладачем Pavnда українською мовою. Настільки важливо, що він у спеціальній примітці до статті про “Гло поетичної місії” сперечається за свою першість із Володимиром Державиним, який у 1953 р. вмістив три переклади з Езри Pavnда в ганноверському журналі “Україна і світ”. Він нагадує, що в його власній статті “Гостина в печерників” за 1950 р., присвяченій Олегові Зуєвському, цитується дворянський вірш Pavnда в його, Костецького, перекладі [3, 38]. Ця суперечка, на перший погляд, здалася б смішною і дріб’язковою, якби ще раз не доводила, що він вбачав у відкритті Езри Pavnда для української літератури свою особливу роль, якою не хотів ні з ким ділитися.

У передмові до вибраного Pavnда, І.Костецький вкотре формулює своє поняття модернізму й модерного мистецтва. С.Павличко вважає, що “у цій статті Костецький виглядає ще більш нелогічним, ніж будь-коли раніше, а сама вона справляє враження фрагментів, частин теорії, а не якоїсь цілості або завершеності” [5, 368]. Однак, спробувавши з’єднати уламки, побачимо досить цікаву картину, не позбавлену певної логіки. “Якщо ж модерний митець переходить у світоглядний табір матеріалізму, він

неминуче перестає бути модерним, неминуче стає “реалістичним”. Як правило – він стає тоді поганим мистцем” [4, 7]. Наступна ідея стосувалася зв’язків між народним, національним і модерним. І народне, і модерне для І.Костецького було понаднаціональним, а в той же час народницьке – обмеженим, вузьким, і могло служити лише якоюсь частиною чи додатком процесу загального синтезу нового мистецтва.

Ще одним напрямом діяльності І.Костецького-видавця було друкування модерної драматургії. Театр залишався найслабшим і незахищеним місцем української культури, і змінити це було неможливо. Цілком аргументовано видається позиція Соломії Павличко: “Справжній театр в еміграції неможливий, тому що простір театру обмежувався текстом і дискурсом. У цьому дискурсі одне з перших місць належало Шекспірові, оскільки його пробували перекладати майже всі українські перекладачі, але, на думку Костецького, це нікому не вдавалося, і як результат, – не вдалося” [5, 369]. Перекладаючи Шекспіра, І.Костецький легко поєднує архаїзми з неологізмами, а нормативність з розмовною і жаргонною лексикою. Особливо це помітно в перекладах, невідомих в Україні, серед них є і “Гамлет”. Залишаючи ті переклади часом незавершеними, сам І.Костецький ніби підкреслював, що література – це не конечний результат, а нескінченний процес, не натхнення, а клопітка праця, в якій має велике значення вибір прийомів і засобів [9]. Наприклад, переклад “Гамлета” виконаний Костецьким та Андруховичем за модерними зразками (хоча є доцільним наголосити, що переклад Костецького куди більш актуальний, ніж варіант Ю.Андруховича, який прагнув досягти вершини української мови на модерному рівні її розвитку). Проте значення слова “модерність” кожен з перекладачів розуміє по-своєму. Приміром, Андрухович:

*Гальмо, флегматик, отупілий сплюх,
Фільозоф-недоріка, неспроможний
Сказати врешті! ані слова досі
Про батька, що життя йому й корону
Так ницо вкрали. Отже, я боюся?
Хто скаже прямо: я – банальний йолоп?
Проб’є цей череп? Надає по лобі?
За ніс потягне? В очі наплює?
Хто спробує брехню назад втоптати
Крізь горло в груди, аж легені стисне?*

Переклад Костецького звучить так:

*Придунок, що гойдається в байдарці
Івасиком-телесиком таким,
І човен води повен.
Королівську житгьову касу сьавки закосили,
А я й ні пари з вуст. Чи я ж дрефун?
Чи кумпол мені, може, розвалили?
За бороду по городу вели?
Набили носа? Брехнями напхали
Горлянку аж углиб легенів? Хто?
Ніхто. Я сам. Нероба. Фат. Стиляга [9].*

Розглядаючи ці найзнаковіші, мабуть, місця з “Гамлета” з-під пера, відповідно Юрія Андруховича та Ігоря Костецького, ми бачимо намагання художників слова досягти вершини української мови на модерному щаблі її розвитку. Ці автори зуміли показати, якою багатогранною може бути мова перекладу, відтворюючи одну суть уривку в двох різних інтерпретаціях. Багатошарова семантика мови та метро-ритмічні особливості перекладу, безперечно, варті уваги.

З п’єсами В.Шекспіра експериментували Лесь Курбас, а також російські театральні модерністи. Шекспір звучав по – новому у філософському і в мовному сенсі. Ця модерність полягала в подвійності гри, його герої не були “іграшками долі”. “Усі вони, навпаки, самі граються з долею. Більш того: грають долю в усіх можливих версіях” [6, 174]. Ідея життя-гри домінує в театрі самого Ігоря Костецького.

Характеризуючи дві п’єси В.Шекспіра в перекладах Тодося Осьмачки, І.Костецький зупинився не тільки на конкретних історіях написання творів, а й на характеристиці часу їх створення. У перекладах, на думку І.Костецького, мала висвітлитися і випрацюватися нова мова літератури з відповідним нашаруванням слів і словосполучень, оскільки таким, як був переконаний митець, було надзавдання перекладів. Переклади Т.Осьмачки не були тоді надруковані, в еміграції він їх радикально переробив. Переклад Осьмачкою “Макбета” Костецький порівнює з перекладом “Трамінянок” Софокла, здійсненим Езрою Павндою, який, на думку Костецького, зламав англійську традицію відтворення античної класики “красивою” мовою [5, 369].

Те ж саме, як вважає Костецький, зробив Т.Осьмачка в українській літературі: “Перша версія була залежна від попередньої літературної традиції. Другу поет-перекладач узяв у цілковито іншому пляні слова. Справа не тільки в зовніш-

ньому моменті, як от систематичне порушення правильного розміру, скільки у намаганні, будь-що уникаючи звичних красивостей, засвоїти твір в українській мові за допомогою граничної конкретності що разової словесної побудови” [6, 170]. І.Костецький твердив, що така модернізація перекладу ближча до оригіналу. “Найістотнішу властивість шекспірівського слова у нас, як правило, переочують. Перекладавши, знижені ряди сьак-так заступають шаблями з “народної мови”, а щоб віддати ряди звисочені, вдаються до епігонади неоклясицизму. Хоч яка в нас нерясна шекспіріяна, а все ж у ній встиг витворитися тип перекладу, робленого “красивою” мовою” [6, 171].

Саме з цієї причини неадекватною, на думку Костецького, є неокласична мова перекладу й сам неокласицизм [6, 192]. Як слушно зазначає Соломія Павличко, “переклади Осьмачки а, особливо, самого Костецького, досить важко й незвично читати. Наприклад, Стефан Георге, перекладений Михайлом Орестом у неокласичній традиції, й перекладений Ігорем Костецьким у модерній традиції, звучить по-різному. Власне – це два різні Георге, з яких до оригіналу ближчий все-таки Орестів” [5, 370].

Усі переклади Костецького були територією для злету думок та фантазій. Він часто перекладав не для того, щоб ознайомити читача з новим автором, а для того, щоб погратися у обмін задумів. Це саме було притаманне вчителю – Езрі Павндові, однак цього було ще замало для успіху в перекладах самого Павнда українською мовою.

Так, Михайло Москаленко пише: “Мовне обличчя перекладача, який живе у діаспорі, великою мірою залежить від його біографії. Костецького у нас вимушено зараховують до експериментаторів, – підозрюю, тільки тому, що його переклади просто-таки вражають силуваністю, претензійністю, браком мовного чуття” [8, 41]. Зважаючи на його біографію, ми бачимо: народився він у Києві 1913 р., але навчався в Ленінграді, потім у Москві, працював у Пермі, з 1942 р. і до смерті 1983 р. жив у Німеччині, був одружений з німкенню, останні десять років життя писав також і німецькою. Іван Кошелівець також надто категорично сприймав перекладацьку творчість митця. Він вважав, що ми “маємо справу з можливим тільки на еміграції специфічним явищем, коли поет, не будучи спроможний досконало опанувати мову, якою пише,

своє нещастя підносить до чесноти: я, мовляв, можу писати своєю власною мовою. Отож, коли хтось учився в німецькій гімназії, а університет закінчував у Нью-Йорку, і все це напластувалося на українську мову, живий зв’язок з якою у нього обірваний, його індивідуальна мова буде сумішшю цих трьох не лише лексично, а й психологічно: стилем укладання думки” [8, 40].

Хоча, звісно, нічого поганого в тому, що І.Костецький пише своєю власною мовою, мабуть, немає. Адже якщо зважати, що більшу частину свого життя він провів не в Україні, а за її межами, то його намагання писати і перекладати українською мовою роблять, на нашу думку, художнику слова велику честь. Проте в Михайла Москаленка на це є свої міркування: “українську мову Костецький деякою мірою зберіг, але це вже була мова, далека від її живої стихії. Вимучене мовне штукарство Костецького нерідко балансує на межі з пародійним глумлінням, а добре відчутна іронія перекладача, як правило, не задана оригіналом, спрямована чи то на саму українську мову як таку, чи на власні намагання Костецького якимось нею послуговуватися (наприклад: “Со-Шу макогонить у морі”; “вхоплений, як віл катеринкою” і т. п. у перекладах з Езри Павнда), показує його як перекладача без ознак для створення чогось повноціннішого. Здається, хто може пояснити такі рядки не зазираючи у шекспірівський оригінал або в інші переклади:

Чом ти в гудьбі – тужіння невимовне?

Ясноти у тобі не мають прі...

Або:

Гуд гудить лиш тебе, що перепонив

Ти самотою співогласів рух... [8, 41].

Та здається, що Костецький-перекладач просто вдається до методу “одивнення”, “новизни”, “екзотизує” поетичну образність, намагаючись створити нові, свіжі сполуки. В такий спосіб він наче доводить тезу перекладача про те, що форма поетичної думки є внутрішнім змістом поезії:

Сей найнабальзамованіший час

Свіжить мою любов, і смерть вшуха,

Бо в римах я живу над скону жас,

Що мучить твар безсловну – мішуха.

Або:

Ну що ж, ненавидь: якщо так – то нинь,

Нинь, коли світ навхрест мені нап’ят... [8, 42]

С.Павличко теж не вважає переклади І.Костецького зразковими і оригінальними: “Мова Костецького набагато штучніша навіть

за штучну мову Павнда, надмірність неологізмів в перекладі часто не відповідає стилеві оригіналу, в якому складність образів парадоксальним способом поєднується зі словесним аскетизмом, пошуком точності” [5, 368]. Недоліки у перекладах Костецького, на думку дослідників, можна продовжувати. Але чому ніхто не може побачити певного сенсу в його перекладах. Можливо ними він хотів про щось розказати, те, що в ті часи було заборонено. Ось, наприклад, Павндове Канто IV у перекладі Костецького:

Палац у закуреному світлі,

Троя – лиш купа димлячого каменолому,

Слухай мене, Кадме Золотого Штевня!

*Срібні свічада вловлюють світле каміння й
палахкотять,*

світанок на пробуд реготить у зеленій

прохолоді повітря;

*Росяна мряка тьмарить у траві рух блідих
щиколоток [5, 371].*

Цими рядками він ніби підбадьорює себе і народ, що як впала непохитна Троя, так і згине їхній страх і невпевненість у діаспорному оточенні. “Срібні свічада палахкотітимуть допомагаючи зустріти світанок”, – тобто, настане нове, краще життя, “проте мряка тьмарить рух білих щиколоток” – творчість діаспорних митців і далі була під пильним оком цензури (політичних ідеологів, комуністів). Поки ми не навчимося читати поміж рядків, творчість Ігоря Костецького буде нам чужа і незрозуміла. Характеризуючи перекладацьку творчість митця, С.Павличко вважає: “Переклади Костецького можна з впевненістю охарактеризувати як жахливі. Вони належать до певної традиції жахливих перекладів, яку, наприклад, втілюють переклади з Шекспіра Пантелеймона Куліша. В Костецького, однак, ця жахливість зумисна, а в Куліша зумовлена станом української мови й недопрацьованістю техніки перекладу” [5, 370].

Проте ця незвичність не перекреслює культурного й лінгвістичного значення перекладу І.Костецького, як і значення перекладацтва П.Куліша. Добір авторів для перекладу, пошук адекватної мови для відтворення іноземних, інокультурних текстів, теоретизування та полемізування навколо їхнього розтлумачення відігравали концептуальну та ключову роль. Вони мали бути засобом для модернізації культури й до певної міри ним стали. Великим бажанням В.Костецького було зацікавити читачів і авторів, які б згодом могли використовувати його праці, опиратися на його переклади.

1. Барка В. Розповідь новоекспресіоніста // Барка В. Земля садівничих. – Мюнхен, 1977. – С. 35–36.
2. Грабович Г. Деякі теоретичні проблеми українського літературознавства // Грабович Г. Тексти й маски. – К.: Критика, 2005. – С. 18–24.
3. Костецький І. Фрагменти творчої особистості (з “Книги взаємнень”) // Сучасність. – 1966. – № 3. – С. 38–48.
4. Костецький І. Як читати Канто // Павнд Е. Вибране. – Мюнхен, 1960. – С. 124.
5. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.

The article deals with Ihor Kostetsky's attempts to modernize the Ukrainian culture using the method of the original translation of foreign texts and texts of different cultures, to formulate the concept of modernism and modern art, and to substantiate the artistic fruitfulness of idealism.

Key words: translation, modernization, reconstruction, neoclassicism, idealism.

УДК 811.161.2'42

ББК 81.411.2-71

МОВНІ МАРКЕРИ КОМУНІКАТИВНИХ СТРАТЕГІЙ ЯК ЗАСОБИ КОДУВАННЯ Й РЕКОНСТРУКЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ДИСКУРСУ

Ольга Криницька

У статті визначено роль лінгвістичних засобів, що формують комунікативні стратегії, у побудові й відтворенні драматургічного дискурсу. З'ясовано, що мовні одиниці у процесі текстової еволюції реалізують як проспективний, так і мотиваційно-ретроспективний потенціали.

Ключові слова: комунікативна стратегія, інтенція, драматургічний текст, семантика, прагматика, синтактика.

Прагматичні фактори драматургічного дискурсу (суб'єкт мовлення, адресат, стосунки між учасниками комунікації, ситуація спілкування) [1, 389–390], що впливають на стратегічні побудови мовленнєвих актів тексту реплікованої природи, прямо чи опосередковано відображені у лексико-граматичному складі елементів художнього діалогу. Драматургічний дискурс із актуальними для нього поняттями “модальність”, “інтенція”, “стратегія” відтворюється внаслідок аналізу й синтезу семантичних, синтаксичних та прагматичних маркерів персонажної діалогічної взаємодії. Аналіз мовних засобів, певним чином організованих та співвіднесених між собою, дає змогу виявити інтенційні вектори стратегічних одиниць у драмі та характер утворення прагматичної інформації.

Хоча лінгвістична прагматика є предметом аналізу багатьох учених (Н.Арутюнова [1], Е.Борисова [2], Е.Падучева [7], Л.Славова [10]), все ж проблема “Комунікація і художній текст” не розв'язана; тому дослідження драми крізь

6. Павличко С. Теорія літератури / Шекспір В.Макбет. Генрі IV. – К., 2002. – С. 174.
7. Сивокінь Г.М. Самототожність письменника: До методології сучасного літературознавства: Монографія. – К.: Українська книга, 1999. – С. 156.
8. У пошуках ґрунтовних засад. <http://www.vsesvitjournal.com.ua>
9. Марш Костецького <http://review.kiev.ua/arkr.shtml?id=010>.

призму комунікативних стратегій, тобто експлікації інтенцій мовними засобами, є актуальним.

Реалізацію семантико-прагматичного потенціалу лінгвістичних засобів у драматургічному тексті з проекцією на авторську й персонажні комунікативні стратегії розглянемо на матеріалі драматичного етюдю Лесі Українки “Прощання”. Дія п'єси неперервна у хронотопі, і це зумовлює необхідність комунікативного аналізу не фрагмента, а повного тексту драми з погляду реалізації в ній комунікативних стратегій і тактик, оскільки “довготривала мета мовців з'ясовується на основі аналізу загального характеру розмови” [10, 8]. Інтеракція дійових осіб відбувається в руслі подвійної стратегічної спрямованості комунікативних вчинків Дівчини: на зовнішньому (експліцитному) рівні її комунікативні ходи організовані в межах кооперативної комунікативної стратегії (КС), тоді як імпліцитно (глибинно) вони обслуговують конфронтаційну КС. Це виявляється при аналізі мовних засобів, що конструюють стратегічні одиниці.

Порівняймо:

Дівчина (спокійно). Ні, я не буду сього казати, ти ж мені се заборонив назавжди. Хлопець. Тільки через те, що я заборонив?

Дівчина (ховає лице у нього на грудях). Я не буду сього казати, ніколи не буду.

Хлопець. Ти в мене віриш?

Дівчина. Я вірю тобі [6, с.113].

Глибинна “конфронтація” виражена граматично: на синтаксичному рівні безсполучникові речення, що формують перший комунікативний хід (КХ) відхилення, поєднані семантичним підрядним зв'язком зі значенням причини, виявляючи порушену мотивацію вчинку Дівчини (замість адекватної й очікуваної “я так сама не вважаю”). Можливість вживання сполучника підрядності (причини) при поєднанні двох частин складного речення експлікується наявністю його у КХ Хлопця уточнення мотивації (через те що).

Наступний КХ Дівчини підтвердження відхилення не усуває порушеного мотиву, утворюючи дистантну імпліцитну діалогічну єдність не з ініціальною КХ партнера комунікації, а з передостаннім КХ героя. Зміщення акценту відбувається зі збереженням тенденції до вживання прислівників категоричної семантики (назавжди > ніколи), що зближує іллокуцію названих КХ Дівчини.

Конфлікт експлікується й на морфологічному рівні: переорієнтація вибору інтерпретатором в межах валентності лексеми *вірити*, виражена заміною відмінка актанта зі знахідного на давальний, передбачає зсув семантико-прагматичної орієнтації висловлення героїні в бік послаблення категоричності. Так, *вірити* у когось означає “бути впевненим у кому-небудь, вважати когось гідним довір'я”, а *вірити комусь* – це “мати довір'я до когось, приймати щось за правду” [3, 147].

Як бачимо, при аналізі лінгвістичного наповнення персонажних КХ на лексико-граматичному рівні відчитуються їх приховані інтенції, що зумовлюють розгортання комунікативних вчинків героїв у відповідному стратегічному руслі. Мовні маркери, репрезентуючи комунікативні установки героїв (безпосередньо) та автора (опосередковано), реалізують мотиваційно-проспективний потенціал, мотивують інтерференцію читача стосовно розвитку драматургічного сюжету.

Розгляд мовних засобів крізь призму їх стратегічного спрямування виявляє ряд інтенційних стимулів героїв, що є актуальними впродовж усієї драми і мають регулярне вираження у вигляді повторюваних комунікативних прийомів, ходів, тактик дійових осіб. Так, імпліковано сумнів героїні стосовно ширості, правдивості любові Хлопця до неї, майбутньому їхніх стосунків, що пронизує весь комунікативний акт дійових осіб і реалізується у взаємодії персонажних комунікативних стратегій з залученням комунікативних тактик та комунікативних ходів *дискредитації/мітигації, звинувачення/оправдання, розпитування/замовчування, підтримання/обривання теми розмови, спонукання/ухиляння* тощо.

Художній діалог драми можна умовно поділити на відносно завершені цілісні ідейно-тематичні сегменти, що в межах ініціальної та фінальної реплік розгортають певну конфліктну ситуацію. Сигналами розмежування фрагментів тексту на тематично скріплені блоки виступають “метатекстові елементи, що розбивають інформацію про позамовну дійсність” [5, 75]. У драмі “Прощання” вони репрезентовані лексичними одиницями зі значенням *говорити; казати* та актуалізаторами рецептивної уваги *слухай; як ти думаєш*:

Дівчина. Скажи, де в тебе мій портрет? [6, 113]

Дівчина. Можна спитати, від кого то лист? [6, 114]

Дівчина. Я сього не кажу... Слухай... що я хтіла казати? Твоя мама дуже нестила тебе малим? [6, 116]

Дівчина. На всякий случай... (Змінює тон.) Так було говорить моя мама, даючи мені парасоля на гулянку [6, 121].

Хлопець. Скажи... ти... ти раніш знала кохання? [6, 121].

Дівчина. ... А як ти думаєш, є така людина, що ніколи не була зовсім дитиною? [6, 123].

Хлопець. Та слухай-бо... [6, 125].

Частий перехід персонажів на метамову свідчить про відсутність стійкого духовного контакту між ними й експлікує чисельні “збої” у процесі їхнього спілкування, оскільки “метакомунікацію слід розглядати в регулятивному аспекті” [9, 225].

Метатекстові лінгвістичні одиниці, репрезентовані семантико-граматичними варіантами

лексем *говорити; казати* та словами-актуалізаторами рецептивної уваги (*слухай; як ти думаєш* тощо), у проекції на персонажну стратегічну лінію служать допоміжним засобом переключення теми розмови, а в комунікативній взаємодії “автор – читач”, окрім маркування зміни тематико-діалогічних блоків, виявляють відсутність ментальної близькості, спорідненості дійових осіб. Таким чином, функціональне навантаження мовних одиниць у різнопланових комунікативних площинах драматургічного тексту може бути рівнозначним та диференційним.

Конфлікт драми здебільшого має імпліцитний характер і виявляється при функціональному аналізі мовних засобів, які вибудовують стратегічні ходи персонажів. Власне, реконструкція інтенцій мовленнєвих ходів та визначення їх стратегічної спрямованості можливі лише з урахуванням семантики, синтактики і прагматики лінгвістичних одиниць, що їх формують. Порівняймо:

Хлопець. ... Якби мій найліпший друг дозволив собі якийсь жарт про тебе, я б його скинув зо сходів.

Дівчина. А ти не можеш ручити за своїх друзів?

Хлопець. Н-не за всіх... Тобі се дивно, що я можу звати друзями людей, за яких я не можу ручити? Але ж...

Дівчина. Мені нічого не дивно... [6, с.114].

Зміщення героїнею акценту з рематичної лексеми висловлення героя *жарт*, що стоїть у позиції виділення логічним наголосом і, за законом комунікативного синтаксису, є темою для наступної репліки, на екзистенційно-тематичну *друг* є своєрідним прийомом рефреймування: Дівчина не підтримала розмову в рамках інтенції Хлопця “я не дозволю тебе образити”, “я захищу тебе”, змінивши фрейм на інший, не прогнозований мовцем, з іллокуцією “твої друзі ненадійні”, що, за законом дедукції та ментальної установки типу “Скажи мені, хто твій друг, і я скажу, хто ти” передбачає логічний висновок “ти теж ненадійний”. Зумисне (чи підсвідомо?) викривлена героїнею інтерпретація іллокуції мовленнєвої дії співрозмовника втілена у КХ непрямого звинувачення, що протидіє закону узгодження реплік за іллокутивною функцією і виводить комунікативного партнера з психічної рівноваги (у тексті це передається повторенням графем на початку репліки Хлопця “Н-не за

всіх”, що маніфестує фонетичну ознаку гезитації). Така реакція співбесідниці змушує героя вдатися до захисної комунікативної дії *оправдання*, маркером якого в цьому випадку виступає заперечний сполучник *але*, що має проспективний потенціал розгортання контраргументу, і підсилювальна (модальна) частка *ж*, яка засвідчує підбір контраргументу зі сфери пресупозиційних або фонових знань, оскільки “при всіх вживаннях частки *ж* ... виражається значення “те, що говорить, відоме слухачеві” [2, 114]. Хоча комунікативна інтенція оправдання не була реалізована з причини обривання Дівчиною КХ співрозмовника, семантика службових частин мови з урахуванням конситуативних умов спілкування дозволяє визначити іллокуцію обірваного висловлення. Відсутність у Хлопця змоги оправдатися блокує можливість надати його комунікативному ходу позитивного прагматичного заряду, що дає підстави для кваліфікації комунікативних дій героїні як дискредитаційних.

Тяжіння героїні до індуктивних висновків руйнує стратегічну лінію комунікативного партнера, змушуючи його мітигувати, оправдовуватися, і зав’язує, таким чином, конфліктні вузли драми. У наведеному фрагменті тексту це виражено трансформацією числа актуальних денотатів: вжиті в однині у репліках Хлопця, вони представлені у множині в репліках Дівчини. Наприклад: *друг > друзі, тобі се дивно > мені нічого (= все) не дивно*.

Схильність героїні до висновкових дій у формі узагальнень засвідчує несформованість її концептуальної картини світу і намагання впорядкувати хаотичні знання й факти у чітку (однак обмежену) світоглядну систему. Ця імплікація є актуальною для інтерференції внутрішнього конфлікту в душі Дівчини: вона плекає найніжніші почуття до Хлопця і водночас дискредитує його. Глибинно (на рівні підсвідомості) дискредитаційні дії стосовно коханої людини підтверджують бажання піднятися до її рівня шляхом “гри на зниження”. Це говорить про спрямованість енергії Дівчини саму на себе, тобто про нарцисизм, що є неопосередкованим фактором з поняттям любові. Крім того, егоїзм демонструє відсутність любові до себе (Е.Фромм), занижену самооцінку, і, як наслідок – деструктивний душевний стан особистості. Такий тип художнього образу жінки є характерним для творчості Лесі Українки (порівняймо, наприклад, образ Любові Гоцинської з драми “Блакитна

троянда”). Однотипні художні образи у різних текстах одного автора, реалізуючи тотожні інтенції з допомогою споріднених комунікативних стратегій, тактик і навіть ходів, вибудовують ідіостиль драматурга, виявляючи його як виразну, чітко окреслену особистість.

Введення у художній дискурс третьої особи, яка не є учасником, а об’єктом комунікативних дій, надає їй статусу латентного персонажа драми: початкова і кінцева ремарки автора (елементи тестової комунікативної стратегії) акцентують наявність на столі портрета *гарної молодої дівчини, не тої, що в гостях*, фактор якого неодноразово актуалізується в художньому діалозі; приблизно п’ята частина текстового масиву експліцитно спрямована на висвітлення цього художнього образу (31 зі 155 (включно з трьома нульовими комунікативними актами) реплік драми).

Тема третьої особи наскрізно пронизує драматургічний сюжет, її єдність ґрунтується, насамперед, на повторі лексичних засобів – повнозначних лексем, найчастіше іменників одного семантичного поля. Ці тематично пов’язані одиниці перебувають у фокусі уваги мовців і утворюють окремий сегмент ключових слів художнього діалогу, характеризуючись своєю високою частотністю та наявністю у всіх композиційних ланках драми. Повторюючись, варіюючись синонімами, перифразами, займенниками, вони формують мікротему тексту. Так, позитивна лаконічна характеристика в авторській ремарці “*гарна молода дівчина*” із вказівкою на портрет експлікується в персонажній комунікативній взаємодії в кореферентний ряд, у якому є експресивні мовні одиниці: *вона; товаришка з дитячих літ; друг дитячих літ; недавно укінчена гімназистка; дочка директора гімназії; підліток “невдячного віку”; доросла панна; смішне, завжди кудлате дівчисько; “куколка з льону”; дівчина добра, соромлива; правдива мімоза; [у неї] карі очі; вона нічого не може скрити* тощо.

Момент вводу теми завжди співвідносний з певним персонажем-ініціатором, який пов’язує із новим змістом свої інтенції [5, 75]. Тему третьої особи у драмі “Прощання” у різних фрагментах художнього дискурсу порушує Дівчина: у першому – неінтенційно, хоча спровоковано підсвідомо стимулом сумніву, недовіри:

Дівчина. Можна спитати, від кого то лист?

Хлопець (показує на портрет). Від неї [6, 114].

У двох інших – цілеспрямовано, причому зі зміщенням денотата, що перебуває у фокусі комунікативної інтенції:

Хлопець. У мене завжди було товариство дитяче.

Дівчина (на портрет). Вона належала до того товариства? [6, 117].

Або:

Хлопець. <...> у таких людей з прозорими душами бувають не ясні, сірі чи блакитні очі, а темні, карі або чорні. Правда, цікаве з’явисько?

<...>

Дівчина. А які очі у сеї дівчини? ([Дивиться на] портрет.) [6, 122].

Регулярна однобічна переорієнтація розмови на підставі когнітивної суміжності двох референтів (*товариство > дівчина; очі > дівчина*), що зумовлює дискретність тематичної прогресії діалогу, засвідчує актуальну ментальну установку героїні на залучення третьої особи у міжособистісний світ комунікантів, а отже, імплікує мотив ревності, який поглиблює кризу інтимних стосунків Хлопця і Дівчини. Така установка позначається на загальній тональності спілкування, на побудові комунікативних ходів, тактик та стратегій персонажів. Взаємодіючи з конфронтаційними КС Дівчини, КС Хлопця мають кооперативний характер і втілюються у комунікативних тактиках *мітигації, оправдання, пояснення, зближення*. Це виявляється при аналізі лінгвістичних одиниць, що реалізують відповідні до перелічених комунікативних дій інтенційні заряди. Порівняймо:

Дівчина. А хто вона така?

Хлопець. Моя товаришка з дитячих літ.

Дівчина. Се я бачу, тут написано: “Другові дитячих літ на добрий спомин”. Але хто вона взагалі, не тільки для тебе?

Хлопець. Взагалі?.. ну, недавно укінчена гімназистка, дочка директора гімназії в Н. де я учився... а більш... та се і все її “громадське становисько” [6, с.114].

Комунікативний шум на цьому етапі художнього дискурсу зумовлений порушенням Дівчиною максими кількості інформації (Г.Грайс), що спричинює неоднозначність іллокуції ініціального запитання в наведеному текстовому фрагменті. При інтерпретації його перевага

надається більш актуальній для конситуативних умов спілкування іллокуції: “*хто вона така для тебе, що її портрет на твоєму столі і щойно прийшов тобі лист від неї?*”, яка, однак, відхиляється співрозмовницею як хибна на користь загальної соціальної інформації про сторонню особу “*хто вона така взагалі?*”, що не є релевантним для комунікативної ситуації. Такий комунікативний маневр демонструє бажання приховати настрої ревності і невпевненості Дівчини в собі.

Комунікативна тактика (КТ) Хлопця, орієнтована на зближення з партнером комунікації, маніфестована лексико-семантично. Лексема *друг*, на відміну від лексеми *товариш*, що наприкінці XIX – початку XX століття використовувалася в інтелігентному середовищі зі значенням “*людина, зв’язана з ким-небудь дружбою*” чи “*людина, зв’язана з іншими ідейно або спільною професією, місцем роботи, навчанням*”, не має у своєму лексико-семантичному полі двох останніх перелічених сем, тому ці слова різні за конотативним забарвленням. Вибір Хлопцем лексеми *товариш*, яка має чітко виражений офіційний відтінок [9, 49], замість емотивно більш “теплої” й зафіксованої на портреті *друг* здійснюється закономірно (з огляду на традицію того часу), не спричинюючи порушення максими якості інформації та принципу щирості, але водночас запобігає імплікації адресата про близькі стосунки між ним і дівчиною, яка на портреті.

Тактика зближення з адресатом реалізується також прийомом акцентування на об’єктивності/суб’єктивності висловлення:

Дівчина. *І гарна до того [дівчина]!*

Хлопець. *Тобі її врода подобається?*

Дівчина (*дивиться пильно на портрет*). *Вона дуже гарна...* [6, 115].

Репліки Дівчини із семою об’єктивації екстраполуються героєм у сферу суб’єктивної модальності з уведенням особового займенника *тобі*. Цим комунікативним вчинком Хлопець утримує себе від позитивного оцінювання дівчини: “*її врода подобається тобі*” > “*її врода подобається всім (в тому числі й мені)*”, що вказує на намір мовця дистанціюватися від об’єкта розмови на користь адресата.

Конгруентність імпліцитних КС дискредитації/мітигації у драматургічному тексті має експліцитне лінгвістичне вираження. Порівняймо:

Хлопець. *Чого ти зараз все приміряєш до себе? Се, знаєш, негарна звичайка.*

Дівчина. <...> *Врешті поганих звичайок у мене багато, ти се признав сам.* [6, с.124]

Дівчина деформує міру категоричності висловлення Хлопця в бік посилення негативної конотації (прикметники *негарна* > *погана*) та градуєє одиничне до закономірності (*звичайка* (одн.) > *звичайки* (множ.)).

Лінгвістичний аналіз КС героїні виявляє її переконаність у вичерпності любові героя, впевненість, що їхні з Хлопцем стосунки – питання часу. Підтвердимо сказане:

Хлопець. *Ти знов якась така...*

Дівчина. *Ні, ні, зовсім я не “якась така”. Ти ж мене любиш тепер, чого ж мені ще?* [6, с.124].

Нашарування лексичних і граматичних часових індикаторів (*любиш* (теп. час дієслова) + *тепер* (прислівник-конкретизатор)) акцентує на розвитку дії в континуумі (теперішньому тривалому), а не в індефініті (теперішньому необмеженому) часі, вилучаючи її зі сфери майбутнього.

Як бачимо, перебіг комунікативного акту персонажів позначений рядом конфліктних вузлів, що в художньому дискурсі драми детермінують комплементарні опозиційні комунікативні стратегії, які, власне, реалізують глибинні інтенції обривання/підтримання контакту дійових осіб. Ця тенденція чітко зафіксована в завершальному сегменті художнього діалогу, що моделює комунікативну ситуацію прощання. Односторонній вихід із розмови, ініційований Дівчиною, здійснюється із залученням прямих, непрямих і допоміжних КХ:

Дівчина <...> (*Випростується в його обіймах і віддаляється трохи.*) *Здається, хтось стукає.*

Хлопець (*раптово насторожившись*). *Ні, то до сусіда.*

Дівчина. *Але мені вже додому пора.*

Хлопець. *Чого так раптом?*

Дівчина. *Раптом чи поволі, а треба ж колись іти.*

Хлопець. *Чого так драматично: “Треба ж колись іти...”*

Дівчина. *Бо – треба... Ну, бувай здоров* [6, с.124].

Імпліцитним сингалом “згортання” розмови є допоміжний (такий, що підштовхує,

але однозначно не забезпечує завершення спілкування) КХ переключення уваги на побічні, зовнішні фактори, у конкретному випадку – стук у двері, не почутий, однак, співрозмовником і не зафіксований у ремарці драматургом. На внутрітекстовому рівні комунікативної ситуації цей КХ дає мінімальні результати стосовно виходу персонажів із руслу розмови (Хлопець, зсилаючись на власну неухважність, розцінює вказівку на зовнішню перешкоду (стук) як істину (“*то до сусіда*” з імплікацією “*ми можемо продовжити розмову*”)). У площині “автор – читач” КХ героїні сприймається власне як сигнал розірвання мовного контакту з огляду на відсутність авторського підтвердження істинності (щирості) персонажного висловлення.

Ініційована Дівчиною тактика завершення розмови експлікується чіткіше комунікативною реакцією героїні на імплікацію попереднього ходу, що на мовному рівні репрезентовано сполучником протиставлення *але*. Цей мовний засіб розв’язує другий КХ із КТ “розірвання контакту” – непрямий (натяк на неможливість продовжити розмову у зв’язку з обмеженістю в часі).

Комунікативна дія Хлопця, спрямована на з’ясування *причини* відходу, одержує зумисне викривлену інтерпретацію – з’ясування *способу* відходу внаслідок обігрування лексичного значення лексеми *раптом*: потенційна сема “швидко, блискавично, миттєво” (притаманна цьому слову з огляду на дериваційні відношення з лексемою *раптовий*, для якої зазначена сема є релевантною) не кодифікована [3, 1016], однак навмисне актуалізується у комунікативному контексті як комунікативний прийом ухилення від відповіді. Актуалізація виділеної семи виявляється шляхом добору антонімічної пари *раптом* (= *швидко*) – *поволі* замість адекватної ініціативному мовленнєвому акту *раптом* (= *несподівано*) – *передбачено*.

Перехід до прямого типу КХ “розмикання” комунікативного контакту відбувається в рамках обмеженого дотримання етикету, який передбачає “ритуальні завершення – позитивну оцінку обговорених питань і резюмування” [4, 226]. КХ Дівчини містить маркери резюмування, сублімовані часткою *ну*, а позитивна оцінка результату комунікативної взаємодії (“*добре*”, “*гарзд*”) не виражена, що дає підстави для імплікації її відсутності у когнітивній сфері мовця.

Пряме “згортання” розмови позначене вибором із репертуару конвенційних комунікативних дій найбільш радикальної – “*бувай здоров*”, що містить прагматичний компонент “*прощання назавжди*”.

Пропозиція комунікативного партнера замінити форму прощання на більш нейтральну й оптимістичну “*до побачення*” (що, з огляду на внутрішню форму повнозначної лексеми, передбачає зустріч) наштовхується на КХ героїні відхилення із залученням мотивації: *То по-чужому, а так більше по-народному виходить, отже, і в пісні: “Бувай здоров, несуджений друже...”*. Опозиційні відношення багатозначної лексеми *по-чужому* передбачають ряд неспівмірних за семантикою антонімічних корелятивів: *по-чужому* – *по-рідному* і *по-чужому* – *по-простому, по-народному*. Актуалізація в розмові другого варіанта лексико-семантичної опозиції автоматично нейтралізує перший, робить його неактуальним для конситуативних умов спілкування, а отже, є підставою для імплікації іллокуції КХ Дівчини “*розмовляю по-простому, а не по-рідному*”. Імплікована опозиція метонімічно переноситься на партнера спілкування: “*ти нерідний, чужий*”. Прагматичне значення аналізованого КХ підкріплюється лексемою *несуджений*, а також – імпліцитно – усім семантико-прагматичним наповненням процитованої народної пісні, що вступає в інтертекстуальні зв’язки з художнім дискурсом драми.

Сума прагматичних векторів комунікативних ходів Дівчини, ідентифікованих внаслідок аналізу лінгвістичних засобів, що їх вибудовують, виявляє персонажну КС *відсторонення, ухилення від контакту* із співрозмовником. Корелятивна КС Хлопця, орієнтована на зближення з комунікативним партнером, втілюється у КТ *наполягання на підтриманні контакту*, що виражається у закріпленні форми прощання “*до побачення*” та КХ обіцянки “*Я завтра од тебе прийду*”, іллокуція якого продовжується у наступній репліці із вводом метатекстового маркера КТ – *вмовляння*:

Хлопець. *І, сподіваюсь, нарешті вмовлю тебе, що краще нам заручитись.*

Дівчина. *Ні, ні, ні, ти про се не говори, не говори, я не хочу. Не треба, не треба, не треба. (Раптові жести. В дверях.) Прощай! (Зникає.)* [6, 125].

Взаємодія інтенційних стимулів у межах діалогічної єдності по осі “спонукання (вмовляння)–ухиляння” актуалізує черговий конфліктний вузол, що раніше вже був окреслений у художньому дискурсі:

Хлопець. [Ми вчора говорили] Про заручини. І я знов скажу...

Дівчина. Ні, годі, годі, не кажи нічого, не треба... Нащо ти тепер так часто говориш про се? Адже сам колись казав, що ти проти усяких пунт і кайданів.

Хлопець. Се ж не кайдани.

Дівчина. Все одно, нащо ж я маю тебе в'язати? [6, с.116].

Поєднання споріднених за природою співвідношення “стимул – реакція” діалогічних єдностей, розташованих дистантно, в монолітичне тематико-концептуальне утворення відбувається на основі дериваційних відношень “похідне – твірне”: заручини – заручитись, що, актуалізуючи у тексті ретроспективний зв'язок, є засобом когезії художнього дискурсу.

Ключова лексема заручини організовує мікротему, варіюючись у стратегічних комунікативних одиницях Дівчини у негативно конотованих лексико-семантичних репрезентантах: евфемістичний займенник *се*, іменники *пунта*, *кайдани*; твірне слово *заручитись*, відповідно, реалізується у стратегічній лінії героїні суб'єктивно модалізованим *в'язати*. Це створює комунікативний шум на когнітивно-інтерпретаційному рівні комунікативної ситуації, що виявляє незбіг концептосистем комунікантів і, як наслідок, унеможливує розуміння й духовну близькість героїв. Проте стратегія ухиляння Дівчини від підтримання стосунків не зумовлена відсутністю ніжних почуттів до Хлопця, а, як впливає з лінгвоаналізу стратегічних конструкцій героїні, невпевненістю у рівноцінній любові Хлопця до неї. Ця імплікація підтверджується при аналізі КХ Дівчини на синтаксичному рівні: афектовані повтори, нагромадження заперечних слів, синонімія синтаксичних конструкцій, що призводять до тавтології семантики висловлень, плеоназму в межах реплік героїні, викривають послаблений контроль комунікативних дій героїні і, як наслідок, сильне її емоційне збудження, глибокі душевні переживання. Простежмо:

Ні = годі = годі = не кажи нічого = не треба = нащо ти тепер так часто говориш про се? = адже сам колись казав, що ти проти усяких пунт і кайданів.

Ні = ні = ні = ти про се не говори = не говори = я не хочу = не треба = не треба = не треба.

Афектований КХ ухиляння (відмови) розв'язується сигналом розімкнення контакту крайнього ступеня категоричності “Прощай!”.

Незбіг глибинної (спрямованої до втамування душевних почуттів) і зовнішньої (орієнтованої на дистанціювання від коханої людини) інтенцій дійової особи (Дівчини) експлікує внутрішній конфлікт, що розгортається в душі персонажа: бажання любові і страх бути покинутою, недолюбленою (страх неповноти любові).

Фінальна репліка драми, що належить Хлопцеві й позначена наміром відновлення контакту “Та слухай-бо”, не має реактивного відповідника, утворюючи розірвану діалогічну єдність. Це робить текст (а отже, конфлікт) відкритим, логічно не розв'язаним, активізуючи роль читача стосовно реконструкції затекстового художнього дискурсу. Маніфестант текстової КС – авторська ремарка – наштовхує на інтерференцію внутрішнього конфлікту, що назріває й у душі Хлопця: паравербальні маркери, орієнтовані в бік Дівчини (*махає рукою* (жест є знаком відчаю, відмови від чогось [10, 86]), *нахмурюється*) контрастують з тими, що спрямовані до позатекстового персонажа (*підходить і поправляє квітки на портреті*). На фоні авторської стратегічної одиниці – заголовка “Прощання”, співзвучного із завершальним висловленням останньої репліки Дівчини, забезпечується зв'язність драматургічного тексту на глибинному рівні, накреслюються вектори інтерпретації та переосмислення ідейно-концептуального наповнення драми.

Важливо зазначити, що впродовж усієї інтеракції героїв немає жодного прямого звертання по імені. При розмові двох комунікативних партнерів функція звертання полягає не у встановленні контакту, а в здійсненні впливу на адресата з метою вираження стосунків між особами, що розмовляють [9, 33]. Інтеракція персонажів драми позначена заміною експресивної і нейтральної номінації предикатами *слухай, знаєш, скажи* в апеляційному значенні. Це доводить ментальну “чужість” комунікантів, незбагненність їх одне для одного, глибоку духовну прірву, що не має місця у стосунках близьких, рідних людей. Так, смисл стає зрозумілим лише після того, як зрозуміле ім'я (Г.Фреге).

Відсутність власних імен є стратегічним прийомом автора не лише стосовно глибинного дистанціювання дійових осіб, а й щодо втілення ідейно-художнього задуму. Переорієнтація маркерів позначення суб'єктів художньої інтеракції із власних імен на загальні (*Хлопець, Дівчина*) виявляє установку автора на типовість драматичного конфлікту, зумовлену специфікою чоловічої і жіночої психічної організації, а отже, активізує функцію драматурга і реципієнта стосовно художньої дійсності, вводить накреслений конфлікт драми у сферу їх екзистенції, є засобом інтимізації комунікативної взаємодії у площині “автор – читач”.

Таким чином, побудова та відтворення художнього дискурсу драми в рамках комунікативних стратегічних конструкцій відбуваються із залученням лексико-граматичних ознак лінгвальних одиниць, що є фокусами втілення інтенційних імпульсів. З одного боку, лінгвістичні засоби тексту, вступаючи один з одним у семантичні, синтаксичні та прагматичні відношення, імплікують персонажні та авторські інтенції, закладені в основу *прагматичних комунікативних одиниць драматургічного тексту – стратегій, тактик, ходів*, і реалізують, таким чином, перспективний потенціал для текстової еволюції. З іншого – актуалізація прагматичної функції мовних засобів у межах комунікативних одиниць тексту здійснюється під впливом контекстуальної інформації, релевантної для певного етапу розгортання драматургічного дискурсу, скріплюючи мотиваційно-ретроспективні зв'язки естетичної комунікації. Лінгвальні маркери, на підставі яких ідентифікуються імпліцитні прагматичні вектори комунікативних стратегій, виявляють специфіку вузлової категорії модерної драми – внутрішнього, психологічного, конфлікту та, окреслюючи мовну особистість героїв, сприяють розкриттю художніх образів тексту.

Лінгвістичні одиниці художнього тексту мають різне функціональне навантаження у

The role of linguistic facilities composing the communicative strategies in the construction and recreation of the dramaturgic discourse is determined in the article. It is found out, that linguistic units realize both prospective and motivational-retrospective potential for the text evolution.

Key words: communicative strategy, intention, dramaturgic text, semantics, pragmatics, syntactics.

внутрітекстовій та затекстовій комунікативних площинах. Як показало дослідження, семантико-прагматичний діапазон мовних засобів у проєкції на авторську стратегічну лінію значно ширший, ніж у персонажних стратегічних побудовах, що, на нашу думку, зумовлено автентичністю і первинністю інтерактивної взаємодії “автор – читач” на протигагу комунікативної осі “персонаж – персонаж” у драматургічному тексті.

1. Арутюнова Н.Д. Прагматика // Лингвистический энциклопедический словарь. – М., Сов. энциклопедия, 1990. – С. 389–390.

2. Борисова Е.Г. Отражение коммуникативной организации высказывания в лексическом значении // Вопросы языкознания. – 1990. – №2. – С. 113–120.

3. Великий тлумачний словник української мови. – К.: Ірпінь: ВТФ “Перун”, 2003. – 1440 с.

4. Иссерс О.С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. – М.: УРСС, 2003. – 286 с.

5. Лагутин В.И. Проблемы анализа художественного диалога (к прагмалингвистической теории драмы). – Кишинев: Штинца, 1991. – 98 с.

6. Українка Леся. Прощання // Зібрання творів: У 5-ти т. – К.: Наук. думка. – Т. 3. – С. 112–125.

7. Падучева Е.В. Прагматические аспекты связности диалога // Изв. АН СССР. – Серия лит. и яз. – 1982. – Т. 41. – № 4. – С. 305–313.

8. Потапова О.М. Прагматические и металингвистические особенности высказываний // Вестник Санкт-Петербургского университета. – Серия 9. – 2007. – Вып. 3. – Ч. II. – С. 223–228.

9. Скаб М.С. Прагматика апеляції в українській мові: Навчальний посібник. – Чернівці: Рута, 2003. – 80 с.

10. Славова Л.Л. Типологія комунікативних невдач (на матеріалі сучасного англійського мовлення): Монографія. – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І.Франка, 2005. – 107 с.

11. Фреге Готлиб. Логика и логическая семантика: Сборник трудов. – М.: Аспект Пресс, 2000. – 512 с.

12. Фромм Эрих. Искусство любить // Фромм Э. Душа человека. – М.: Транзиткнига, 2004. – 576 с.

УДК 82-3
ББК 83.3 (4 Укр)

Наталія Треф'як

ОБРАЗНИЙ СВІТ ПРОЗИ МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО

Стаття має на меті висвітлити ключові питання формування художньої образності прози Миколи Вінграновського. Увага акцентується на внутрішній структурі образів та основних механізмах творення образних величин, мікро-моделями яких є тропи. Тут також розкривається роль зображально-виражальних засобів та різноманітних фігур переосмислення.

Зазначені аспекти дозволяють виявити оригінальність індивідуального стилю прози Миколи Вінграновського.

Ключові слова: образ, художня образність, асоціативні зчеплення, тропи, зображально-виражальні засоби, індивідуальний стиль.

Творчість Миколи Вінграновського ілюструє міцну й нерозчленовану злитість поетичного та прозаїчного способів відтворення дійсності, що насамперед виражається в характері образотворення та своєрідності зображально-виражальних засобів прози письменника.

Ключові питання художньої образності в сучасному літературознавстві глибоко опрацьовані такими дослідниками, як Михайло Гіршман [5], Ігор Качуровський [7], Олексій Чичерін [11], Роман Якобсон [12] та інші. Тарас Салига у літературно-критичному нарисі “Микола Вінграновський” ґрунтовно аналізує поетичну і частково епічну творчість прозаїка [9]. Але окремого дослідження, присвяченого особливостям образності прозових творів Миколи Вінграновського ще немає. Цим, власне, і зумовлена актуальність статті.

Відтак її метою є з'ясування специфіки образотворення у прозі Миколи Вінграновського, що засвідчує оригінальний та неповторний стиль автора.

Звідси випливають конкретні завдання:

– виявити оригінальність індивідуального стилю прози Миколи Вінграновського;

– дослідити внутрішню структуру образів та з'ясувати основні механізми творення образних величин;

– розкрити роль зображально-виражальних засобів у формуванні художнього цілого.

Художня образність включає у себе формотворчий, естетичний, світоглядний та інші аспекти. Образ є основною функціональною одиницею мислення письменника. Мікроструктура образності ґрунтується на таких принципах асоціативних утворень, як подібність, суміжність, залежність та контраст [10]. Тропи утворюють міні-модель художнього образу. Асоціації, що становлять основу тропів, забезпечують дина-

мічність творчої уяви митця та сприяють сугестивному впливу на реципієнта.

Підручник теорії літератури подає таке визначення художнього образу за Леонідом Тимофєєвим: “Образ – це конкретна і водночас узагальнена картина людського життя, що створена за допомогою вимислу й має естетичне значення” [3, 96-97]. Отже, художній образ становить собою специфічну форму відображення дійсності, в основі якої знаходиться чуттєвий образ. Зображальність літературного образу ґрунтується (у своїх джерелах) на елементах конкретного змісту слова. Виходячи із внутрішнього змісту слів, письменник відтворює художню істину, до того ж поєднання слів не довільне, а залежить від суті і значення складових елементів. Значення мистецтва художнього відтворення дійсності полягає в тому, що “слово виступає не як засіб інформації чи повідомлення, а як актор, в якому бачать не його самого, а перевтілення в іншу людину” [4, 23]. Таким чином, із твору ми не запам'ятовуємо слів, але фіксуємо те враження, яке вони справили на нас, тобто в нашій свідомості виникають, утворюються образи, які спонукають нас сприймати художню дійсність за об'єктивну реальність. Отже, “образ – це уявна картина світу, зі своєю структурою, своїми естетичними законами побудови” [1, 106].

Звернемося ж до слова, його значення у формуванні образів та естетичних доміант, які наснажують творчість Миколи Вінграновського. Його фраза сповнена милозвучної (надзвичайно поетичної) краси, інтонації. Кожне вжите письменником слово несе не тільки смислово, а й естетичну функцію. Микола Вінграновський уміє “змусити” слово напружено, але без будь-якої аритмії “працювати” на думку. Один раз він використовує його у прямому значенні, інший

– у переносному, утворює градацію; і все це стає виразом його поетичного мислення” [9, 66]. Справді, одне і те ж слово може вживатись декілька разів, проте воно не сприймається як тавтологія, оскільки автор використовує безліч семантичних нюансів його значеннєвого вмісту.

Помітно, що робота над словом є надзвичайно важливою для Миколи Вінграновського. Саме тому він намагається використати усі приховані його можливості. Буває, з одного значення слова створює цілий лексичний ряд: “видиво, диво, марево, сон” [2, III, 227]. Це прояв справжнього відчуття внутрішньої смислової динаміки мови. Мабуть, у цьому й полягає “таємниця складної простоти” Миколи Вінграновського [9, 54].

Не зайвим буде пригадати, що, за теорією Олександра Потебні, слово має два смисли: один об'єктивний, що дорівнює його етимологічному значенню, другий – суб'єктивний, який включає у себе безліч найрізноманітніших асоціацій, які воно викликає у нас. Внутрішня форма змісту, як писав учений, є “відношенням змісту думки до свідомості: вона показує, як уявляється людині її власна думка” [8, 115].

Внутрішня форма змісту слова трактується сучасним літературознавством як естетичний вміст слова у відповідності до певного контексту. Виходячи з цього твердження, можемо сказати, що письменник володіє мистецтвом поєднання в одній фразі слів з піднесеним внутрішнім змістом, використаних у зовсім буденній ситуації. У таких випадках лексеми часто включають у себе ще й гумористичне нашарування: “П'ятнадцять дів гауптвахти за непоштиві слова перед маршалом! Я – маршал Микола Вінграновський” [2, III, 41].

Основою художніх тропів, які відображають хід думок письменника, творять і компонують внутрішній світ образів, є асоціативні зчеплення. Найбільш виразно вони проявляються на рівні метафор. Метафору визначають як асоціацію через подібність. Спробуємо розглянути деякі її види. У структурі побудови метафори часто можемо помітити порівняння: “Своїми залізними щелепами оси гризуть, як крокодили” [2, III, 107], “ворони і ті літали по харч важко, наче ведмеді” [2, III, 207], “стоїть на порозі, як чорна нова копійка” [2, III, 204]. Порівняння, в основі якого лежить уявлення, сполучення, на перший погляд, важкопоєднаних мікрообразів, часто становить основу асоціа-

тивних зчеплень автора. Наприклад, у першому випадку велика кількість ос співвідноситься з крокодилами. До того ж, використання епітета “залізними щелепами” поглиблює структуру метафори, у якій проходить уподібнення одного поняття до іншого. В такому разі, щоб відобразити хід творчої уяви письменника, необхідно розчленувати асоціацію на певні “частини”. Така ускладнена асоціативність, як уже зазначалось, використовується здебільшого в ліриці, що підкреслює специфіку мислення автора.

Другий приклад засвідчує аналогію між швидкістю польоту птахів та рухом ведмедів, на основі якої й виникає в авторській свідомості подібність. У третьому випадку маємо справу не з метафорою, а, власне, з порівнянням. Виникає воно у зв'язку з відомою в народі приказкою “як нова копійка”, тобто акуратний, свіжий, чистий. Епітет “чорна” вказує на вигляд героя, колір його шкіри, волосся тощо. Варто зазначити, що тільки за допомогою цієї одної деталі й описується зовнішність персонажа.

У творах Миколи Вінграновського значна увага приділяється і метонімії, яка ґрунтується на асоціації за суміжністю. Найчастіше використовуються такі її різновиди:

1. Називається річ замість самої людини, якій вона належить: “процокотіли на чорних підборах білі туфлі” [2, III, 212].

2. Також вказується на певну ознаку зовнішності, риси характеру, орган духовних чи фізичних сил людини замість неї самої: “...стали мамині очі” [2, III, 262], “штовхається заклопотаність, сердитість, невдоволеність, повчання” [2, III, 211]. Щоб передати рух творчої думки митця, можемо навести такий приклад: мамині очі > мамин погляд > погляд маминих очей > стали мамині очі.

3. Місце замість того, що з ним пов'язано: “село мостилося на ніч” [2, III, 208], “Черга росла, набухала, напірала, наступала на ноги” [2, III, 212]. В останньому випадку автор використовує ще й асиндетон, за допомогою якого утворюється градація певних ознак. Вона поглиблює сугестивний вплив на читача.

Асоціація залежності здебільшого виявляється та функціонує у текстах як синекдоха. Використовуючи її, автор поглиблює психологічну основу твору, зосереджуючи увагу на найдрібнішій деталі замість цілісного і повного опису: “лискучими губами з посудомийної крикнула, передихуючи, чоловіча біла виспана мор-

дяга” [2, III, 214]. Синекдоха в цьому випадку через промовисту деталь не тільки зображає, але й характеризує зовнішність чоловіка, а також вказує на емоційно-аксіологічний аспект.

Асоціації, утворені за допомогою контрасту, особливо вирізняються серед епітетів. Варто заглибитись у їхню художню природу, оскільки письменник надає їм особливого звучання і значення, часто не обминаючи при цьому функції кольору та настроєвого змісту його словесної суті. Микола Вінграновський – майстер живописання словом. Колір у нього позначає насамперед контрастні моменти в розвитку сюжету. Наприклад, як у пейзажну оповідь-замальовку природи раптово нахабно вриваються “жовто-сіро-зелені” [2, III, 12] бронетранспортери і вертоліт, мотоцикл з „голубими, чорніючими на очах, клаптями диму”. Вони наближаються з “жовтобокого небозводу” [2, III, 10]. Проте всі ці чуда технічного прогресу, які так несумісні з довколишньою природою, ще не лякають степове царство: надто своїми кольорами пасують до оточення, адже “водяні курочки, вужі й черепахи сприймали їх, як своїх” [2, III, 12]. Миттєво картина довколишньої дійсності змінюється: “очерет застріляв”, собаки темної масті “зробилися ще чорнішими”, а від “зачаєних бронетранспортера та вертольота потхнуло ядуchoю пофарбованою тишею” [2, III, 13]. Ці ознаки не впадають у вічі спочатку, вони приховані, як і зло, що отруює довкілля. Епітети, що їх вживає автор, несуть не тільки кольористичне, а й смислове навантаження. Вони приховують у своєму підтексті ще один колір – червоний, який символізує кров. “Кодима зіщулилась і змеркла”, “очерет дрижав” – так поводитись і живі створіння серед степу, адже над ними “з потемнілої півночі... налітали посріблені крапельни, схожі уже на крилаті злитки”. Як результат – звідусіль посипались мертві качки, аж “моріжок від їхнього пір’я став сіро-білим, наче всіяв його раптовий сніг...” [2, III, 14].

Отже, кольором Микола Вінграновський не тільки змальовує пейзаж, а й фіксує зміну картини реальності, передає почуття, настроїв та експресивність певних моментів. Колір у текстах Миколи Вінграновського – це постійна боротьба антиномій, це контрастування речей і явищ, які виражають себе у таких художніх засобах, як епітети, метафори, порівняння. Зіткнення контрастних кольорів у тропях породжує нову якість, нову емоційність відповідного обра-

зу. Бачимо, що глибин переживання, психологізму та драматизму Микола Вінграновський досягає завдяки своєму вмінню сполучати як контрастні кольори, так і контрастні ситуації.

У перших рядках повісті “Манюня” письменник характеризує осінь як таку, “що білі, руді і чорні коти носили з мокрих полів мокрих мишей мішками” [2, III, 5]. Цим викликає в нашій уяві послідовний ряд асоціації, які не відповідають усталеним “нормам” змалювання. Таке “відхилення” від звичаєвості особливо вражає. Воно поглиблюється метафоричною основою епітета, який у зв’язку з цим став асоціативним. Експресивність, образність, багатозначність виступають на перший план. Візьмемо для прикладу наступне речення твору: “Теплі ще з літа, сумні польові дороги поволі хололи, самотньо даленіли під лісосмугами вдень, а в затуманених надвечір’ях під придошеним на ніч сонечком мідно поблискували, ніби помиті олією” [2, III, 5].

Приєм одухотворення елегійного настрою смутку, підсилений образом “затуманеного” надвечір’я, передається за допомогою використання метафоризованого епітета. А на цьому тлі як пробіск надії – образ-метафора “придошеного сонечка”, яке, очищуючись, змиваючи “сутінки” проминаючого дня, дає підстави вірити в світанкове завтра.

Ріка Кодима, яку зустрічаємо у повісті “Манюня”, “принишкла по-осінньому, несмілива”, “замукана чередами корів”, вона “вже не знала й сама, хто вона є насправді”, і як наслідок – “зневажена й упосліджена”, але все-таки ще в змозі оговтатись від завданої шкоди, бо “приходить до тям” [2, III, 7].

Письменник також інтерпретує внутрішній зміст слова, що сприяє появі неологізмів. Крім цього, авторові властиво ще й вживати новоутворення у переносному значенні, переосмислювати їх. Таким чином виникають неологізми-метонімії, що базуються на асоціації суміжності (“розкліпав очі” [2, III, 27], “поскрекотіла до дядьківських столів” [2, III, 34], “замукана чередами корів” [2, III, 7], “підмахав хвостиком” [2, III, 8]), неологізми-епітети з метафоричною основою (“вкляклими в осінь” [2, III, 103], “роззирканим сонцем унизу” [2, III, 227], “придошені очі” [2, III, 6], “химородний сон” [2, III, 27], “прижовклим низьким бережком” [2, III, 104]), неологізми-метафори (“цурпелитися степами” [2, III, 19], “вухатили відкриті консерви” [2, III, 182]), а також неологізми-іменники

(“дурнобіг” [2, III, 179], “блохоносці” [2, III, 191]) та інші. Як бачимо, автор, творячи певний образ, вказує на загальновідомі ознаки, які ніхто не зауважує. Микола Вінграновський володіє таким стилем мислення, що дозволяє зосередитись на цих звичних і, так би мовити, буденних деталях довколишнього світу. Саме тому читач легко сприймає і усвідомлює авторські неологізми. Відтак автор творить слова, які, самі по собі маючи конкретне чи абстрактне значення і будучи самостійними, поєднуються у певний ланцюг, що своєю цілісністю формує в нашій уяві зовсім інший образ. Він зазвичай несе ще й стилістичне навантаження: “кроти-землюшники-музиканти”, “в їхніх руках-лопатках” [2, III, 32], “блискавка-куля-вибух-Манюня” [2, III, 40], “вишеньки-черешеньки” (про дівчат), “хлопці-орли-басюри” [2, III, 49], “дідок-шугачок-гноївчок” [2, III, 53] та ін. Бачимо, що в поданих словах-образах автор насилляє одна на одну як характерні риси чи ознаки зовнішності, так і особисте ставлення та сприйняття, а також у деяких моментах вказує й на рід діяльності.

Особливе місце у творах займають антропоніми, які автор вигадує, надаючи при цьому індивідуальну характеристику персонажів: “Золотозуба Гиря”, “до Гикавки-Гикавця”, “Заячий Чолов’яга” [2, III, 49], “Приходь до мене у печеру” [2, III, 183], “Коричневий” [2, III, 260], “Самольот Паропластович”, або ж “Пароплав Самольотович” [2, III, 220–222]. Називаючи одну з героїнь Магдою, письменник цим самим виділяє її з-поміж інших дівчат, вказує на особливе до неї ставлення з боку розповідача.

Отже, Микола Вінграновський формує образність прозових текстів, застосовуючи широкий спектр асоціативних зчеплень, які творять індивідуальний авторський стиль. Таке стилістичне урізноманітнення було б неможливим без розуміння словесної суті будь-якого образу, того первинного семантичного значення, закладеного у внутрішній будові слова. Воно дає змогу авторові поглиблювати її, нашаровуючи додаткові смислові відтінки.

Образно-емоційне художнє мислення Миколи Вінграновського має свої психологічні простори і, звичайно, свої зображально-виражальні засоби, які виникають, наче самі по собі, легко, невимушено, проте дають можливість заглибитись у царину сприйняття автором об’єктивного світу.

Загалом для Миколи Вінграновського властиве “мандрування” певних ситуацій, образів із твору в твір. Це сорока й степ, баштан та лисиця, кінь, якого так любить зображати автор. Для прикладу, в повісті “Кінь на вечірній зорі” також змальовуються ворони і сороки, які “роздзьобували річку” [2, III, 113], але вони виступають просто одним із елементів опису ранньої весняної природи. Натомість у повісті “Манюня” сорока є повноцінним образом-персонажем, який супроводжує розповідача протягом усієї мандрівки. У цьому випадку автор не тільки описує й коментує, але й безпосередньо входить у світ птахів, осмислює їхнє життя і передає своє бачення читачам.

Образ води письменник вимальовує залежно від ставлення до неї головного героя або тих функцій, які вона виконує у творі. Від Кодими, описаної у повісті “Манюня”, суттєво відрізняється образ скресаючої криги на ріці з повісті “Кінь на вечірній зорі”. Коли у першому випадку переважає емоційно-оцінний аспект, то у другому – на перший план виходять чуттєві враження, а саме зорові та слухові. Ріка не викликає у нас співчуття, бо представляє собою неприборкану дику стихію, яка в будь-який момент може нашкодити персонажам твору, що в результаті й стається. Зовсім у іншому ракурсі постає образ Десни у повісті “Літо на Десні”: “Скісна деснянська вода витьохкувала та щебетала в темно-зелених цибухах, приплюскувала кріп до руки, заплітала цибулю в кріп, брала їх, зелених, на губи – тільки що не просила солі” [2, III, 186]. Бачимо, що автор, зображаючи ріку, метафоризує її, передаючи свій власний погляд та асоціації, викликані побаченням чи уявленням: “Вільна Десна з-за моєї спини сірим світлом влилась у намет” [2, III, 198]. Вона виступає у творі як істота, котра живе осібно, але завжди поруч з людьми, відчуває їхні настрої, вбирає у себе негативні емоції. І в той же час відчувається деяка напруженість “стосунків”, повага до води як стихійного непередбачуваного явища. Можемо сказати, що персоналізація загалом поетизує прозу Миколи Вінграновського, ліризує її, відтворює особистісне враження автора від довколишнього світу. Такі описи завжди підпорядковані смисловій доцільності тексту. Фантастичне, уявне переплітається з реальним, сновидіння – з дійсністю. Важко буває провести чітку межу між ними, оскільки персоналізовані образи притаманні всім станам

розповідача чи оповідача, вони є невід'ємною частиною його світобачення.

Використання поетичних тропів та стилістичних фігур з усіма їхніми організаційними підривними впливає на художню цілісність твору. Саме тому з синтаксичних фігур “згущення” думки автор “навмисно” використовує асиндетон. Гадаємо, що він в певних моментах сприяє зображенню незначної описуваної ситуації: “...підняли гвалт собаки, та такий, наче хто їхню рідну Соколівку бив, душив, палив і завойовував” [2, III, 186]. Для надання фразі перелічувального тембру звучання письменник застосовує полісиндетон: “...і дядьки на возах, і скіфські баби, і ми біля “рафіка” [2, III, 227]. Проте це тільки незначна частина прикладів, яка свідчить про своєрідний інтонаційний характер твору, передає особисте враження від оточуючого світу, малює картини дійсності таким чином, щоб вони стали зрозумілі й читачам.

Героями повістей виступають як образи людей, так і тварин. Саме на них і зупинимо свою увагу й візьмемо для аналізу. Образи тварин “виписані” переважно значно краще, ґрунтовніше, а люди є всього лише необхідною доповнюючою “ланкою”, яка пов’язує ці два світи. За допомогою свідомості людини, її розуму, конкретизується бачення події та розповідається історія.

Отже, зупинимось на аналізі образів-персонажів тварин. Наприклад, у повісті “Літо на Десні” однією з героїнь твору виступає лисиця. Автор не просто олюднеє її, але й алегоризує. Він надає звірові рис людської істоти, тільки не тих, які ми розуміємо зазвичай. Письменник змальовує лисицю турботливою матір’ю-вдовою (“Якісь у них очі не бистрі, і самі вони якісь не живкі – не вдалися ні у мене, ні в свого покійного батька” [2, III, 189]), співчутливим створінням, яке захищає коня Валентина, але й роздумує над тим, коли краще поживитися. Крім цього, тварина усвідомлює безвихідь свого становища і благає очима, аби герой кинув їй пару рибин, бо в неї ще малі діти. Вона сприймає кумедні ситуації, реагує на них так, як реагували би й люди: “Лисиця рвала боки зі сміху” [2, III, 179]. Вона володіє органами чуття не просто як звір, але й вміє розрізняти погані й приємні запахи, милі її серцю звуки: “Лисиця обхопила лапами звіробій і стала в нього винюхуватись, щоб не вчадіти” [2, III, 178] і т.д. Її злодійство зумовлене тільки прагненням прогледувати діток, які ще не

можуть самі подбати про себе. Тому хитрість лисиці виявляється у бажанні здобути їжу: “Лисиця ладна була кинутися курам на допомогу...” [2, III, 186]. Автор спонукає до того аби всі негативні риси тварини сприймати крізь призму розуміння її становища. З цією метою й використовує такий багатий спектр зображально-виражальних засобів.

Звернемося до образу Манюні з однойменної повісті. Манюня виступає врівноваженою, спокійною лошичкою Її синочок Орлик – цікавий, веселий коник, який увесь час відстає від подорожуючих, щоб поспостерігати за лісовим життям, набратись досвіду. Його товаришем “по крутанні та біганні” [2, III, 6] є цуцик Султанчик. Автор наділяє їх рисами, властивими людині: “Її очі (Манюніні) стояли навпроти моїх, і я, тихо вдивляючись у них, бачив, що в них було – там туманіла невідома мені безсловесна душа” [2, III, 18].

Майже через усі твори проходить також образ сороки, що спілкується з подібними до себе: “Сорочине плем’я почуло голос тривоги, вияснило що до чого й з усіх крил налягло боронити коня!” [2, III, 27]. Як бачимо, автор, говорячи про сороку, вказує ще й на притаманні їм ознаки зовнішності: вони допомагають не з усіх сил, як люди, а “з усіх крил”. І вони роблять це не безсвідомо, не за внутрішніми інстинктами, а добре знаючи ситуацію, про що свідчить діалог сороки і борсука: “І хто на мою нору, де я вже заліг на зиму, кинув смердючу оцю... халамуду?” – “Вітер! – застрочила борсукові сорока. – Це не вони – не цей чоловік і не Манюня!.. Тупцяй, вайло, до свого лігва назад і залягай, і не думай, що ти бардзо комусь потрібен...” [2, III, 29]. Таких епізодів, діалогів можна виокремити з творів Миколи Вінграновського дуже багато, що свідчить про специфіку його світосприйняття.

Яскравим прикладом глибокого вникнення у життя тварин також може слугувати нічне полювання котів і лисиць на мишей. Автор описує цю подію з притаманним йому почуттям гумору. Ров’язання ситуації дуже несподіване. Йому передує те, що “він (Султанчик), сучий синок, навіть і не понюхавши, самогон це чи віскі, вилизькав усе до дна!”, “встромляючи дзьоба в чароньку і задираючи його над собою, встромляючи і задираючи, сорока віскі пила з охотою!” [2, III, 56]. Отож, набравшись сміливості, у веселому настрої, “під прикриттям сороки, що,

видихаючи віскі, зависала над його мордочкою і обвівала її крильми, Султанчик пішов поміж котами й лисицями... і всім попідряд, по черзі почав роздавати поцілунки – лизькати їх у писки!.. Та коли рябенька почвара обіперлася лапками на одну із лисичок, і, гикаючи, прийнялася лисичці щось на вушко мугикати, отетерілі коти і лисиці дали драпака...” [2, III, 57].

Бачимо, що письменник охоче користується різноманітними гумористичними прийомами з метою увиразнити комізм описуваних ним подій, користується і зображально-виражальними засобами. Властива письменникові метафоричність розповіді, участь і активність дій тварин-персонажів – усе це створює унікальність світу прози Миколи Вінграновського. З відомого йому життєвого матеріалу він безпомилково вибирає такі факти, випадки й сценки, які здатні уособлювати дійсність у типових її виявах, в найхарактерніших ознаках. Гумористичні сцени зумовлені ситуацією, в яку потрапляє герой, наприклад, приїжджаючи до міста (“Пересадка”). Легкість самої оповідної манери спричинюється також відпочинком від щоденних турбот, як у повісті “Літо на Десні”. Тому гумор розповідача характеризується веселим грайливим настроєм, що присутній в описаних діалогах. Натомість стурбованість через затримку знімального процесу у повісті “У глибині дощів” супроводжується високим рівнем самозаглибленості, роздумами, тому й гумористичних сцен не так багато.

Проза Миколи Вінграновського має свій секрет впливу на читача. У ній є дивосвіт любові, ласки, добра, ніжності, теплоти, виражений через життя птахів, комах, хмар, будяків, дерев тощо. Не збагнувши цього, не відкривши для себе певного психологічного мікроклімату, не пізнаємо в прозі Миколи Вінграновського і більш значущих її аспектів. Природа в письменника настільки олюднена, що ввібрала в себе всі відчуття й емоційні стани: “Пухкотіла і темінь. Вона ворушилася в гіллі і вже по краях сіріла” [2, III, 26]. Це не просто вигадливі метафори, це конкретне переживання, передане незвичайним образом і перенесене на темінь, ніч. “Велике” й “мале” часто міняються місцями: „Вогке проміння попрямувало на той бік ярка, де під прижовклим віттям садків білими печеричками додрімували хатки” [2, III, 29], “Місяць знову поблід, і на свіже горло у Магдиному селі перемовилися півні” [2, III, 58], “А тут на дзьобі уже

зима” [2, III, 285]. Ця асоціативна щедрість використовується для того, щоб картина природи сприймалася як психологічний стан.

Микола Вінграновський будує образ і на особистих відчуттєвих враженнях: “Але тепер у мені-вертольоті, припавши до круглястих віконеч, на приставлених стільчиках плямистилися не вояки, а чорнілі собаки – разом з собаками я відлітав у вирій” [2, III, 15], “від чобота до чобота, з п’яти у п’яту там кидалася і просила помилування зловлена мною, як мишка, її душа” [2, III, 22].

Інколи сама ситуація, тонко підкреслений штрих можуть нести в собі безмірність почуття. Миколі Вінграновському вдається наповнити такою психологічною глибиною звичайну, буденну ситуацію, розкрити її колорит, ліричність: “У тих потаємних зарічках в очеретах до своїх півників сокотіли червонодзьобі водяні курочки, а недалечко від них на теплім осонні вилежувалися сонні вужі та, ніби перевернуті догори дном полив’яні мисочки, вічно задумливі черепахи” [2, III, 7]. Дуже цікавий аспект у зображенні звірів і птахів – це мотив пристосування їх до сучасного світу і, так би мовити, співчуття, співрозуміння тягара, обов’язку і місії життя. Письменник виокремлює один мотив, який підкреслює завдяки накопиченню фактів та згущенню душевної тривоги. Тому ми глибше розуміємо описувану ситуацію, подієвість творів.

Як бачимо, письменник, мов намистинки, нанизує асоціації, що базуються на зіставленні двох понять, утворюючи таким чином новий образ-метафору, що об’єднує у собі декілька структурних елементів. Семантика слова у Миколи Вінграновського легко змінюється та перетворюється. Крізь нашарування асоціацій, набутих чи за давних значень, інертну звичність автор намагається дійти до “першоджерел” слова. Воно творить неповторну мить переживання світу. І це не дивно, коли зважити на те, які тисячолітні глибини духовного досвіду актуалізує письменник.

Прозовий розповідний спосіб відображення дійсності за своєю природою, порівняно з ліричним, більш зображувальний, ніж виражальний. Проте, створюючи образні картини, автор вдається як до зображальних засобів, так і виражальних. В зображальному плані Микола Вінграновський досягає миттєвості малюнка, розмитості ліній. За допомогою тональності передає мінливість картин природи. У ви-

ражальному плані цей же пейзаж створює настрій, переживання героя, відображені за допомогою асоціативності.

На думку Івана Дзюби, зміст прози – “у кожному слові й у кожній барві, у невловимій атмосфері оповіді, у кожному порухові душі оповідача” [6, 21]. Можна доповнити: ще у своєрідній манері використання зображально-виражальних засобів та тропів, різноманітних стилістичних фігур переосмислення, внутрішній їх наповненості. Всі вони відіграють неабияке значення у формуванні художнього цілого прози Миколи Вінграновського та його індивідуального стилю.

1. *Виноградов В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика – М.: Академия наук СССР, 1963. – 255 с.

2. *Вінграновський М.* Вибрані твори: У 3 т. – Тернопіль: Богдан, 2004.

Т.1: Поезії (1954–2003) / Передмова Т. Салиги. – Тернопіль: Богдан, 2004. – 400 с.

Т.2: Роман “Северин Наливайко” / Передмова І. Дзюби. – Тернопіль: Богдан, 2004. – 400 с.

Т.3: Повісті й оповідання – Тернопіль: Богдан, 2004. – 352 с.

The article aims at highlighting the key principles of formation of the artistic images in Mykola Vingranovskyi's prose. The attention is focused on the main ways of creating images tropes being their mikro-models. The article also deals with the role of representative and expressive means and various figures of reinterpretation.

The aspects stated above help to dispose the originality of the individual style of Mykola Vingranovskyi's prose.

Key words: image, artistic images, associative chains, tropes, representative and expressive means, individual style.

УДК 821.161.2 “19”-31.09 І. Вільде

ББК Ш5 (4Укр)6-4 І. Вільде 534

Ярина Янів

“ПОВНОЛІТНІ ДІТИ” ІРИНИ ВІЛЬДЕ: ПЕРША І ДРУГА РЕДАКЦІЇ

У дослідженні зіставляються перша і друга редакції твору “Повнолітні діти” Ірини Вільде, прискіпливо аналізується ідейно-тематична основа твору, її варіативність, а також зміни системи формотворчих шукань письменниці.

Ключові слова: епічне мислення, проза, варіативність, відмінність, дві редакції, повість, роман.

Ранні твори Ірини Вільде були для неї особливо дорогими. За свідченням Марії Вальо, письменниці “припадала до своєї ранньої творчості як до живлющого джерела, коли шукала виходу з душевних потрясінь і творчої кризи” і “не покидала думки про її реабілітацію” [1, 5]. Повабом цих щирих, бентежно молодих творів,

3. *Галич О., Назарець В., Васильєв Є.* Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. О. Галича – К.: Либідь.– 2001. – 488 с.

4. *Гей Н.* Художественность литературы. Поэтика. Стиль. – М.: Наука, 1975. – 471 с.

5. *Гиришман М.* Проблемы целостного анализа художественной прозы: Учебное пособие. – Донецк, 1974. – 45 с.

6. *Дзюба І.* Духовна міра таланту // Вінграновський М. Вибрані твори. – К.: Дніпро, 1986. – С. 5–22.

7. *Качуровський І.* Основи аналізу мовних форм. Стилистика: Фігури і тропи. – Мюнхен–Київ, 1995. – 235 с.

8. *Потєбня А.* Мысль и язык. – М.: Лабиринт, 1999. – 300 с.

9. *Салига Т.* Микола Вінграновський: Літературно-критичний нарис. – К.: Радянський письменник, 1989. – 167 с.

10. *Франко І.* Із секретів поетичної творчості // Франко І. Зібрання тв.: У 50-ти т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 31. – С. 45–119

11. *Чичерин А.* Ритм образа: Стилистические проблемы. – М.: Советский писатель, 1980. – 396 с.

12. *Якобсон П.* Психология художественного творчества. – М. Знание, 1971. – 48 с.

їх свіжістю читачі були зачаровані, однак оцінка їх у критиці була контрверсійною вже у 30-х роках, а тим більше у радянські часи. Адже ніяк не вкладалися вони у параграфи соцреалізму, за яким не талант, а комуністичні ідеї мали значення.

У період другої половини 30-х рр. ХХ ст. основне призначення літератури вбачалося у служінні національній ідеї, і хоча вже, як зазначає дослідниця Н. Мафтин, у літературно-мистецькому житті Західної України помітно тенденцію до пошуку “нових мистецьких обривів” та “певне “зміщення” акцентів із крайньої суспільної та національної заангажованості” [9, 49], але зображення проблем “малого людського серця” було ще чимось новим і сприймалося як “забава”, “розривка”, “форма без змісту”.

Після присудження Ірині Вільде у 1936 році премії Товариства письменників і журналістів імені Івана Франка за збірку новел “Химерне серце” та першу частину із однойменного циклу – повість “Метелики на шпильках” у пресі розгорнулася бурхлива дискусія щодо художньої вартості творів письменниці. Основні закиди, які робили Ірині Вільде, – це еротизм і відсутність національної проблематики. Навіть поважний літературознавець М. Гнатишак на знак протесту вийшов із складу журі, висловившись, що авторка “при дійсно мистецькому рівні своїх творів в тематиці поки що обмежується до чисто особистих еротичних, і то нетипових переживань...”, і назвав ці твори “культурною й помистецьки оформленою порожнею” [10, 47]; о. В. Дурбак вважав, що нагороду Ірина Вільде завдячує “ідеологічній та моральній індиферентності свого “Химерного серця” [10, 48.] У рецензії на повість “Метелики на шпильках”, надрукованій у “Дзвонах” під криптонімом м. з., було зазначено, що “тут круг зацікавлень авторки, а з нею й героїки повісти, обмежений до еротики, щоправда, здебільша трактованої в психічній сфері. Аж дивно, як це у доростаючої дівчини нема взагалі ніяких інших зацікавлень, лише виключно фліртові-еротичні.” [7, 74]. Але в той же час критики визнавали досить високий художній рівень повісті. А у звинуваченнях щодо відсутності національної проблеми вони не мали рації – національне питання у ній ставилося поруч з іншими “підлітковими” зацікавленнями героїні.

На захист національної позиції письменниці виступав М. Рудницький, який писав, що “хоч ця молода авторка, як усі ми, що пишемо, має неодну хибу, все ж вона вміє орудувати пером, знає, чого хоче і найважливіше: має про що писати. Закид ..., буцімто її твори “зовсім не українську духом” не тільки не вірний, але передовсім дуже вузький. У “Метеликах на

шпильках” маємо українські дівчата з нашого буковинського середовища, в “Химернім серці” – типи жінок і такі переживання, які можливі тільки в нас. А щодо того, щоб усі наші книжки мусіли мати конче тільки українські теми, то це домагання наївне та шкідливе для розвитку нашої літератури” [8, 4]. Сама Ірина Вільде в інтерв’ю газети “Назустріч” на закиди “ви не патріотка” відповідала: “Національні питання не знаходять зображення в моїх книжках не тому, що в мене нема зрозуміння для них, не тому, що мене не болить доля мого народу, не тому, що я не радію його досягненнями, але тому, що вважаю своє перо ще слабе, щоб могло гідно торкнутися цих справ. Тільки тому.” [3, 15]

Знову до своїх ранніх повістей Ірина Вільде повертається більш ніж через десять років. У 1952 році виходить її роман “Повнолітні діти”, який був другою, переробленою, редакцією трилогії “Метелики на шпильках”. Авторка, на той час уже член Спілки радянських письменників України, писала під суворим наглядом цензури і змушена була враховувати вимоги єдиного панівного і нав’язуваного в радянській літературі методу. Перш ніж вийти у світ її нові твори обговорювалися на засіданнях спілки письменників. Роман Горак оприлюднив архівні документи рецензентів, редакторів з приводу виходу у світ роману “Повнолітні діти”. Ці матеріали нагадують театр абсурду, сцену суду ліліпутів над Гулівером. Графомани знущаються над талантом за те, що він не вірно підданий радянській владі такою мірою, як вони. Яке вульгаризаторське розуміння у них літератури і з яким цинізмом вони хизуються ним! Вдавали, що до підсудної ставляться доброзичливо. Так, Петро Козланюк “доброзичливо” нагадав, що “в минулому Дарія Дроб’язко мала в своїй творчості ряд серйозних помилок, які виходили з буржуазного об’єктивізму письменниці. За роки радянської влади письменниця наполегливо переборювала ці свої помилки, оволоділа принципом соціалістичного реалізму. Внаслідок їй вдалося написати ряд оповідань, п’єс і повістей, в яких з позицій письменника висвітлюються важливі події в житті українського народу, зокрема інтелігенції. Однак Дарія Дроб’язко до цього часу ще не звільнилася від старого багажу, внаслідок чого в її романі “Повнолітні діти” був припущений ряд серйозних помилок ідеологічного характеру. Дарія Дроб’язко зуміє перейти ці помилки, бо бере активну участь у житті

письменницької спілки і навчається у вечірньому університеті марксизму-ленінізму...” [2, 127]

Один із рецензентів – В. Лозовий – “позитивною зміною” вважає те, що “коли в першому варіанті боротьба шкільної молоді велася винятково в національних рамках і не виходила поза шкільні мури, а шкільний нелегальний гурток складав щось одне надкласове ціле, то в новому варіанті розвиток боротьби приводить до розколу гуртка. Націоналісти створюють окрему групу, а передова частина молоді об’єднується з революційними елементами міста. “Роман “Повнолітні діти” справляє таке враження, ніби він написаний не в умовах вільного Радянського Союзу, а в тій же старій буржуазній боярській Румунії, коли біля автора стояв якийсь Іванчук і коли говорити про возз’єднання було таки небезпечно: донесе сигуранці”.

Остаточний висновок: “Роман “Повнолітні діти” є приреченим” [2, 127].

Це були рецензії на вже деякою мірою перероблений за вимогами цензури художній текст. Але ж як? Хоча письменниця і змінила ідеологічну концепцію твору (появились образи комуністів зі своєю ідеологією), хоча роман частково позбавлений тієї наївності і невимушеності письма, які були у повісті, але в той же час він відзначається більшим досвідом письменниці у зображенні окремих епізодів, образів, і найголовніше – тут чіткіше і повніше, більш зріло, ніж у першій редакції, прозвучала ідея самотності української нації.

У роман “Повнолітні діти” ввійшли з деякими змінами перші дві повісті циклу (“Метелики на шпильках” та “Б’є восьма”), а також частина під назвою “Весілля в Суховерхові”, яка вийшла у 1966 році у журналі “Жовтень” як “четверта частина циклу “Метелики на шпильках”.

Трилогія мала усталену для жанру роману виховання “сюжетну схему з трьох складових частин: 1. Дитинство (іноді – родовід героя) та отрочество; 2. Роки навчання і роки мандрів; 3. Самовизначення героя” [11, 494]; отже це досить симетрична структура. Кожна повість відображала якийсь певний завершений етап у житті головної героїні. Перша повість – “Метелики на шпильках” – неповторна казка дитинства, повість “Б’є восьма” – перші кроки в доросле самостійне життя, формування світогляду, національної ідентичності, і остання – “Повнолітні діти” – це період навчання в університеті, коли

герої постають уже дорослими сформованими особистостями.

У романі ця симетричність порушується. Тут значно менше йдеться про роки дитинства, ніж у повісті, а натомість ширше зображено шкільний період, велику увагу звернено на формування національного світогляду героїв, їх політичних переконань, акцент робиться на висвітлення суспільно-політичної ситуації того часу. Повість “Метелики на шпильках” увійшла в роман, зберігши свій основний сюжет, але дещо в скороченому, стислому вигляді. Якщо порівнювати повість і ту частину роману, яка переписана з повісті, то можна побачити певні розбіжності фабули. Письменниця відбирає основні епізоди, але лаконізує їх, коригує, надає їм нового порядку, окремі частини первісного тексту відсутні.

У новому варіанті твір втратив деякі епізоди з дитинства, які, можливо, не мали ключового сюжетного значення, але доповнювали і поглиблювали образ героїні, були талановито написані і передавали психологічну майстерність Ірини Вільде ловити неповторні переломні моменти в душі людини. Це, наприклад, епізод, коли героїня робить дуже рішучий вчинок, який символізує перші кроки з дитинства в доросле життя – вона назавжди віддає свої ляльки молодшій сусідці; або коли дівчинка отримує на іменини перші в житті панчохи:

“Над вечір збрала свої обидві малі ляльки та всю виправу з великої ляльки й віднесла раз на все Сафтиній Марці.

Як вернулася без ляльок у хату, почувала себе якось так, якби в хаті хтось хорий лежав. Одне знала певно, що той хорий уже ніколи не ввидує: її дві маленькі ляльки уже ніколи не повернуться до неї. А велика лежала обідрана в шафі з останньої суконки як сам глум.

Це був пам’ятний день” [4, 10].

“Орися сиділа під “крапнистою” і цирувала свої шовкові панчохи. Так, правдиві, шовкові панчохи. (Перші шовкові панчохи.) Дарка може теж такі дістане на уродини. ...

- Знаєш, ті шовкові панчохи дуже нетривалі... Вистане, кажу тобі, щоб одно очко пустило й вже... ого!

Дарка відповідає нерадо:

- Я теж може такі дістану на уродини...

Ніби шовкові панчохи це звичайнісінька річ у світі. Щось, чим навіть тішитись не варто.”

“Коли Дарка відчиняє шафу, щоб сягнути по суконку, мама передає їй невеличкий пакунок і відходить до кухні, бо дуже занята і часу на лік не має. Дарка скоренько розгортає папір: ясно сталеві шовкові панчохи” [4, 76].

Радянські критики особливо не терпіли панчіх, радили писати їх “носками”, а також сприймали їх як еротичні деталі. В образі жіночої психології підлітка – це важливі психологічні деталі. Письменниця розуміла, що щастя і горе у дитини такі ж великі, як у дорослої людини, можливо, перетикаються ще інтенсивніше вразливими молодими думками, хоч причини їх з боку дорослих дрібні. З іншого боку – з погляду вічності такі ж мізерні причини “дорослих” пристрастей.

На відміну від роману, у повісті більше таких фрагментів, в яких розкривається химерний характер головного персонажа. Це також створює певні розбіжності між образами героїні у повісті та у романі. У повісті Дарка химерніша, спонтанніша, наївніша, а в романі – виваженіша, досвідченіша.

Наприклад, у романі немає епізоду, коли Дарка свариться з Данком:

“Чи не скидається це на іграшки з її серцем? І сердечний жаль передає тепер віжки в руки досади, що жене Дарчиними думками як навіжена.

– Куди ви властиво йдете? Вам дорога не сюди, – починає свою скажену гру досада.

– Я вас відпроваджую, Дарко.

– Чи я боюся? Чи тепер ніч? Чи мене мають собаки обпасти, що я потребую провідника?!

...

– Що вам, панно Дарко? Я вас не розумію... я сам знаю, що мені сюди не подорозі... але я люблю з вами поговорити... Ви не хочете цього?

Він робить довгу перерву: жде на відповідь. Аж серце в’яне, так дуже хочеться відслати його тепер на балачки з тими, що мають музикальні вуха, а дурні, так, дурні, як чопи в бочках. Хочеться пригадати ту дівчину з книжки, що сама світ об’їхала: прошу, може б з нею на розмову? Коли Дарка не може рішитися на відповідь, Данко запускається в дальші здогади:

– Ви боїтеся, що можуть вас татко, або мамця побачити зо мною? Я вгадав? Можемо обійти вуличкою попри олійню, хочете? Добре, Дарко?

...

– Ані татка, ані мамці не боюся... але не хочеться мені з вами йти... Розумієте?

Як це сталося? Ради Бога, як це сталося, що вона сказала щось зовсім протилежне до того, що хотіла? Але ж він не повинен повірити цьому, що вона говорить. Повинен знати, догадатись, відчутти, зрозуміти, що це неправда. Повинен насилу побігти за нею. Хоч би вона камінням обганялась від себе, повинен побігти за нею. Дігнати й сказати в самі очі, що вона неправду, страшну неправду говорить” [4, 66–67]. Епізод, за пропущення якого ми жаліємо: адже він розкриває химерність жіночої натури, її кокетерію, коли “ні” означає “так”. Пропущено й такий абзац: Дарка переконує батьків записати її на уроки гри на фортепіано, а батьки не піддаються цьому переконанню.

“– Я мушу ходити на фортепіано... я мушу... – вона зразу просить, але як сльози вирвалися і потекли так, що всі вже успіли доглянути їх, Дарка аж тоді усвідомлює собі, що справу посунула задалеко й з остраху і сорому за свої сльози, починає кричати вже:

А я таки буду... вчитись на фортепіані... таки буду!... Ой... бо я мушу...

Вона сама тепер не знає чим в них виблагала: терором, чи проханнями, тому кидається собою на всі сторони і дуже докладно нагадує тепер собою Дарку, як було їй чотири роки...” [4, 112] Цей епізод знову ж таки з “жіночим” підтекстом. Данко, її коханий, віддає перевагу “музикальній дівчині”.

Нема епізоду з вуйком Мухом, а також відсутня дуже зворушлива сцена першого візиту Дарки в дім Данка:

“... Тільки коли Ляля зупиняється перед якоюсь отоманою, що нагадує передню часть гондолі, зі словами:

– А тут Данко спить... – а потім ще – а це його етажерка і його “спеціальні книжки”... – Дарка задержується з увагою, розглядає, трохи що пальцями не доторкається того місця де він спить. Тільки рукою погладити по подушці... тільки злегенька приложити лице до його подушки... – проситься неймовірно, фантазійне бажання...” [4, 130]

Однак, попри сюжетний лаконізм є у романі ширші описи героїв, відчутно вправну руку вже зрілого майстра. Тут, на відміну від повістей, при першому знайомстві з персонажами письменниця подає досить вичерпні психологічні

характеристики їх. Наприклад, у романі під час першої зустрічі з Данком із декількох лаконічних речень можна чимало дізнатися не тільки про героя, а й про його сім'ю, їх статус у селі. Натомість у повісті перше зображення Данка найвніше, суб'єктивніше, оповите романтичним флером, не позбавлене нотки сентименту:

У романі: "Батьки Данка всього два роки як поселилися у Веренчанці. Мати в них німкеня, і тому люди в селі трохи стороняться їх. Крім Данка, є ще й дочка Ляля, яка вивчає музику десь у Відні і якої досі ще ніхто не бачив у Веренчанці. Коли Данилюки приїхали до Веренчанки, Данко був у п'ятому класі..."

У повісті: "З Данком була Дарка вже два роки знайома (наскільки це загалом можна "знайомством" звати). Ну, так, відколи батьки його прийшли до села, відтоді й вони побачили себе. Данко був тоді ще в четвертій класі: носив іще короткі штани й ганяв по цілих днях на луці за м'ячем. Тоді ще був такий час, що він міг заговорити їй на "ти" й сьогодні могли вони бути добрими знайомими. Але він цього не зробив. Дарка не знала чому..." [4, 12].

При знайомстві з Лялею, крім детального опису її зовнішності, у другій редакції передано ще й певні риси характеру: "Поки надійшов поїзд з Чернівців, Ляля не тільки встигла познайомитися з усією інтелігентною молоддю села... , але й безапеляційно об'явила себе їх ватажком" [6, 20].

Образ Софійки в романі більш об'єктивний, відсторонений, хоча оповідь ведеться від імені героїні. Натомість у повісті характер героїні розкривається з певним суб'єктивним емоційним забарвленням через опис її зовнішності принагідними штрихами, без відстороненої авторської різнобічної характеристики. Тут портрет психологізовано натяком на внутрішній світ персонажа, описи зовнішності несуть негативну конотацію: очі – чорні, як смертельний гріх, волосся – неспокійне, і навіть айстра визивна і безсоромна, бо одна-однісінька на вузькій рамені.

У романі: "... Софійка бундючна, як індик, їй хочеться, щоб усі вважали її за справжню даму: вона, як кінь на параді, ходить величним повільним кроком, стримано сміється, рухи в неї плавні, говорить мало, а більше дивується тому, що хтось скаже.

Дарка не раз задавала собі питання: чи можна назвати вродливою Орисьчину сестру?

Не могла дати відповіді на це запитання. Софійка була колоритна: до смуглого, такого вузького, як і в Ориськи, лиця вона мала яснокаштанове волосся і яскраво-сині, як у Стефка, лише холодніші й розумніші очі. Зрештою особливість Софійчиної вроди полягала не у формі її обличчя чи постаті, а в тому, як вона орудувала тими даними, що ними наділила її природа. Вона сприймала, здавалося, обдарування природи як талант, який вона повинна збільшувати. Вона вміла вимовити так слово, повернути так голову, здвигнути так плечем, подивитись так з-під вій, що не було, мабуть, чоловіка, який би не задивився на неї" [6, 47–48].

У повісті: "Софійка говорить з Празьким. Та – чи це Софійка, ця жінка, в чорній, такій скупій, що, як на пластичній мапі, видно всі заглибини й випуклини тіла, суконці, обведений високо, аж під саме підборіддя. З гладким, як примашеним (ніби не можна було вже хоч би з огляду на забаву, потягти кілька разів залізком по волосся?) чорним, аж неспокійним волоссям, з цими подовгастими, як каюки, а чорними, як смертельний гріх, очима, з цією визовною безсоромною, одною-однісінькою білою айстрою на вузькій, як межа, рамені?"

Якийсь злий дух, чорний, злий дух, не Софійка" [4, 85].

Крім сюжетних відмінностей у повісті та романі, помітно також розбіжності на рівні художніх образів. Наприклад, образ священика у романі набирає негативного забарвлення, а через усі повісті циклу він проходить без жодного натяку на негатив. У повісті перша зустріч з цим представником духовенства проходить мимобіжною згадкою, а в романі вже все налаштовано на його негативне сприймання:

У першій редакції: "На підвечірку був у них пан-отець. Говорили про пасіку, й тому ніхто не звертав уваги на Дарку" [4, 7].

У другій редакції: "Дома застала Дарка панотця. Мама частувала всіх кавою з солодкою сметанкою і свіжим, ще у вошині, медом. Але по зморщці поміж бровами у мами Дарка догадалася, що вона не захоплена цим візитом.

Мама чомусь думає, що панотець приходить до татка з візитом тільки тоді, коли йому чогось потрібно від татка.

А хоч би й так, то що в цьому поганого? Коли панотець пішов (він таки й справді приходив порадитися відносно своєї пасіки),

мама сказала голосом, який Дарці дуже не сподобався:

– Не бійся, як йому треба, то він дуже ласкавий, але на храм до себе тебе не запросив.

– Та що ти, жінко! Добре, що не просив. Я й так був би не пішов. Куди ж мені, народному вчителю, пхатися між те панство.

– Дарка мусила стати на бік татка. Справді, чого тут ображатися, що не запросили татка, коли він однаково був би не скористався з тих запросин?" [6, 5].

Отець Підгірський, який у першій редакції постає вольовим представником української інтелігенції, носієм національної ідеї на селі, у романі стає корисливим та безідейним:

Перша редакція: "В домі о.Підгірського, де Дарка щоденний гість, вибухає подія і своїми відламками ранило тих, що найближче до неї стояли. О.Підгірський за ніяку ціну не хоче віддати Ориськи до румунської гімназії. Мама, з сивавим від чола волоссям і нерішучим, дитячим носиком, плаче. Їй гірко бачити свою дитину у шкільному році дома за пір'ям чи вишивкою. Тим більше боляче, що її розум не збагне, чому Ориська не може кінчати румунської школи. Чому? Від цього чейже не стане румункою. Але лагідний завсіди о. Підгірський стоїть твердо при своєму: з яким лицем він показався би до Чернівців між своїх? Ні, скоріше Ориська буде так довго сидіти дома, доки Мігалаке не забереється з української гімназії" [5, 230].

Друга редакція: "У Підгірських теж подія, яку кожне по своєму сприймає. Чоловік Софії, Дмитро Улянич, дістав посаду гімназичного вчителя у Гіцах. Софійка сяє від щастя, що нарешті буде на своєму, панею професоровою, а Улянич ходить як отруєний від того, що йому треба з Буковини виїздити. Ориська поїде з ними і там ходитиме до румунської гімназії. І всі – знову ж таки, крім одного Улянича, – страшенно раді тому, що Ориська ходитиме до румунської гімназії. Здається, навіть сама Ориська не дуже засмучена тим.

Дарка нічого не розуміє. Якось не втерпіла і запитала Ориську:

– А твій гатко – такий патріот, а тепер як буде? Ти ж зовсім зрумунізуєшся?

Ориська знизує плечима:

– Татко каже, що інтелігенція мусить пристосовуватися, але селяни... селяни повинні сто-

яти твердо. Ніхто не може закинути таткові. Його проповіді завжди такі патріотичні! [6, 202].

Якщо першу частину подано у значно скороченому вигляді, то друга повість із циклу переходить у роман навпаки, з істотними доповненнями. Розширено і поглиблено ідеологічні та суспільні проблеми твору. З документів засідань СРПУ видно, як на письменищю чинився тиск. Але, віддаючи реверанси радянській владі, разом з тим в її творах проходять дуже відважні думки та образи, які служать українській національній ідеї. І важливим є не те, що вона писала під примусом (таким неорганічним для її таланту), а те, що в її творі можна прочитати між рядками.

Ще після виходу своїх перших творів письменниця заявляла, що, на її думку, "просто національний прогрес від тих (національних. – Я.Я.) справ починати вправляти своє перо. На них письменник повинен шойно зломати своє перо". І якщо глянути на її творчість в хронологічному аспекті, то помітно, що, починаючи з ранніх творів, паралельно з еволюцією Ірини Вільде як письменниці, її творчим зростанням, помітно еволюціонує у її художньому світі і національне питання. Якщо у період ранньої творчості, коли молоду письменницю хвилювала проблема малого людського, але українського серця, національне проступало на рівні українських образів, українського типу мислення, української ментальності, моралі, то у творах зрілого періоду вже поставлено за мету поруч із іншим заглибитися саме у проблеми національної ідеї.

Цю тенденцію можна помітити також, порівнявши повість "Б'є восьма" (ту частину трилогії "Метелики на шпильках", де авторка найчастіше торкається національних питань) і частину другої редакції роману "Повнолітні діти".

У повісті невідгідне становище українців письменниця показала на рівні гімназії, а у романі вже ситуацію гімназійного рівня вона проектує на ситуацію в цілій країні.

У повісті: "Боже, як ти нічого не розумієш... Чи ти не розумієш, що якби вона була таке зробила на годині Мірчука, Порхавки, Спілого, чи навіть Мігулева, то ми тільки сміялися б з дурної кози? Але так то чи ти не розумієш, в яку біду впхала вона тим своїм виступом цілу клясу? Ти хіба не знаєш Мігалаке! Та ж він тепер дихати не дасть тобі й Оріховській! Якби це зробила німка, жидівка, то чорт бери... але

українка – це щось нечуване! Щось подібне в нашій гімназії” [5, 89–91].

У романі: “Собака та твоя Ориська – от що я тобі скажу! Собака. Її б’ють по морді, а вона лиже руку, яка її б’є ... Яка ганьба! Українка! Плювати я хотіла на таких українців! Заявляти на весь голос, що їй подобаються поезії Тудоряну, який називає нас “стадом покірних”... який не так давно виступив у “Віця Руминіей” з “науковим відкриттям”, що на Буковині взагалі немає українців, а є тільки зрусифіковані румуни, і радив... ага... навіть наші прізвища наvertати на румунські... Не досить, що нас змушують вивчати такого “поета”, а тут ще... знайдеться паршива вівця, яка стане вихвалити його поезії... Чи ти не розумієш, що це все одно, що всім нам... та не тільки нам, але всім українцям на Буковині в обличчя наплювати? Ти дійсно цього не розумієш? Це ж – Стефа бере себе рукою за шию, – це просто зрада перед народом...” [6, 110–112].

Проблема викорінення української мови у повісті у романі переростає вже у проблему знищення української нації:

У повісті: “– Татка арештували були румуни, а ти так легко пристала на те, щоб Мігулів заміняв українську мову на румунську?” [5, 101].

У романі: Тата твого арештували румуни, а ти так легко погодилася на те, щоб Мігулів змінив українську мову на румунську? Невже ж ти не розумієш, що вони всякими штучками поступово хочуть заперечити нас взагалі як націю? [6, 119].

У романі значно масштабніше, ніж у повісті, авторка передає ситуацію підрумунської частини України, розглядає національні питання зі всіх сторін:

“Минулого року ми ще мали свідоцтва на двох мовах і румунська була тільки як предмет... Цього року будуть уже тільки румунською мовою і під час фізкультури вже румунська команда. А історія? Нам обіцяли, що ми будемо вивчати румунською мовою тільки історію Румунії, а що зробили з нами? Скликали начебто з’їзд істориків – і ось які наслідки... Для “нашого добра”, для “полегшення” навчання вивчаємо румунською мовою вже і всесвітню історію. Бачиш, як вони це хитро роблять? Тебе грабують до сорочки, а тобі повинно здаватися, що це – для твого добра... І багатьом таким ідіоткам, як Лідка Дутка, і справді так здається. На другий рік, побачиш, уже відкрито, без штучок, бу-

дуть вивчати історію в усіх класах тільки румунською мовою. Через два, через три роки дійде до того, що в українській гімназії скасують українську мову як предмет... Будемо вивчати французьку, латинь, німецьку мову, тільки не рідну... Ось до чого йдеться! Чи ти розумієш, про що я тобі говорю?... Та справа не тільки в румунській мові... не думай собі! Тут більш далекого політика! Вони хочуть взагалі змести нас як націю з території Румунії маре. Так, щоб ти знала! Вони, не бійся, не такі вже дурні, щоб не розуміти, що насильство може викликати насильство, і тому вони... пускаються на різні допоміжні засоби. Вони починають “науково” доводити, що ніколи не було українців у Північній Буковині... а ми – “зрутенізовані” румуни... Але ж вони не можуть заперечити сорок мільйонів українців взагалі, правда? То що вони роблять: своє вихваляють, аж канудить, а українську культуру висміюють... історію перекручують... І що ти їм зробиш? Ти чула, що гордив Мігалаке на передостанньому уроці? “Руські князі часто були васалами румунських бояр...” Ну, скажи, як можна спокійно переносити таку брехню, просто нахабну, з пальця висану брехню!” [6, 156–157]. І тоді, а особливо нині, показ румунізації прочитувався як русифікації. Чи ж не сміливий на той час був підтекст “радянського” роману?!

У творі рішуче звучать думки про право українців бути господарями на своїй землі.

У повісті: “... Ми мусимо показати румунам, що ми їх не хочемо, не любимо і ніколи, ніколи не будемо любити!” [6, 224].

У романі: “... ми мусимо показати тим сигуранцикам, що ми їх не любимо, не хочемо і ніколи-ніколи не признаємо їх господарями Буковини.” [6, 198].

Але разом з тим, рішучіше ставлячи проблему самодостатності України та української нації, Ірина Вільде згладжує окремі фрази, переписуючи повість. Наприклад, замінює Мазепу в промові Циганюка на Хмельницького.

У повісті: “Він сьогодні (відколи і як довго сходяться вони?) говоритиме про роль Хмельницького в історії українського народу.” [6, 158]

У романі: “він сьогодні (відколи і як довго вони сходяться?) говоритиме про Мазепу.” [5, С. 162–163]. У відредагованому творі відсутня і згадка про гімн України: “Чи Орест вибіжить наперед, скине з підвищення директора і крикне: “Ганьба окупантам!”, чи хтось на даний знак жбурне ка-

менем у портрети королівської пари, а весь зал почне свистати?” [6, 252] У першій редакції: “Чи Орест вибіжить наперед, скине з підвищення директора і крикне “ганьба румунам”, чи хтось на даний знак жбурне каменем в портрети королівської пари, а вся саля почне свистати і чи всі схвилювані хвилиною, що подує із сторінок історії, повстануть, випростують голови і в один голос заспівають “Ще не вмерла...” У повісті татко Дарки оповідає, як вони колись “воювали на одних зборах кількадесять учителів за одне слово “український” [5, 164] – а в романі “український” замінено на “прикметник “братерський” у привітальній телеграмі до росіян” [6, 159].

Крім сюжетних змін, помітно відмінності також на персонажному рівні. Наприклад, образ Ориськи у другому перевиданні більш негативний, ніж у повісті.

Роман: “– Добре, вже добре. Я не гніваюся, Орисько... я теж за те, щоб між нами все було так, як колись...”

Говорила, щоб заспокоїти її, може, і сама щиро прагнула, щоб між ними було так, як колись, але в глибині серця вже не вірила в це.

...

Дарка взяла Орисьчину голову в свої руки й поцілувала її кілька разів так, як старші цілують чужих дітей. Дарка відчула, що не має сили, яка відновила б між ними давню сердечність. В душі в неї зародився сумнів до всього, що розповідала Ориська. Чи правда все це? А може й це – добре зіграна роль для того, щоб повернути її дружбу, влізти в довір’я товаришок, а тоді відносити все Мігалаке? А як же можна любити, коли не віриш тому, кого любиш?” [6, 181].

Повість: “– Добре, вже добре, Орисько, я не гніваюся... слово чести, що між нами так, як колись було...”

– Па, – подали собі руки і стояли проти себе усміхнені, відсвіжені, обновлені своєю любов’ю, що, як кожна любов по перепросинах, була ще ніжніша і сердечніша, як попередні. Ориська притягнула до себе Дарку: ...

Дарка схопила Орисьчину голову в свої руки і поцілувала її кілька разів в уста й очі. Зовсім так, як старші цілують дітей: зібравши все личко дитини у свої долоні, не цілують його, а п’ють ніби джерельну воду.

Не цілуючи вже, пригнула Дарка Ориську ще раз до своїх грудей, бо в тій хвилині вколола її в саме серце туга за домом. Ориська

чогось видалася їй і мамою, і домом, і Веренчанкою, і Данком” [5, 199–200].

Після випадку в церкві у першому виданні Ориська виступає екзальтованою натурою, але щирою у своїх почуттях, а у другому в її адресу можна сказати лише “комедіантка”:

Перше видання: “... по Орисьчиних лицях пліли неперервним струмком сльози. Коли опинилися на вулиці (було вже зовсім темно) тоді перший раз призналася Ориська, що хотіла б так терпіти, як Христос. Дарка більше налякала, як здивувалася:

– Ти не видержала б тих мук. А найгірше, що якби ти раз вмерла, то вже не воскресла б.

Та Ориська не хотіла вмирати. Хотіла жити і терпіти за Христа. Спитала ще Дарки, чи жиди справді беруть християнську кров на маці? Вона не має багато тої крові. Ціле життя пила тран, а це хіба найкращий доказ, але якби жиди хотіли її схопити на маці, то вона не боронилася би. Коли Христос міг за нас життя своє віддати, то вона може жертвувати кількома чарками своєї крові.

Так казала Ориська. Може й тепер їй здається, що своїми терпіннями здобуде таку ласку... таку ласку в Христа, що він надихне Мігалаке прихильністю до неї?” [5, 93–94].

Друге видання: “... по її обличчю безперервним струмком ллються сльози.

Коли опинилися на вулиці, то Ориська призналася Дарці, що вона знає спосіб викликати сльози, коли захоче.

– А для чого це тобі? – спитала Дарка роздратовано: не могла простити того, що її пошила Ориська в дурні.

– А це гарно, коли так хтось щиро молиться. Кожний, хто не погляне, подумає собі при тому: яка сердечна молитва. Я не дивилася на людей, а відчувала, що на мене зглядаються...

“Комедіантка. Господи боже, навіть у церкві грає комедію!” – думала Дарка й відвернула голову так, щоб не дивитися на Ориську. Якось дійсно дуже важко було погодити Орисьчину вроду з її внутрішньою порожнечею.

– То ти не молилася?

– Як же ж не молилася? Молилася. Як ти смієш так думати про мене?

– А за що ти молилася?

Ориська лякливо закліпала повіками:

– Я цього не можу сказати...

Дарка здогадалася. Орися, напевно просила у свого патрона, щоб той натхнув Мігалаке прихильністю до неї.

Звідки можна знати про чиїсь думки, коли уста мовчать?” [6, 113–114].

Образ Лідки в новій редакції наповнюється негативним змістом і розходиться з першим. Часто її негативні риси підкреслюються навіть в тих місцях твору, де в першій редакції про неї не згадується.

“Тут же зараз мусить і Лідка тицьнути своє слово:

- Ви розумієте мамцю, що ніхто не сподівався, що і Мігулів вліпить їй двійку, – начебто співчуває, але не може при такій нагоді втриматися, щоб не вкусити. – Я не знаю... він завжди такий справедливий, такий уважний, він ніколи ще не дав двійки незаслужено...” [6, 230].

Якщо у повісті негативною рисою Лідки є надмірна безтактовна цікавість, то у романі ця риса персонажа подається з натяком про Лідку як непевну особу, шпигунку, що підтверджується далі, у тій частині роману, яку письменниця дописувала незалежно від повісті.

Роман: “- Чому Підгірська пішла від нас? – страшенно раптом зацікавилася Лідка. Дарка вдала, що не дочула цього питання. Дарка не мала до кого притулитися” [6, 205].

Повість: “- Чому Підгірська не буде ходити до школи? – мусила і цей бік медалі оглянути Лідка. Дарка вдала, що не дочула цього питання. Її відновлена любов до Ориськи терпіла від такої легковажної байдужості товаришок. Дарка не мала до кого прихилитись...” [5, 234–235].

У повісті Лідці Дарка ще може відкрити серце, а в романі письменниця уникає цього епізоду: “... притулюється в кутку до стіни і плаче беззвучно тими гарячими, повними слізьми, що облекчують серце.

В цьому куточку застає її Лідка. Лідка бере її зразу за якусь заблукану жебрачку, бо не пізнає її, а потім застрашується Дарчиного виду, коли пізнає її:

- Що з тобою, Дарко? Що тобі? Ти щось згубила? Зробив тобі хтось щось злого?

Дарка ховає лице в рамена доти, доки не розкриває їх, як два крила і не падає Лідці на шию. Вона обцілює в безтямі все здивоване Лідчине личко:

- Лідко! Якби ти знала, Лідко! Якби ти знала, що за день в мене сьогодні!

- Сказав тобі Данилюк, що любить тебе?

Дарка заперечує головою: “Ні, ні”. А це значить стократ щось краще...” [5, 156]

Стосунки Дарки й Данка у романі показані більш стримано, ніж у повісті, – менше отого наївного “еротизму”, в якому звинувачували письменницю у 30-х роках.

Роман: “Раптом Данко зупиняється, повертається до Дарки, тулить її голову до своїх грудей так міцно, що Дарка чує запах його одягу. Вона не має зовсім чим дихати. Хоча хоч би уста визволити на світ. Тоді Данко, який наче тільки чекає цієї хвилини, загуляє Дарчині уста своєю щічкою. Дарка чує під устами гаряче, покрите пушком обличчя, і її всю кидає в жар.

“Господи, – думає, – це все одно, як би його поцілувала! І як воно сталося?”

Данко випускає її з своїх рук” [6, 152].

Повість: “Раптом Данко обертається, бере обидвома своїми “дорослими” руками Дарку до себе і тулить її голову так щільно до своїх грудей, так щільно, що Дарка чує запах його убрання. Вона не має зовсім чим віддихати. Хоча бодай уста добути на Божий світ. Тоді Данко якби тільки ждав на цей мент. Заслонює знову повітря до Дарчиних уст. Цим разом уже не грудьми, але своїми устами. Натрапивши на Дарчині уста, вони ще зачимось неспокійно шукають по них. Дарка чує їх гарячий, лоскотливий подих у кількох місцях нараз. Вона не пручається, не відриває голови, не віддає їм поцілунків, думає тільки, як за ґратами свідомості:

- Вже сталося... Боже і це вже сталося...

Данко нарешті пускає її жартливо...” [5, 154]

Роман: “Світоньку! Таж Дарка ще сьогодні відчуває тремтіння кожного Данкового слова!

Неможливо, щоб він не пам’ятав навіть того, що їй сам колись говорив” [6, 224].

Повість: “Боже далекий! Таж Дарка сьогодні ще відчуває тремтіння кожного Данкового слова. Вона досі чує запах тої ночі, коли Данко вперше поцілував її.

Це неможливо, щоб він цього всього не пам’ятав” [5, 263].

Повість: “- У вас гарні коси..

- У вас дуже гарні коси – каже ще раз й кладе свою руку на Дарчині коси на плечі.

- Поцілуй... поцілуй тепер мене... – безсоромно просять Дарчині очі... Ніхто не буде бачити, ніхто не буде знати...

Данко нахиляється так близько до її лица, що в неї аж серце перестає битись, але не цілує” [4, 37].

Роман: “- У вас гарні коси... У вас дуже гарні коси, – повторює він і кладе свою руку на Дарчині коси, на плечі. Хтось показався на краю ставища, і Данкова рука сповзла з Дарчиних плечей. Проте вони не ідуть, а стоять, задивившись у воду, в якій відбивається місяць.

- Як тепер... на наших очах... впаде зоря з неба, то це буде знак, що нас з вами чекає велике щастя, – ворожить Данко [6, 46].

Змінюючи первісну концепцію твору, Ірина Вільде у романі постійно робить наголос на складному соціальному становищі селян, соціальної нерівності і як на наслідкові цього – на появі комуністичних ідей серед народу. Однак образи комуністів невизначні.

Зовсім інше забарвлення має кінцівка у повісті. Останнє речення “Чути новий весняний подув” несе якусь надію на світлі зміни, непокору, бунтарський дух, оптимізм. У романі в цьому місці сюжет набирає іншого повороту і нового, незалежного від трилогії, продовження.

Остання частина трилогії – повість “Повнолітні діти” не ввійшла до роману. Ірина Вільде працювала тоді над твором, первісним варіантом якого була третя повість згаданого циклу. У журналі “Жовтень” публікувався фрагмент нового тексту.

Навіть без пресу “партії і уряду” нерідко у письменників друга редакція твору буває слабшою від першої. Іван Франко поліпшував первісний текст його другим варіантом і разом з тим погіршував (“Петрії і Довбушуки”, “Воа constrictor” та ін.). Ірина Вільде “виживала” як письменниця в умовах жорстокого ідеологічного терору. Вона змушена була калічити своїх

“метеликів”, подекуди струшувати барвистий пилوک на їхніх крильцях. Найвищим досягненням письменника тоді вважали показ класової боротьби. Пішла на таку жертву, зате посирила мотив національної ідеї, не догодила офіційним і неофіційним цензорам. Якимось чудом дві частини роману були надруковані. За винятком пожертвування у деяких місцях витонченістю психологізму, не знизила свого високого польоту. Обидва оригінальні мистецькі полотна необхідно перевидавати поруч. Це не тільки “людські документи”, а документи й двох епох.

1. Вальо М. Забутий світ Ірини Вільде // Ірина Вільде. Незбагненне серце. – Львів: “Каменярь”, 1990. – С. 3–23

2. Горак Р. Тасмниці Ірини Вільде. // Дзвін. – 1995. – № 7. – С. 97–134.

3. Еротика, патріотизм. Плани на майбутнє (Розмова з Іриною Вільде) // Ірина Вільде. Метелики на шпильках. Б’є восьма. Повнолітні діти. – Дрогобич: “Відродження”, 2007. – С. 13–16.

4. Вільде Ірина. Метелики на шпильках. – Львів: “Ізмарад”, 1936. – 153 с.

5. Вільде Ірина. Б’є восьма. – Львів: “Діло”, 1936. – 302 с.

6. Вільде Ірина. Повнолітні діти. – Львів: “Діло”, 1939. – 207 с.

7. м.г. Рецензія на “Метелики на шпильках” // Дзвони. – 1936. – Ч. 1–2. – С. 74

8. Рудницький М. “Не все те переймай, що по воді пливе”. Цьогорічна літературна нагорода та шум навколо неї // Неділя, – 1936. – № 8 (377). – 23 лютого.

9. Мафтин Н. “Щоб запалити любов до Все-світу...” Рання проза Ірини Вільде // Слово і час. – 2007. – № 5. – С. 49–54.

10. Ісаїв Петро. З приводу літературної нагороди за 1935 рік. // Дзвони. – 1936. – Ч. 1–2. – С. 47–55.

11. Попов Ю. Роман виховання. // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: “Золоті литаври”, 2001. – С. 492–495.

In the research the first and the second amendments of ‘The children of age’ by Iryna Vil’de are compared, the ideological and thematic basis of the work is thoroughly analyzed, as well as its variation and the changes to the system of form-building searches of the writer.

Key words: epic thinking, prose variation, peculiarity, two amendments, novel, story.

УДК 883.3(09)

ББК 83.3 (4 Укр)–6

Ірина Комінярська

ОБРЯДОВІСТЬ – ГЕНОТИП НАЦІОНАЛЬНОГО ГЕРОЯ
(ЗА РОМАНАМИ УЛАСА САМЧУКА “МАРІЯ” ТА “OST”)

У статті проаналізовано обрядовість як генотип національного духу героя літературного твору. Запропонована обрядовість визначається домінантою художнього осмислення і втілення національної ідентичності в романах Уласа Самчука “Марія” та “OST”.

Ключові слова: обрядовість, герой, домінанта, психолого-ментальний рівень, генотип.

Улас Самчук у романі “Марія” з граничною чіткістю формує образ свідомого українця, для якого народні звичаї і обряди не є чимось мертвим, що віджило свій вік, відійшло у небуття, щезло у сутінках століть. Народні звичаї та обряди – квінтесенція народного досвіду і руху, що формує народний характер героя та його непереможне бажання у старовинних обрядах і звичаях знайти сакральний зміст, який визначав духовність минулого, а потому має визначити духовність майбутнього. Якщо, звичайно, зрозуміти просте, але значуще: народ, що йде у майбуття, а не в небуття, має як зніщю ока берігти звичаї і традиції, які шанувались предками, а тому мають шануватись їх нащадками. Без цього народ приречений на забуття. Згадаймо латиноамериканського романіста Г.Габрієля Маркеса, “Сто років самотності”, після напошанівку постає велике “ніщо”, що закінчується трагічним “нічим”.

На початку твору письменник дає своїй героїні ім’я Марія: “Оксана (мати. – І.К.) з побожним здивуванням подивляла свою першу мрію, яка ось – дивиться, жива репетлива дійсність, і ім’я їй Марія” [4, 13]. Марія в перекладі зі старовірської означає “гірка, кохана, бажана, вперта”. Ім’я це дається людині, тобто жінці, яка носить відбиток смутку і жертвності. Воно відоме давно як ім’я матері Ісуса, біблійне ім’я Святої Діви Марії. З особливою святістю українці шанують ім’я Матері Божої, що у структурі небесної ієрархії стоїть відразу після Трійці. Її вважають спасителькою і заступницею від усього злого, взірцем побожності і послуху Богові.

Недаремно Улас Самчук дає таке ім’я героїні: в апокрифічному Євагелії підкреслюється, що мати Ісуса, його сестра і Марія Магдалина носили таке ж саме ім’я. В образі християнської Діви Марії вперше втілено реальний людський початок – жіноче і материнське, зрозуміле як боголюдське. Отже, автор вима-

лює за допомогою художніх прийомів символічний образ у творі, окреслює його протягом сімейної історії сім’ї Перепутьків.

Життя головної героїні роману У.Самчука “Марія” від самого її народження вмонтоване автором в український народний календар з його обрядами та звичаями. Безперечно, що саме така система культурного та історичного досвіду формує особистість українця-патріота з розвиненим почуттям національної гідності та самосвідомості, глибокої моральності та бажання глибоко пізнати своє коріння, що дозволяє осмислити й оцінити минуле та виробити на такому підґрунті нові ціннісні орієнтири для дня прийдешнього.

Саме розуміння цього призводить Улас Самчука до необхідності відтворити в романі ряд традиційних для українського народу свят: Різдва, Нового року, Водохреща, обряду колядки: “Прийшли музики, і гуртом вринули парубки. Цимбали брязнули, зайчала скрипка, забубонів бубон...” [3, 26]. Головна героїня Марія з великою повагою ставиться до звичаїв народу, завжди свято їх наслідує: “...Марія засвітила лампадку, маленьку червоного скла лампадку перед образами. У хаті півтемно, тепло, повно запахів печеного хліба, різних страв. У передньому куті – стіл, на нім насипано зерно, сіно і застелено білим доморобним настільником. На покуті жменя сіна; у сіні горщик куті, горщик овочевого узвару, покриті житніми книшами. Над усім поставлений дідух, зв’язаний з різного збіжжя” [4, 82].

Читаючи ці рядки, немовби поринаєш у той дивний світ минувшини. Світ тихий, рідний, наповнений любов’ю до людей, світ, створений народом і для народу. Саме в такому світі чи не ідилічної гармонії людини й усталених звичаїв та обрядів виховувалась Марія. Вона і ввібрала в себе жагу цієї гармонії, порушення якої означає людську трагедію. Чи не тому таким для долі

Марії є весільний обряд – частина її життя. Причому частина визначальна.

У трилогії “OST” (“Морозів хутір”) письменник докладно описує обряд, який виконується на Водохреща: “У стару, розписану, опішнянську миску наливається дніпрова вода. Вона схожа на легкий чай. З колосків жита і пшениці в’яжеться невеличке кропильце. Григор бере миску з водою. Василько – шматок крейди і зі співом “Во Іордані” вони йдуть з кімнати до кімнати. Старий кропить усе водою Дніпра, а Василько пише крейдою на одвірках маленькі хрестики. Далі Василько бере в кухні кошичок з хлібом та сіллю, і вони йдуть без накриття голови на подвір’я, до всіх будинків. Все окроплюється водою, кожна тварина дістає шматочок хліба з сіллю, і на кожному одвірку лишається крейдяний хрестик. І нарешті вони йдуть садом і пасікою – улії, дерева і кущі дістають свячення, а після всього старий зупиняється серед саду, робить кропильцем у повітрі хрест і, проказавши: – Мир тобі, всяка жива і мертва Божа твар! – кладе на себе три рази хрест на знак того, що його обов’язок і цього року виконаний” [5, 292].

Святкування Різдва героями трилогії – сім’єю Морозів – це цілеспрямований опис письменником обряду єднання родини за святковим столом: “Благослови, Боже, сей хліб, се вино і елей... – каже старий (Григор. – І.К.) урочисто. – Благослови всіх, що не з нами, що в дорозі, в полоні, що ув’язнені, що не мають дому свого. Благослови нас, недостойних твоїх рабів і тих наших, що зараз не з нами. Ми дякуємо тобі, Боже наш, що ти сподобив нас своєї ласки, що ми зараз тут усі разом, що ми витримали біду і війну, що ми живі і можемо далі в мирній праці благословляти твоє святе ім’я. Ми знаємо, що ми негідні ласки твоєї, бо ми грішні і ми недостойні перед тобою... Во ім’я Отця і Сина, і Святого Духа, амінь!” [5, 162–163].

У процесі святкування Різдва герої твору (родина Морозів) ідентифікують себе з своїми давніми предками та мають надію про зустріч у вічності: “Пані і панове! – сказав він (Іван Мороз. – І.К.) – Я далеко не промовець. Виконую тільки милий обов’язок. Бачу дороги, рідні обличчя, чую звичну атмосферу... Багато років, проведених мною поза звичним середовищем, повинні були привчити мене бачити і вчувати ці речі по-іншому. Однак це не сталося і, наскільки можу про інтимні справи нашої душі су-

дити, мені здається, що таке і не може статися. Десять століть наші предки повторювали і поновляли вияв такого якраз настрою, і було б даремно думати, що його можна позбутися протягом кількох ненормальних років. До всього мені здається, що нема найменшої потреби робити будь-які спроби позбавляти себе виняткової, дуже глибокої і, беручи реально, дуже потрібної поезії, яку дає нам це чудове свято зими. Не поділяю і не можу поділяти поглядів, що намагаються штучно заперечити ці поняття. Пом’яну, Христос таки народився, бо інакше не жив би він тисячу дев’яност вісімнадцять років у душах незліченних мільйонів людей. Відновляю ще раз настрої своєї душі. Підношу цю чарку, звертаюся до Вас, мій батьку, думкою відношуся до пам’яті матері, вітаю вас радістю, всі мої друзі, і п’ю за здоров’я та щастя дорогих присутніх і неприсутніх людей!” [5, 198–199]. Отже, минуле набуває ваги креативного та мобілізуючого чинника в житті героя.

У романі “Марія” Улас Самчук зосереджує увагу читача на етапах весільного обряду. Це заручини, оглядини, сватання та обряд шлюбу. Заручини письменник описує як найважливіший елемент передвесільного обряду. Ця ритуальна дія називається полюбини, або змовини, коли надається можливість обдумати рішення про одруження, а на заручинах закріплюється остаточна згода на шлюб. Емоційним тлом заручин автор обирає сумний спів дружок. У ньому туга молодої за безтурботним дівочтвом та тривожне очікування іншого життя: “Марія чує співи, і видається їй, що її ховають, що виряджають на смерть” [3, 31], адже головна героїня любить одного парубка, а одружується з іншим.

Улас Самчук змальовує внутрішній стан героїні у кращих традиціях українського письменства: він співчуває Марії, він охоплений тугою за долю дівчини, він розуміє біль Марії. Справа в тому, що весільний обряд у народній українській традиції – то таїна. Таїна народження нової сім’ї, яка має продовжити рід. Тому сам обряд виповнений гармонії і становить собою втілену гармонію. Гармонія в оточеному світі, гармонія в душі людини, що йде до вівтаря; гармонія людини і навколишнього середовища – все це закладено в обряді весільному, оскільки сам обряд базується на найвищому прояві гармонії – любові. Молода тужить за батьківською домівкою і разом з тим очікує щастя лю-

бові з коханим. Така двоєдність почуттів і є виявом гармонії всього з усім, чого одвіку прагнуло українство – терплячий, доброзичливий народ.

Тому відчуття Марією дисгармонії (любить одного – одружується з іншим) в коханні, дисгармонії почуттів (асоціація одруження із смертю – смерть почуттів) – то є втілення чистоти Марії, яка навіть наодинці із собою не кривить душею, яка прагне (трагічно прагне) саме тієї гармонії буття, що притаманна народному уявленню про шлюб. Вона, чия доля складається трагічно, прагне щастя, а потерпає від горя. Всі ці почуття-видіння набувають втілення в долі Марії, в якій читається доля самої України.

Іншою важливою складовою весільного обряду є оглядини, оскільки дівчина за традицією після одруження переходить жити в сім'ю чоловіка. По-християнськи чинить Мартин Заруба, не приховуючи сирітського заробітку. Під час заручин він за працювиту майбутню дружину молодому обіцяє велике придане: “Дарую тобі, Маріє, ці гроші на щастя, дві десятини на розжиття та корову на розплід!..”, “...коли б за голодранця виходила, не дав би нічого... За господаря, якого знаю, що не змарнує, на! Май, працюй і доробляйся, щоб твої діти і внуки мали...” [3, 35].

Дружки допомагають у приготуванні весільного обряду: “...радіють, метушаться. А якого вони віночка виплетуть, а як зачешуть косу...” [3, 35]. Власне, із цього елемента Улас Самчук вибудовує всю передвесільну обрядовість. Письменник описує обряд, відтворюючи пісні дівчат, випікання короваю та гру трістих музик: “Як заграли, всі піджилки задрижали...”, “...дружки та світилки співами заливаються, музики марша тнуть. Піднявся на ціле село гармидер” [3, 33].

Дружки “обсіли роєм стола”, співають та вибирають різку, що є народним символом незайманості, краси та молодості, а коровай у вигляді круглої паляниці в народному уявленні символізує багатство, плодovitість та подружню вірність. Коровай – це символ єднання родини, краса весільного столу, справжній мистецький витвір. Елементом весільного обряду є розплітання коси – знак прощання з дівочтвом: “А Марія сховалася у сусідській коморі, сидить, як велить звичай, на скрині і заливається справжніми ширими сльозами. Молодий з боярами знаходить її, виводить

заплакану і провадить до хати розплітати косу. “Розплітальничка плаче, розплітатися не хоче, – співають дружки. – Боярин та сват садовлять молоду на подушку. Міцно щіпила вона на голові руки, боронить свою заплетену косу. Сват розриває руки, розплутує безліч навмисне нав'язаних косників, які поспліталися твердими вузликами” [3, 33].

Урочисто благословили молодят батько хрещений та посажена мати Марії – Домаха: “Вона ж їй була як рідна мати. Не може Марія поскаржитися на Домаху, свою стару господиню” [3, 32]. Після благословення Домаха за народним звичаєм обсіпає молодят зерном пшениці, намоченим у свяченій воді, що з давніх-давен в українського народу є символом достатку та добробуту майбутньої сім'ї.

“Під вінцем Марія бліда, як панночка. Тільки опущені тремтячі вії та брови чорніють, та кучері, що вибиваються з-під вельона...” [3, 34], – так описує церковний обряд письменник. Важливою прикметою такого дійства є горіння свічок: “Свічки горіли рівно, ні одна не згасла. Коли відходила молода, як годиться, зачіпала ногою рушничок, на якому стояла, і відволікла його до порога – щоб щастя не лишилося стояти” [3, 34].

Весільний обряд супроводжувався, як описує автор, благословінням у хаті молодого. Їдучи до нареченого, “...позавантажували вози різним майном, свати шугали потай по домашньому господарстві і що могли похопити, перли і пакували на підводи. Кури, гуси, якісь коноплі, стару ступу” [3, 35]. Після застілля молоду ховали в комору, вдягали “тура” – приводили до хати стару бабу, накриту рядном і дурили молодого. Гнат повинен був вгадати, де його суджена: “Приводили, ставили перед молодим і співали, чи вгадає, кого привели. Було гармидерно і приємно” [3:35-36]. Виряджаючи Марію з дому в невістки, Домаха нагадувала їй: “Слухай, дитино, її... Не забувай, що все-таки вона там старша. Вона тобі має замінити свекруху. Слухайся та будь привітливою...” [3:36].

Письменник у романі приділяє особливу увагу обрядовій одежі молодих у весільних дійствах, які мають свої відмінності, залежно від місцевості, що є суттєвим вираженням етнічної моралі та ментальності українця, яке проявляється у характері мислення народу, способі дій, світобаченні, поведінці, культурі та віруванні, традиціях та звичаях кожного представника

етносу. Ось як Улас Самчук описує Марію: “Одягнута і зав'язана по-молодицьки. На голові попеляста шовкова хустка, перев'язана червоною стрічкою. На шиї багато справжніх дорогих коралів. Сама свіжа, пишна, натхненна. Очі невинно спущені дотолу і закриті рівними гребінчиками вії” [3; 36]. Цікавим доповненням до цього є пошана батьків під час весільного обряду. “Чоботи” – невід'ємний подарунок тещі від зятя, дарунок, який супроводжувався піснею:

*Ото ті чоботи, що зять дав,
А за ті чоботи дочку взяв...
Чоботи, чоботи ви мої,
Наробили клопоту ви мені...”* [3, 36].

Свій етнічний ареал, який продовжує письменник у трилогії “Ost”, він яскраво розкриває за допомогою героїв-молодят під час весільного обряду: “...її великі очі не дивились, а палали сьйвом. В її душі розгорнулися всі до цього часу таємні місця, і коли вона дивилася на атлас сукні, з неї відходили флюїди вінчальної сили. Жінка, що завтра стає під вінець, наповняється чаром найсолідшою з розкошів душі і плоті. З нею минулої ночі говорив Гавриїл – і погляньте: вона погоджена, як кожна діва, що дістала мандат родити Емануїла. Весілля не могло зістатись виключно справою двох родин. Події такого роду взагалі знаходять дуже чуйний відгук у серцях людей. Рідня – близька, дальня і найдальша – друзі, знайомі і навіть зовсім чужі переймаються справою, коли двоє людей різної статі рішаються бути “єдиними устами, єдиним серцем”. Вінчання відбулося...” [5, 311].

Улас Самчук описує красу і величність самого обряду вінчання у храмі. Молода у білому вбранні – зразок доброти, спокою та вірності: “Її віночок на пишній, хвилястій, прикритій веляном косі промінює чистоту. Свічка білого воску, що горить у її правиці, освітлює цю чистоту і оповиває її прозорим, великої сили теплом”, а молодий – “...рівний, сяючий і щасливий. Його постать підкреслено єднає силу тіла і лагідність наставлення душі” [5, 312]. Незважаючи на складну політичну ситуацію, описану автором у творі, родина Морозів святкує створення молоді сім'ї. Батько (Григор Мороз), підносячи келих, бажає молодят: “Перше слово бере Григор – що знає час і обов'язок. Мова його проста й звичайна: – Діти мої, – каже він, а голос помітно вібрує, а очі, повні любові, звернені на Івана й Мар'яну. – Предвічний Бог благословив моє життя і

дозволив мені дочекатися і цього щасливого дня. Радію разом з вами, благословляю вашу дружбу, прошу Бога простягнути над вами всесильну руку і благодать. П'ю за ваше щастя, за здоров'я, за багато літ життя!” [5, 313].

Як бачимо, весільна обрядовість становить собою різнобарвну і розмаїту палітру духовності нашого народу, що відбито в романі. Через весільні обряди чітко простежуємо формування духовних орієнтирів героя, спостерегаємо вкорінену етнічну мораль представника народу, сукупність норм і принципів поведінки індивідуума в суспільстві. Героїня твору знаходить щастя в материнстві та одруженні. Прозаїк за допомогою народних звичаїв та традицій створює образ героїні, внаслідок чого вміло та з усією відповідальністю вписує його в етнокультурну поведінку жінки-берегині українського народу. Таким чином, традиція під пером художника слова є основним засобом передачі від покоління до покоління народних знань і вольових структур якостей національного характеру, а отже, потужним чинником формування національної самосвідомості та почуття національної ідентичності.

Ритмічними є різноманітні прояви життя в тексті твору. “Зимовий сон” природи, її пробудження весною, розквіт улітку й “завмирання” восени – незворотні процеси. У цьому є сезонна повторюваність. Подібна повторюваність спостерігається в зміні дня і ночі, а також у розвитку людського організму. Всі люди обов'язково проходять стадії дитинства, зрілості й старіння. Хоч дитинство, зрілість і старість не вимірюються точно відліченою кількістю років, але чергування їх завжди існує. Це – закон природи, закон матінки-землі, закон існування людини. Загальний пафос цей відбито в усій структурі романів.

У центрі досліджуваної проблеми знаходиться людина як член соціуму, представник етносу, психологічний суб'єкт. Головна героїня роману – жінка на ім'я Марія. Шестирічна головна героїня роману “Марія” з жахом спостерегає за обрядом поховання батька та матері: “На довгому столі, вся в білому, обтикана свічками, лежить мати” [3, 11].

Життєвий шлях Марії до вершин духовної досконалості простягається через страждання матері. Героїня тяжко переживає хворобу свого первенця “...дитина лежить у гарячці, кидається, янчить. Серце Марії рветься на куски. Сердита,

готова зо всіма битися” [3, 54], а згодом смерть дитини: “Боже великий! Але ж за що, за що покарав? Верни мені його! Верни мені мою любов, мою радість, моє щастя! О Боже, Боже!” [3, 54].

Улас Самчук устами духовного пастиря співчуває тяжкому горю матері: “Сестро! Чую біль твій, біль матері, яка тратить свого первенця. Але пригадай, сестро, ту Марію, ту Святу Матір, що родила світові Бога живого, який всім людям кинув слова: “Прийдіте до мене, всі страждаючі і обремені, і аз упокою вас”. Його розп’яли за це. І пригадай велику матір, яка день і ніч стояла під хрестом розп’ятого Сина, чекаючи Його сметрі. Пригадай її велику мужність, попроси у неї сили пережити твоє горе і видержати все так само, як це видержала Вона, найбільша зо всіх матерів...” [4, 57].

Усе сімейне життя в минулому супроводжувалося різноманітними обрядами та звичаями, котрі в образній символічній формі виділяли певні етапи в житті людини. Основними з них були: родильні, які відзначали народження дитини; весільні, що освячували шлюб; поховальні і поминальні, пов’язані зі смертю людини і вшануванням її пам’яті.

Розуміючи це, Улас Самчук наділяє своїх героїв тими особливостями психолого-ментального рівня, які дають можливість стверджувати: домінантою героїв письменника є етнічна мораль українства. Та етнічна мораль, яка вирізняє один народ з-поміж інших, яка робить можливим людині відчувати себе частиною (органічною і невід’ємною, свого етносу) свого народу. І то не має особливого значення, а, можливо, навпаки має принципове значення, що етнічна мораль героя немовби списана з життя самого творця такого героя – Уласа Самчука. Врешті-решт у

такому “самовираженні” автора через посередництво літературного героя є свій сенс і своя закономірність: тією мірою, якою літературна творчість передбачає наявність суб’єктів у його компонуванні, такою мірою суб’єктивне, що йде від прозаїка, від творця художньої реальності так чи інакше, але, так би мовити, “переливається” в героя, стає невід’ємною частиною його сутності, його особистості.

Отже, виникає певний змістовно значущий ланцюжок: від народу до митця через обрядовість, а згодом від митця до літературного героя – домінанти художнього осмислення і втілення національної ідентичності як провідного начала етнічної моралі. Начала, яке, перетворившись на факт мистецтва, повертається знову-таки до народу, але в концентрованому, очищеному вигляді. Тоді і літературний герой стає частиною свого етносу, з надр якого він вийшов і до якого повертається як уособлення цього етносу. В такому розумінні показовим є романи Уласа Самчука “Марія” та “OST”.

1. Гатальська С.М. Філософія культури / С.М.Гатальська. – Київ: Либідь, 2005. – 328 с.

2. Літературознавча енциклопедія: у двох томах / [Авт.-уклад. Ю.І.Ковалів]. – К.: ВЦ Академія, 2007. – Т. 2. – 624 с.

3. Самчук Улас. Марія; Куди тече та річка. – К.: Наукова думка, 2005. – 416 с.

4. Самчук Улас. Марія; Хроніка одного життя. – Львів: “Оріяна-Нова”, 2004. – 175 с.

5. Самчук Улас. OST: [трилогія]. Морозів хутір. – Тернопіль: Джура, 2005. – Т. 1. – 452 с.

6. Словник символів культури України / За загальною редакцією В.П.Коцура, О.І.Потапенка, М.К.Дмитренка, В.В.Куйбіди. – 3-е вид. – К.: Міленіум, 2005. – 352 с.

The article analyses the ceremoniality as a genotype of the artistic work character's national spirit. The suggested ceremoniality is identified by the artistic interpretation dominant and the national identity embodiment in Ulas Samchuk's novels "Maria" and "OST".

Key words: ceremoniality, character, dominant, psychologically-mental level, genotype.

ПОВЕРНЕНІ ІЗ ЗАБУТТЯ

ВОЛОДИМИР ДЕРЖАВИН: НЕВІДОМІ СТОРІНКИ З ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Вісник Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника у своїй філологічній серії вже писав про малознану в сучасній українській літературознавчій науці постать ученого з діаспори Володимира Державина, презентуючи й аналізуючи його книгу теоретичних та історико-літературних праць, написаних в еміграції (мова йде про видання “Література і літературознавство”, 2005, упорядковане проф. Степаном Хоробом). Сьогодні ж подаємо публікації, які не ввійшли до цієї книги вибраного Володимира Державина, сподіваючись, що вони зацікавлять нинішнє покоління дослідників нашого національного письменства. Тим паче, що статті, які передрукуються із закордонних часописів, мають різне спрямування (як об’єктивні, так і категоричні судження критика), викликаючи в історика української літератури потребу їх контекстуального прочитання та нового переосмислення, зрештою, дискусій або ж спростувань.

Та перед цим варто подати бодай кілька біографічних і наукових штрихів до портрета вченого. Отож, Володимир Державин (Крипт. В.Д. 30.01.1899, Петербург, Росія – 17.03.1964, Авгсбург, Німеччина) – український літературознавець та мовознавець, критик, перекладач і поет, дійсний член НТШ (1948) та УВАН у США (1949). Навчався у Петербурзькій німецькій класичній гімназії (1909–1917) та на класичному відділі історико-філологічного факультету Петербурзького і Харківського університетів (1917–1921), в аспірантурі Інституту народної освіти в Харкові (1922–1925). Науковий співробітник Харківського ІНО (1926), Харківської філії Інституту літератури Української академії наук (1927–1937), керівник теоретико-лінгвістичного семінару для аспірантів Інституту УАН (1938–1940). Кандидат історичних наук (1941). Надзвичайний професор Харківського університету (1941–1943). Емігрував до німецького міста Авгсбурга (1943). Працював в Українському Допомоговому Комітеті у місті Веймарі (1945), у редакціях україномовних видань Авгсбурга та Мюнхена (1944–1946), в Українському Вільному Університеті та в Українській Реальній Гімназії

в Авгсбурзі (1946–1949). Доктор філософії УВУ (1949), надзвичайний професор (1952) і звичайний професор (1953) Українського Вільного Університету у Мюнхені. Автор книг “Курс загального мовознавства” (1947), “Три роки літературного життя на еміграції” (1948), “Афоризми” (1966), укладач “Антології української поезії” (1957). Написав і видав протягом 1928–1964 рр. понад 2000 тисячі друкованих праць теоретичного, історико-літературного, літературно-критичного спрямування в українській, діаспорній та західноєвропейській періодиці з проблем методології та історії національного і зарубіжного письменства, зокрема поетики українського поетичного неокласицизму і лірики представників т. зв. пражської (“вісниківської”) школи українських поетів. Здійснив переклад на українську мову поезій античної літератури, творів німецьких, французьких та англійських символістів і неокласиків.

Ще одна досі ґрунтовно не досліджена грань наукової творчості Володимира Державина, – його багатюща літературно-критична палітра (сотні теоретико-літературних оглядів і рецензій), що обіймає собою поточний на той час літературно-художній процес як в Україні, так і в українській діаспорі.

До цього треба додати, що протягом останніх років активізувалися спроби (на жаль, окремі чи принагідні) вивчити наукову спадщину Володимира Державина. Мова йде передовсім про дослідження Ігоря Качуровського, Олександра Астаф’єва, Степана Хороба, Тараса Шмигера, Надії Басенко. Тож статті, які редакція “Вісника” публікує (“Співець шляхетних почуттів і національно-визвольного патріотизму”, “Місце Павла Тичини в українській поезії”, “Великий осяг ідеалізму в поезії”, “Неокомунізм і його лжелітературна пропаганда”, “Поезія Олександра Олеся”, “Диверсія Івана Багряного проти “ВАПЛІТЕ”, “Нові літературні твори Ростислава Єндика”, “Ваплітанство і його історичне значення”), безумовно, додадуть нових штрихів до літературознавчого життєпису відомого вченого із українського зарубіжжя.

Степан Хороб

Володимир Державин

СПІВЕЦЬ ШЛЯХЕТНИХ ПОЧУТТІВ І НАЦІОНАЛЬНО-ВІЗВОЛЬНОГО ПАТРІОТИЗМУ

До десятої річниці смерті О. Олесь (1944 – 22. VII. – 1954)

*Схід сонця зустріти я вийшов у поле
І став на коліна до сходу.
Привіт тобі, Сонце!
Привіт тобі, Воле,
Від серця мого і народу!*

О. Олесь

На сьогодні, 75 років по народженні (6 грудня 1878) і 10 років по смерті О.Олесь (за цивільним ім'ям – Олександра Кандиби) вже можна з чималою певністю визначити, що саме з його поетичної творчості незмінно лишається і, гадаємо, вже назавжди залишиться непроминущим надбанням цілого українського письменства.

За життя О.Олесь користувався насамперед із загально визнаного становища чільного поета українського так званого “модернізму” (пізніше ту літературну школу схильні були ототожнювати з символізмом – без достатніх, як побачимо далі, підстав). Це так і було – тільки ж якраз не в цьому полягали Олесеви найвищі поетичні осяги. Можна навіть радше сказати, що навпаки – з “модернізмом” були істотно пов'язані самі лише ті складники поетичної творчості й літературної діяльності О.Олесь, які згодом виявились історично скороминущими і художньо другорядними. Проте, щоб виявити це, мусимо спершу стисло зосередитись на основних ознаках тієї школи поетів-модерністів.

Тій школі дев'ятсотих і дев'ятсот десятих років ішло в основному не про що інше, як про те, щоб запровадити в поезії т. зв. імпресіоністичний стиль – той самий, що його дещо раніше М.Коцюбинський блискуче започаткував в українській белетристичній прозі. Відштовхуючись від попередніх літературних традицій, поети-модерністи намагались меншою мірою зображати “реальну дійсність” або викладати у віршованій формі свої ідеї та переконання, а більшою мірою і в безпосередніший спосіб надавати словесного виразу власним почуттям, емоціям, суб'єктивним переживанням. Відповідно до цього вони прагнули більшого індивідуалізму в світогляді, тоншого естетизму в мистецькому сприйманні, ширшого діапазону ду-

шевного й духового життя, аніж це дозволяла та практикувала шаблонізована “реалістична” тематика народницького письменства, яке – попри поодинокі, та й не надто зрозумілі своїм сучасникам, величні поетичні осяги Івана Франка й Лесі Українки – вимагало від поета в першу чергу корисних для суспільства повчань, цебто досить таки прозаїчного моралізаторства, або ж у сотий раз переспіву малотрадиційних мотивів народної пісенної лірики, вже не спромагаючись підносити її певною мірою анархо-хронічну (як на початок ХХ сторіччя) образність на таку мистецьку височину, як це попереду зробили були Тарас Шевченко, П.Куліш, О.-Ю.Федькович. Молоді західноукраїнські поети, що об'єднались на початку дев'ятсотих років у характерну літературну групу “Молода Муза” та навколо неї – П.Карманський, В.Пачовський, почасти Б.Лепкий і В.Щурат – і рівно ж їх наддніпрянські однодумці, як от Микола Вороний, Григорій Чупринка, Агатангел Кримський, претендували в своїй поезії на більшу свободу творчості, на право не лише описувати та повчати, але й мріяти, висловлювати свої суб'єктивні враження, на решті також – культивувати занежаяну та почасти спримиговану в народницькій поезії красу художнього слова.

Суттю своєю поезія тих “модерністів” становила певне наближення до романтичного світогляду, проте не надто чітко усвідомлене і ще менш чітко здійснюване в самій літературній творчості. Фактично всі ці шукання лишались радше декларативними, ніж творчими, – більшою мірою ширими, ніж серйозними. Спроби ідейно та художньо орієнтуватись на ігноровані попереднім народницьким письменством модерніші течії західноєвропейської літератури, зокрема на імпресіонізм і пізніший символізм, значною мірою знецінювались тим прикрим, проте безперечним фактом, що все те нове потрапляло до українських “модерністів” не безпосередньо з Західної Європи, а “з третіх рук” – через посередництво російського (а в Західній Україні – польського) письменства і, втративши свою свіжість, природно набувало деякого присмаку провінційності. Фактично поети-модер-

ністи провадили велику підготовчу працю щодо розширення ідейного й художнього виднокола української поезії, але здебільшого ще не спромали належно втілити свої засадничі надбання у власних віршах. Вони безперечно піднесли на доти небувалий рівень легкості і гнучкості українського вірша, зробили його значно різноманітнішим і граційнішим, проте заплатили за це очевидною легковажністю ідейного змісту, деякою поверховістю та наївністю суб'єктивних думок і почуттів, яка незрідка справляє в їхній – до того ж пребагатій на самоповторювання – віршованій творчості певне враження примітивності, зокрема при порівнянні з пересиченими глибокою ідейністю й шляхетним почуттям поетичними шедеврами І.Франка й Лесі Українки, що завершили були собою попередню добу українського письменства.

Багато в чому вірші О.Олесь засадничо не відрізняються під цим кутом зору від поезії решти “модерністів”. Коли він з невідомим захопленням висловлює свою щирі радість із приводу тих чи тих явищ і видовищ природи, як от, наприклад:

*Сонце на обрії, ранок встає -
Браття, вставайте,
Сонце стрівайте:
Ранок встає!...*

– то це звучить свіжо, невимушено, на перший раз – навіть оригінально, але чогось глибшого в собі не містить. Щоправда, Олесь часто-густо асоціює подібні описи природи з відповідними мотивами національно-громадянського патріотизму, скажімо:

*Час горіння ... Час світання,
О, який прекрасний час!
Криком щастя і змагання
Україна кличе нас!*

І це дає привід говорити про символічний характер його образності, тим більше, що деякі твори Олесь були задумані, як суто символічні – зокрема драматична поема “По дорозі в Казку”. Проте, лишаючи осторонь дуже дискусійне питання, чи поетичні образи в Олесь є справжніми символами, а чи алегоріями – мусимо рішуче ствердити, що мистецька вартість Олесевої поезії якнайменше залежить від отієї “символічності”. Отак, приміром, в одному з найвідоміших і найпопулярніших віршів Олесь “Айстри” літературна критика схильна вбачати символічний, зокрема політичний сенс: мовляв, поет висловив у ньому своє розчарування з перемоги царату над революційно-визвольними

змаганнями 1905 року. Можливо, що хотів висловити – але невже це абиякою мірою визначає художню вартість цього зразкового романсу, який фактично містить лише суб'єктивний смуток із приводу скороминущості життя природи, втілений в елегантний, проте цілком загальний образ, що його вільно читачеві “застосувати” до чого завгодно: адже мрії про “казку ясну, де квіти не в'януть”, є в цілому земному бутті однаково ілюзійні, однаково нездійсненні, за всякого тлумачення – або й без усякого спеціального тлумачення, до якого саме найкращі з Олесеви романсів фактично аж ніяк не надаються. Порівняйте, приміром, прегарний і справедливо широковідомий вірш, що починається рядками:

*Квітки любови розцвітають
Єдиний раз, єдиний раз ...*

Адже тут ні про який “захований” сенс не може бути й мови, а хіба це абиякою мірою відбивається на художній вартості твору?

Дійсна заслуга О.Олесь перед українською поезією полягає не в отій трохи розпливчастій “символіці” образів і, звичайно ж, не в його безперечній схильності до сентиментально-романтичної “туги заради туги”, але в тому, що він, як ніхто інший з його генерації та поетичної школи, спромігся надати українському віршеві витонченої музичної співучості, довівши до взірцевої досконалості жанр інтимно-ліричного романсу – жанр, який за своєю природою легко надається до шаблонізації і тому до ідейних та мистецьких верхів поетичної творчості звичайно не належить, а проте так само потребує й вимагає художньої розробки, як і всякий інший літературний жанр. Численні поезії Олесь були покладені на ноти, і багато з них на це заслуговували, бо українська поезія справді небагато містить віршів романсового типу, що своєю гармонійною милозвучністю та приглушено-мінорною мрійливістю так добре надавались би саме до мелодеклямацій, як численні з-поміж Олесеви. Зовсім інше питання – чи ми сьогодні ставимось до мелодеклямації взагалі і до всього з нею пов'язаного з таким самим захопленням, як це було за дев'ятсотих і дев'ятсот десятих років; але подібні історично зумовлені зміни літературного смаку ніколи не збігаються з об'єктивною художньою оцінкою.

Зрештою, конче слід зазначити, що, лишаючись під кутом “зору суто артистичної досконалості” насамперед майстром романсової лірики, О.Олесь чимало намагався поширити

свій творчий діяпозон – почасти з значним успіхом. Якщо його аж незліченні (і навіть насьогодні лише частинно опубліковані) гумористично-сатиричні поезії повинні розглядатись лише як безпретензійні принагідні жарти, а його ж таки вже на еміграції складена збірка “Минуле України в піснях” хвибує на недостатню конкретну обізнаність з українською історією – хоч і зберігає певне позитивне значення в її характері патріотично-виховної лектури для юнацтва – то в галузі стилізаційного розроблення та використання народного пісенного фолкльору О.Олесь спромагався подеколи досягти високого художнього рівня, як от, наприклад, у широковідомій “веснянці”, що починається словами:

*А весною красне сонечко
Припекло, припекло...*

Також заслуговують на позитивну увагу Олесеві спроби літературного застосування західноукраїнського фольклору – цикл ліричних поезій “На Зелених Горах” і поема “Ніч на половині”.

Проте всього цього, мабуть, не було б досить, щоб забезпечити О.Олесеви почесне звання чільного поета своєї доби. Безперечно, лірика М.Філянського, А.Кримського, М.Славинського була тонша й формально досконаліша за Олесеву; Г.Чупринка був деякий час поетом не менш популярним за Олесю – і то аж ніяк не випадково, проте саме Олесеві судилося відіграти велику національно-історичну роль, якої інші поети його генерації та школи або свідомо уникали, або ж – як саме розстріляний більшовиками Г.Чупринка – були позбавлені через свою передчасну і трагічну загибель.

Почавши друкуватися ще 1903 р., О.Олесь досяг загального визнання своєю ліричною збіркою “З журбою радість обнялась” 1907 р. – і це річ не випадкова: громадянсько-політична поезія Олесю є величезною мірою позначена настроями й мотивами революції 1905 року, а пізніше – національно-визвольних збройних змагань з 1917 до 1921 років; вона найяскравіше висловлює думки й почуття переважної більшості національно свідомого українського суспільства тих часів, й однаково ж на еміграції Олесева муза лишилась речником того покоління, яке створило і намагалось врятувати Українську Народну Республіку. Не все в цій – просякненій щирим національно-державницьким патріотизмом – громадсько-політичній поезії є для нас на сьогодні безпосередньо зрозумілим. Не до-

водиться заперечувати, що, поділяючи патріотичний запал українства дев’ятсотих і дев’ятсот десятих років, О.Олесь однаково ж поділяв і його далекосяжні ілюзії (він взагалі радше поділяв настрої свого оточення, аніж прагнув формувати їх): виплеканий підступною космополітично-паціфістською пропагандою наївний оптимізм, плутання національно-визвольних чинників й інтересів із соціальними, недооцінювання сил і спритності національного ворога, нехіть до чіткої політичної дії, навіть деяке партійницьке сектантство, яке пояснює собою поетове не скрізь приязне ставлення до відмінних від УНР національно-державницьких рухів на еміграції (щоправда, від цього останнього Олесь протягом 30-их років поступово звільнився). А проте й читач молодшого еміграційного покоління, вихований на зразкових поетичних творах О.Ольжича, О.Теліги, Ю.Липи, Ю.Клена, Є.Маланюка та інших співців української національної державности, не зможе недооцінити беззастережний патріотизм поета, що привітав натхненним гимном відновлення Української держави:

*Живи, Україно, живи для краси,
Для сили, для щастя, для волі!...
Шуми, Україно, як рідні ліси,
Як вітер в широкому полі!*

Поет, що склав на честь українського прапора найвеличніший пов’язаний з ним заклик:

*Синій, як небо, як день, золотий,
З неба і сонця наш прапор ясний.
Наш рідний прапор високо несім,
Хай він уславлений світить усім!*

– лишився до кінця життя вірний цьому прапорові. Національно-патріотичне й безкомпромисне супроти московсько-советського окупанта становище, зайняте й збережене О.Олесем на еміграції, мало величезне виховне значення для національно свідомої молоді, мало й поважне історичне значення для дальшого розвитку українського національного письменства; бо в особі та устами Олесю відмовилась пактувати з більшовизмом справжня літературна еліта попереднього двадцятиріччя, сама, сказати б, поетична совість його покоління – і це виявилось незрівняно важливішим за “радянське” Винниченка, Бобинського і Крушельницького, за повернення під советське ярмо Вороного або Самійленка. Попри всі тимчасові розчарування й депресії, О.Олесь лишився й на еміграції речником незламної волі до національно-державницької боротьби, сього-

часним Тиртеєм визвольного чину, що безстанно нагадує нашій політичній еміграції про її великий обов’язок перед уярмленою Батьківщиною:

*Нас ждуть, що знову ми прилинемо
На рідні села і міста,
Що ми ярмо з народу скинемо
І Матір знімемо з хреста...*

22 липня 1944 року, знесилений довгою хворобою і глибоко пригнічений трагічною загибеллю свого єдиного сина – замордованого нацистами в Саксенгаузені великого українського поета й героя національно-визвольної боротьби О.Ольжича, О.Олесь помер у Празі так і не побачивши перед смертю улюбленої Батьківщини. В пам’яті української нації він навіки лишилось найвидатнішим представником своєї літературної школи (і чи не цілого свого літературного покоління), більш того – власне кажучи, єдиним із тієї мало не впродовж цілого двадцятиріччя провідної, а стосовно до українських національно-політичних настроїв дев’ятсотих і дев’ятсот десятих років дуже впливової школи “поетів-модерністів”, який і на сьогодні не перейшов до архіву історії, але користується – на еміграції, зрозуміла річ, бо в підсоветській Україні навіть його ім’я давно вже заборонено – з широкої відомості, симпатії та пієтизму в цілому національно-свідомому українському загалі. А це значить, що коли по скиненні большевицького терористичного режиму та московсько-совет-

ської окупації вільне українське слово відновиться в Українській Самостійній Соборній Державі, то безперечно відновиться й масова – більш того, всенародна – популярність Олесеві поезії, відродиться ціла літературна й суспільна постать О.Олесю як чільного українського поета збройних національно-визвольних змагань 1917–1921 років. Репрезентована в найпершу чергу О.Олесем поетична школа “модерністів” мала свої – і то не абиякі – хиби й недоліки як суто літературного, так і політично-громадського характеру; проте вона фактично була чималий час справді чільною і панівною в розвитку української національної поезії, і саме О.Олесеви судилося не лише найвиразніше розробити й розгорнути певні позитивні художні осяги тієї поетичної школи, але й надати їм далеко більшої національно-ідейної ваги, далеко поважнішого засадничого значення в історії українських національно-державницьких змагань, аніж це з первісних літературних засад українського “модернізму” об’єктивно впливало б. Через це О.Олесь слушно лишається і вже напевне назавжди лишилось чільною літературною постаттю своєї доби.

(О.Олесь. Айстри. Вибрані поезії. – Чикаго: Накладом об’єднання американсько-українських лікарів, 1954).

НЕОКОМУНІЗМ І ЙОГО ЛЖЕЛІТЕРАТУРНА ПРОПАГАНДА

Вся моя життєва діяльність складалась і складається з двох нерозривно пов'язаних між собою частин: соціально-політичної (яка включає, розуміється, національну) та літературної.

В. Винниченко
("Укр. Вісті", 1950, ч. 49 (410)).

Розглядати останній роман Володимира Винниченка "Нова заповідь" (друкований цього року на шпальтах напівкомуністичного – точніше кажучи, укаїстського – часопису "Українські Вісті") як мистецький або, принаймні, напівмистецький та напівпубліцистичний твір – зовсім не доводиться; насамперед уже через те, що немає в ньому ні проблем, ні ситуації, ні персонажів, що не були б нам відомі ще з славнозвісної "Соняшної машини", а "Соняшна машина" вже й тоді була продуктом бульварної белетристики, складеним наприкінці 20 років виключно з метою комуністичної пропаганди (за неофіційним советським замовленням) проте в розрахунку на цілком офіційні советські гонорари – яких, як відомо, не забракло. Совети, зовсім не потребує присутності в Україні українського "націонал-комуніста" В. Винниченка (націонал-комуніста, як натоді – бо на сьогодні від "націонал" уже нічого, як побачимо, не лишилось), добре, проте, розраховували, що на еміграції його антихристиянська, антикультурна і тим самим корисна для большевицького нігілізму пропаганда дасть їм більше зиску, аніж комуністичне "навернення" кількох десятків львівських ідіотів (на зразок Крушельницького); тому вони й випустили В. Винниченка 1920 року за кордон, замість використати його – а після того зліквідувати – всередині УССР, як вони послідовно зробили з усіма іншими зрадниками української національно-державної ідеї – з Панасом Любченком, Скрипником, Чубарем, Затонським тощо. Совети в цьому не прорахувались: Винниченко віддячив їм "Соняшною машиною", а вони в свою чергу віддячили йому грубими карбованцями за советське видання "Повної збірки творів".

* Для нас розуміється, що соціально-політична діяльність Винниченкова включає насамперед діяльність антинаціональну (як от на процесі Шварцбарта – вбивника Симона Петлюри), проте комунізм має свою термінологію.

Із цього, однак, аж ніяк не випливає, що "Нова заповідь" теж складена на "ідеологічне замовлення" з Кремля – хоч і в цьому не було нічого особливо дивного з боку "державного діяча", що 1920 р. – ще за збройних визвольних змагань Армії УНР! – прийняв був пропозицію Кремля увійти в склад маріонеткового уряду "Української Радянської Соціалістичної Республіки". Але часи минають, і відповідно змінюються політичні кон'юнктури. Пропаганда комунізму-інтернаціоналізму як такого на сьогодні вже не задовольняє кремлівських володарів, що вимагають від своїх агентів вихваляння конкретної советської держави, "передового" російського народу та новозбудованих східноєвропейських "народних демократій". Навпаки, комунізм-інтернаціоналізм старого стилю, той, що намагається зберігати марксо-енгельсівську ортодоксальність, править сьогодні здебільшого за ідеологічну зброю для конкурентів советського ленінізму-сталінізму – для троцькістів, для націонал-комуністів титоїстського зразка та для досить численних дрібних різновидів не згідної з кремлівською внутрішньою та зовнішньою політикою, проте засадничо комуністичної ідеології.

Як російська антисоветська еміграція зацікавлена не лише в поваленні советського режиму, але й в тому – може, навіть іще більше в тому – щоб кінець советської влади не став кінцем російської великодержавности, точнісінько так конкуруючі з советським більшовизмом комуністичні групи є зацікавлені не тільки і не стільки в розгромі ленінсько-сталінського комунізму, скільки насамперед у тому, щоб цей розгром не спричинився до зникнення комунізму взагалі. Отже, їхнє головне завдання на сьогодні – це апологія "ідейного" комунізму, що він, мовляв, немає нічого спільного з сталінською деспотією, а навпаки, все ще лишається єдиним шляхом рятунку для загроженого всілякими тоталітаризмами людства!

Оце і є все, що Винниченко хоче сказати своїм новим романом – все і нічого більше, власне кажучи, від винахідника "контордизму" (як Винниченко називає свій різновид антисталінського комунізму) ми могли б сподіватись, що він і рекомендовану в "Новій заповіді" "колектократію" оздобить якими-небудь не надто пишними візерунками власного виробу – на зразок хоча б кумедної проповіді вегетаріанства у "Соняшній машині". Проте виявляється, що "творча фантазія" автора виснажилась остаточно. Нічогосіньки, крім старої партійної жуйки: "Соціалізм – це визволення від усякої неволі – соціальної, політичної, моральної". Тому "за соціалізму повинно бути раз-у-раз сонце, теплість, ясність, сміх, веселість, молодість навіть у старих людей". А що дійсність у тих країнах (це уряд називає себе соціалістичним) не відповідає цим ідіотичним гаслам, то це, мовляв, тому, що "працюючий люд" є розбитий на дві половини – на комуністів та соціалістів-опортуністів (наївність цієї очевидної брехні, яка всіх не згідних із соціалістичною ідеологією автоматично виключає зі складу "працюючого люду", є вкрай характеристична для інтелектуального рівня цілого роману). "Ми всі знаємо, що, коли б ми (тобто соціалісти-опортуністи і комуністи. – В.Д.) об'єдналися, то всі питання на землі були б розв'язані й настала б доба справжнього соціалізму, соціалізму свободи, веселости, радости".

Отже, соціалістам-опортуністам (очевидно, лейбористського типу) треба об'єднатися з комуністами на основі... кооперативного господарства! "В усьому національному господарстві треба вводити кооперацію. І то не наказом начальства, не примусом, не терором, а доброю волею, свідомістю, радістю. Оце й буде соціалізація" – переведена, до речі, "законодатним безкровним шляхом". Що ж до "кривавого" революційного шляху (що його, мовляв, комуністи хочуть здійснити в цілому світі тією самою метою, що й у Советському Союзі – бо ж скрізь "маси йдуть за комуністами"), то принципівих заперечень проти нього у Винниченка немає; він лише побоюється, що комуністична революція в першій-ліпшій країні Західної Європи викличе збройне втручання "капіталістичної" Америки, а це призведе до світової війни, тобто до щонайгіршої з усіх можливих катастроф. Головна мета – "не дати вибухнути війні між Америкою і ССРСР – між приватним і державним капіталізмом".

Не зупинятимемось тут на напівдитячій, напівсхоластичній аргументації автора, за якою, мовляв, кооперативізація всього господарства, запроваджувана законодавчим шляхом, тобто силами цілого державного апарату, і базована на вимріяній автором абсолютній більшості соціалістично-комуністичного блоку в парламентах Європи та Америки – проте чимсь істотним має відрізнитись від кооперації "за советським зразком", як вона здійснюється в "неодемократичних" державах східного блоку. Адже й сам автор не присвятив цим засадам своєї "колектократії" скільки-небудь серйозної уваги – аж до того, що в тому самому абзаці вимагає, з одного боку, для кооперативних підприємств "рівних умов праці й боротьби з конкурентами", а з іншого боку – вимагає законів "про сприяння всім зачаткам кооперативних підприємств усіма державними засобами, субсидіями, кредитами", "про постачання в першу чергу колектократизованих господарств сировиною, вугіллям, машинами, кредитами", "про участь робітників у прибутках господарства, і так далі, і так далі". Добрі мені "рівні умови праці!" Справді, сама лише мериторична безсоромність Винниченкової вовчої моралі – отієї славнозвісної "чесности з собою" – є здатна виставляти як "об'єднання" пропоновану ним цілковиту капітуляцію соціалістів перед комунізмом, з тими лише незначними поступками, щоб, по-перше, приватне господарство винищувалось не багнетом та чрезвычайкою, а "законодатним безкровним шляхом" – через позбавлення сировини, машин, кредиту тощо, і щоб, по-друге, кероване диктатурою об'єднаної соціалістично-комуністичної партії (на зразок східнонімецької СЕД!) "колектократизоване" господарство називалось кооперацією. І все це – на основі таких припущень: по-перше, мовляв, комунізм як такий є непереможним, бо ж маси "працюючого люду" скрізь ідуть за комуністами, "наприклад, французькі маси в більшості своїй, не ховаймо того, обогочлюють Советів, Сталіна, ССРСР і готові за них битися проти своєї Франції (!)", по-друге, мовляв, сучасні соціально-економічні реформи (включаючи навіть націоналізацію значної частини народного господарства) нічого не варті, бо це є прояви "опортунізму"; по-третє, мовляв, якщо соціалісти не скапітулюють перед комуністичною "колектократією", то антагонізм між Америкою і Советським Союзом призведе до світової війни, тобто до "знищення людства".

Отже, “не трать, куме, сили...”. Очевидно, що з наведеними вище трьома припущеннями всяка советсько-комуністична преса охоче згодиться.

І це робить всяку дальшу дискусію про них цілком зайвою.

З чим советсько-комуністична преса не згодиться – це з четвертим припущенням, а саме:

“Коли Москва справді хоче створення соціалізму на Землі, у що ви, комуністи, безумовно, глибоко вірите, то ви повинні запропонувати їй, щоб вона поставила умовою укладення миру, а з ним, розуміється, роззброєння, встановлення світової федерації, прийняття Об’єднаними Націями зобов’язання переводити по всіх країнах Землі господарство на колектократію”. І от цілий подальший зміст роману є присвячений бульварно-вульгарному показові – яка та комуністична Москва є дурна та злочинна, що вона не хоче проміняти сталінську диктатуру на світову федерацію, перейменувавши свій “державний капіталізм” на “колектократію”. Комуністи советської орієнтації вбивають обох ініціаторів “колектократії” — і соціаліста, і комуніста, пробують вбити й нових її приписників – двох молодих українців-комуністів, що потрапили в Париж із шпигунськими завданнями від советського уряду; але ці двоє рятуються до Аргентини – будувати там кооперативну “колектократію” власними силами, захопивши з собою доньку американського мільярдера, яка, закохавшись в одного з них, зреклась усього “капіталістичного”. Щодо самого мільярдера, то він хоч і є принциповим пацифістом, але купувати мир із советами ціною “колектократії” категорично відмовляється і можливості війни з советами теж не лякається (за що автор і ганьбить його, як тільки може).

Як бачите, з суто белетристичного кута зору – та сама бульварна мелодрама, що й у “Соняшній машині”.

Проте на тих двох українцях-комуністах доведеться трохи «пинитись». Ці – зрештою, однакові, мов близнята – підсоветські хулігани страшенно подобаються самому авторові саме через свою бестіяльну мову та “наплювательське” ставлення до всього “буржуазного оточення”. Советській владі вони віддані від щирого серця і з своєї шпигунської діяльності дуже пишуться. От зразок їхньої дикунської балаканини:

“Та власне річ у справі, чортяка його мамі! Там Україна в руїнах, всі скажено працюють, усі готуються до нової війни, а ми тут коханячко розводимо, по дансингах стрибаємо? К чорту всяких американок!”.

Бажаючи накреслити тип симпатичного для нього самого українського юнака-комуніста, Винниченко спромігся подати неабияку карикатуру на підсоветську комуністичну молодь – зобразивши її такою, якою вона йому подобалася б, тобто безмежно брутальною, безмежно некультурною, позбавленою найменшого проблеску шляхетних почуттів та власної думки і фанатично відданою справі світової комуністичної революції. Проте нічого українського в цих двох юнаках взагалі немає – за винятком їхньої перебільшено вульгарної мови, якою найбільш здеморалізовані елементи підсоветських “відстанковерів”, справді навмисне хизувались на початку 20 років, але якою вже років двадцять п’ять геть ніхто в Україні не розмовляє. А якщо додати, що й “революційний ентузіазм” тих двох шпигунів більш-менш відповідає ідеології персонажів з ранніх творів Хвильового або Антоненка-Давидовича, то цілком зрозуміло, що на обізнаного з підсоветською дійсністю читача ті дві огидні постаті справляють враження суцільного і часом дуже кумедного анахронізму. Проте це не заважатиме їм ґрунтовно компрометувати собою українство в очах західноєвропейського читача, що знайде в них “живе” ствердження відомої тези російської білої еміграції, начебто українці є фанатично віддані советській владі тому, що вона подарувала їм державну самостійність. В цьому, мабуть, полягає найнебезпечніша сторона цього роману.

Але ж ті два юнаки під кінець твору зрікаються советського комунізму? Так, зрікаються, після цілої серії дискусій, що містять, зрозуміла річ, багато антисовєтського. Що комуністи антисовєтського напрямку вміють викривати сталінський режим – з власного “ортодоксально” марксистського погляду – досить енергійно, а подеколи й дотепно (як от “англійський троцькіст Дж.Орвел у своєму “Колгоспі тварин”) – це ми не перший рік знаємо. Щоправда, при таманна Винниченкові вже з кінця 20 років стареча балакучість вщерть розводнює більшість антисовєтського матеріалу і тим значно знижує його переконливість. Але це вже справа літературного вміння – кожний пише, як може. В усякому разі Винниченко “чесно з собою” ро-

бить усе від нього залежне, щоб рятувати “справжній”, “ідейний” комунізм на випадок розгрому його московської реалізації, досить гостро від цієї останньої відмежовуючись, бо вона, мовляв, не має нічого спільного з марксизмом (як його розуміли 1917 р. “міністри-соціалісти”, ознайомившись з ним за брошурою Енгельса “Труд і капітал”). Заради цього, звичайно ж, і перефарбування ортодоксального комунізму на неокомуністичну “колектократію”!

Проте оскільки йдеться тут саме про двох “українців”, то особливо цікавим стає питання національне. Звичайно ж, від троцькізму годі сподіватись скільки-небудь серйозного ставлення до національного питання. Але за останні роки – зокрема, від ідеологічного розриву між Тіто і советами – націонал-комунізм значно посилюється серед опозиційних супроти Кремля комуністичних груп (твердять, начебто навіть у советській зоні Німеччини існує нелегальна німецька націонал-комуністична партія). Отже, Винниченко не надто ризикував би скомпрометувати себе перед своїми комуністичними однодумцями, наколи б він саме на національному уярмленні та визиску України російським комунізмом зробив деякий наголос. Нічого подібного!

Щоправда, принципово визнається “імперіалістичне захоплення Росією багатьох народів з їхніми територіями”, і, як приклад, наводиться Україну, що її становищу в російській державі присвячено п’ятдесят газетних рядків – так! рівно п’ятдесят на цілий роман; але й це зроблено в таких загальних і абстрактних висловах, немов би автор навмисне уникав сказати про національну долю України що-небудь конкретне й характеристичне (він і справді закінчує свій виклад словами: “і так є з усіма іншими народами цього так званого союзу”). А такі неповторні історичні події, як “розкуркулення” і виголодження українського селянства 1933–34 рр., автор цілком обминає мовчанкою, так що, на жаль, лишається невідомим, як він сам до тих подій ставиться. Так само лишається невідомим – які саме антисовєтські аргументи подіяли нарешті на обох “українців” – але певна річ, що не ті шаблонні вислови, що стосуються до України. Зрештою, ті обидва советські шпигуни остаточно переходять до опозиції лише тоді, коли їх відкликають до Москви з очевидним наміром “зліквідувати” – так що ідейна вага їхнього переродження не є надто велика.

Чи можна уявити собі німецький, чи чеський, чи польський, чи балтійський, чи мадярський, чи грузинський, чи вірменський, чи тюркський антисовєтський белетристичний твір (якого завгодно “політичного напрямку”), що в ньому автор присвятив би становищу своєї батьківщини під советським ярмом – 50 газетних рядків, тобто щонайбільше, одну двохсотп’ятдесяту (або 0,4%) цілого змісту? Такої “національної скромності” ніякий троцькізм від Винниченка, напевне, не вимагав; це вже його власне розуміння того, що він називає своєю “національною діяльністю”.

Час перейти до висновків. Не розгортаємо тут досить складного питання, якою мірою троцькістсько-комуністична пропаганда може бути корисною у боротьбі проти советів, і чи компенсується тією користю нерозривно пов’язане з троцькізмом (як і з усяким комунізмом та неокомунізмом) систематичне фальшування історії, економіки, політики, а зокрема – національних проблем. Проте, хоч би як ставитись до антисовєтської діяльності комуністів-троцькістів у країнах Західної Європи та Америки (зокрема, в таких, де робітництво комуністичної влади ніколи не бачило, і не уявляє собі, що це таке) – в усякому разі пропаганда антисталінського комунізму серед української еміграції є злочин, нічим не виправданий і лише подвоєний ошуканством, коли той комунізм іменується новим словом – “колектократія”. Переконувати антисовєтську політичну еміграцію в злочинності советського режиму – річ, очевидно, зайва: вона ж його краще за Винниченка знає; а переконувати її в тому, що советський комунізм і американський “капіталізм” – однакові два “дракони”, що комунізм як ідеологія є непереможний, що війна проти Советського Союзу була б щонайгіршим лихом, якого треба уникнути абиякою ціною – хоча б і ціною комунізації Західної Європи та Америки – на яку назву оце все заслуговує?

Ми маємо на увазі, зрозуміла річ, не стільки самого Винниченка, що його політичне обличчя є досить відоме і не потребує додаткової характеристики, а політичне обличчя того часопису, який друкує комуністичний пропагандивний твір без найменших застережень – навпаки, оголошує “радісною подією для української літератури” присудження Винниченкові (за “Нову заповідь”) літературної премії від якогось “французького мистецького товариств-

ва”; від якого саме – цього феноменальні невігласи з “Українських Вістей” (ч. 43–404) не подбали сказати, гадаючи, мабуть, що на цілу Францію тільки одно “мистецьке товариство” і є (зрештою, від газети, яка місто Грац локалізує в Австрії, і не такого ще можна сподіватись). Смішно думати, щоб такий наскрізь партійно-політичний орган, як “Українські Вісті”, друкував “Нову заповідь” через захоплення її літературними вальорами: щодо цього, то автор славнозвісного пригодницького роману для дефективних дітей напевне віддав би перевагу своїй власній квазібелетристичній макулятурі.

Коли роман підкреслено політичного змісту друкується без усяких застережень у підкреслено політичному органі преси, то це значить, що редакція або офіційно поділяє політичну настанову автора (але до цього, очевидно, ще не дійшло), або ж вона використовує той белетристичний твір як свого роду “пробну кулю”, сугеруючи читачеві під плащиком “красного письменства” такі погляди, яких вона з тих чи тих причин поки що не зважається оголошувати “екс-катедра”. Отже, до злочину й ошуканства, що про них сказано вище, додається ще реп-тильну тактику боягузів, які дуже хотіли б пропагувати щось більш-менш комуністичне, але цим часом іще соромляться робити це від власного ім’я.

Ми вважали і надалі вважаємо, що серед нашої еміграції кожен політичний напрям, який визнає національно-державну суверенність Соборної Самостійної України, має право висловлювати свої думки, і що кожен український літератор відповідає за зміст того, що він друкує, незалежно від того, в якому органі він друкується – саме з зазначеним вище застереженням. Проте публікація твору, який зовсім недвозначно рекомендує встановлення комуністичного “ладу” в країнах, де його немає, і то – аби уникнути можливості збройної боротьби з советами – така небувала ще серед нашої емі-

грації подія якраз під фактичний обсяг того застереження і підпадає. Особливо прикро бачити, що фактичний керівник “Українських Вістей” та чільний лідер відповідної партії і як не як свого роду “міністр”, що він і на шпальтах свого органу, і в своїх літературно недолугих белетристичних та драматичних спробах раз-у-раз запевняв про свої національні почуття – друкує в тому самому органі такий псевдолітературний пропагандивний твір, що його навіть за націонал-комуністичний визнати не можна, бо національну проблему в ньому трактується хіба що з троцькістсько-комуністичної перспективи (за відомим висловом Винниченка, що національне питання є також соціальним і саме через це, мовляв, потребує узгодження).

Лицемірство керівних органів “Українських Вістей”, тобто керівних органів відповідної політичної партії, що друкують пропаганду таких поглядів, яких офіційно не схвалюють і вихваляють твір, зовнішньо однаково ворожий советам і некомуністичним противникам советів, а істотно – такий самий комуністичний, що й сталінська ідеологія (тільки схильний провадити комунізацію всесвіту дещо іншими методами) – таке лицемірство лише збільшує бруд даної політичної акції, не змінюючи її злочинної суті. Сподіваємось, що після цього ганебного факту сторінки “Українських Вістей” перестануть оздоблюватись іменами письменників, що не співчують ніякому комунізмові (як от М. Орест, Л. Лиман, І. Костецький) і перетворяться остаточно на ексклюзивний орган тієї партії, яка своїм безсоромним кокетуванням з комунізмом достатньою вже мірою виправдала ті свої конспіративні партійні емблеми, що про них недавно повідомлялось у пресі.

(Український самостійник. – 1950. – 2 липня. – Ч. 25).

ДИВЕРСІЯ ІВ. БАГРЯНОГО ПРОТИ “ВАПЛІТЕ”

*“Щиро поважаному п. проф. Державину на знак пошани і приязні”. 17. X. 46 р. І. Багрянний**

Як ми того й сподівались, “Українські Вісті”, надрукувавши прокомуністичний – хоч і антисталінський – роман В. Винниченка “Нова заповідь” і будучи спіймані на гарячому з неокомуністичною пропагандою “колектократії”, виявляються тепер не здатними відповісти на дуже просте запитання: чому вони “Нову заповідь” надрукували? Справді бо, якщо сказати, що “Нова заповідь” сподобалась редакції “Українських Вістей” як “мистецький” твір, а політичний зміст роману членів редакції не обходить, то хто ж цьому повірить? – та й запізно вже (чому раніш не було застережено?); якщо аргументувати за тією лінією, що, мовляв, “колектократія” – не неокомунізм, а “зовсім навпаки”, і що Винниченко начебто не веде пропаганди проти збройного зудару з червоною Москвою, то на це треба таких майстрів перетворювати чорне на біле, що їх не те що в керівництві УРДП, а, мабуть, і в Кремлі не знайдеться; оголосити, що, мовляв, усе написане Винниченком мусить друкуватись тому, що це Винниченко написав, хоч би який був зміст – трохи смішно вийде (та й сам Винниченко може образитись і запро-тестувати); ну, а визнати, що вони з Винниченковою пропагандою засадничо згодні – на це в політиків типу Ів. Багряного ніколи не вистачить мужности, та й надто рано ще їм самих себе остаточно розконспірувати.

За таких обставин “Українським Вістям” лишається про роман Винниченка тільки відмовчуватись. А щоб ця гра в мовчанку була хоча б трохи менш помітною – дуже голосно обурюватися з того, що їх названо “напівкомуністичним – точніше кажучи, укапістським часописом”, і вибухати лайкою та наклепом на таке нескладне і чітке запитання: “чому “Українські

Вісті” надрукували прокомуністичний твір?” Але щодо першого, то шило в мішку втаїти важко: вже в черговому 60 числі (з 27. 7. 1950) того “зовсім не большевицького” часопису чорним по білому надруковано на першій же сторінці в передовій “Большевицька мораль”: “Большевицька фракція російської соціал-демократії була гуманним прогресивним рухом, доки сама не осягнула влади та не стала на плятформу Московської імперії”.

Здається, виразніше розписатись у власних симпатіях до “ідейного” (очевидно, проти сталінського) большевизму вже ніяк і не можна: мовляв, “большевицька мораль” була аж до жовтневого перевороту “гуманна й прогресивна”, і сама з себе є “гуманна й прогресивна”, а от тільки ленінсько-сталінське застосування тієї “моралі” до інтересів московського імперіалізму – то вже річ негарна. Щодо тієї “большевицької моралі”, то не лише російські меншовики значно інакше її оцінюють, але навіть і троцькісти застерігаються, принаймні стосовно до методу ленінського керівництва (ще й перед жовтневим переворотом); але що то наших “зовсім некомуністичних” обходить! Для них згідно з комуністичною дресурою в СРСР історія починається з жовтневого перевороту (або, як елегантно висловлювався один із чільних діячів УРДП, з “Великої Східної Революції”), а все, що було попередю, або ж тієї “Великої Революції” ще не зазнало – це сама лише “експлуатація працюючих” та “капіталістичне пригнічення”. Оце і є та типова советська (не підсоветська, а саме советська) ментальність, що її деякі національно менш свідомі елементи нашої еміграції ще не позбавились остаточно, а саме через це, щиро ненавидячи і московсько-большевицький режим в Україні, і навіть саме слово “комунізм”, все ж таки потрапляють в лабеті політичних “махерів” та пропагандистів неокомуністичної “колектократії”.

Що ж до наклепів та інсинуацій на адресу автора цих рядків – зокрема, щодо “лайлету”, присвяченого йому особисто Ів. Багряним у 59. числі “Українських Вістей”, то ми, вже мавши

* Власноручний напис на примірнику збірки поезій “Золотий бумеранг” з тих часів, коли І. Багрянний сподівався від В. Державина – власне кажучи, невідомо чому – прихильної оцінки його римованих вправ (тому й звання “професор” – ще без лапок). Примірник передано на схов до редакції “Українського Самостійника”, де кожному бажаному вільно його роздивитись. Фотографувати вважаємо за зайве.

час звикнути до непристойних вибриків того пана (надто, коли заторкується його претензії на письменницький хист) і бувши певні, що для нашого суспільства на еміграції його хист до денунціації теж не становить жодної новини, – воліли б щодо нашої скромної особи трактувати те як звичайне паскудство (яким воно по суті і є), хіба що обмежившись цитацією наведеного в мотто цієї статті автографічного вияву багрянівської “щирости”; але справа ускладнюється тим, що, намагаючись дискредитувати мене як літературного критика, на підставі моєї статті в часописі “Вапліте”, Ів. Багряний тим самим чинить підлий замах на честь і пам’ять літературної організації “Вапліте” та її часопису (бо ж відомо, що в органах “Вапліте” жодних матеріалів, що не відповідали б поглядам і намірам редакції, себто керівництва “Вапліте”, а були б вміщені за партійним “наказом зверху”, ніколи не друкувалось); а такої монструозної розперзаності вже ніяк не можна проминути мовчанням.

Отже, якщо я маю право бути гордим з чогось в моєму житті, то саме з активної участі у “Вапліте”; бо це була єдина в підсоветській Україні літературна організація, що засадничо й систематично протестувала проти московсько-большевицького режиму в Україні, почасти, зрозуміла річ, з націонал-комуністичних позицій, а почасти й з суто національних; бо хоч ідейне керівництво у “Вапліте” очолював М.Хвильовий з його одностайними-укапістами (себто націонал-комуністами), проте дуже значну роль відігравали там і такі письменники, що взагалі не мали нічого спільного з комуністичним світоглядом і лише мірою конечности маскувались під “пролетарських” письменників, як от Йогансен, Арк. Любченко, Слісаренко; а з іншого боку, навіть у “ширих” націонал-комуністів: – і то не лише в Досвітнього, Мик. Куліша, Ялового, а й у самого Хвильового – первісні комуністичні настанови дедалі більш поступались перед діями національної свідомости, мірою загострення советських репресій проти всього національно-українського; бо ті люди в усякому разі мали мужність дивитись фактам в очі і робити з них відповідні висновки. Через це я за часів відомої літературної дискусії хоч і не поділяв “пролетарських” та комуністичних складників ідеології “Вапліте” (як не поділяли їх і київські неоклясики), а проте якомога підтримував літературні позиції “Вапліте”, викриваючи невігластво й

несумлінність тих критиків, які за московською директивою намагались всіляко паплюжити “контрреволюційність” та “буржуазний націоналізм” М.Зерова, М.Хвильового і цілої керованої цим останнім “Вапліте” та запевняли, що вони роблять це з марксистських позицій. Я вдячний Ів.Багряному за те, що він нагадав нашому суспільству про цю почесну сторінку моєї літературної діяльності; а яку позицію він сам займав і боронив за літературної дискусії – це він ліпше хай сам і розповість. Бо добре засвоєну ним советську методу “викривання минулого” я вважаю за брудний і аморальний засіб полеміки, і жодна провокація жодного перевертня мене від цього відступитись не змусить.

Я був би Ів. Багряному ще вдячніший, якби він, посилаючись на мою статтю “Уваги з “марксистської” критики” в журналі “Вапліте” (ч. 5), не забув назвати і рік видання – 1927; на жаль, це йому конче треба було забути, щоб потім мати змогу аж чотири рази запевняти читачів, що це було “не так давно”, “зовсім недавно” та “вчора”. Але це дрібниця, яка лише характеризує методу багрянівської полеміки та опінію Багряного про своїх власних читачів, яких він, мабуть, вважає за комплектних невігласів, що й року ліквідації “Вапліте” пригадати не зможуть; справа тут не в пересмикуванні років, а в тому, що ту статтю, скеровану проти відомого ворога неоклясиків і “Вапліте” – Якова Савченка (того самого, що він взяв був на свій рахунок вислів М.Зерова про письменників, що пишуть “заради лакомства нещасного”) я склав на пропозицію редакції “Вапліте” (і особисто – Мик. Куліша), щоб послабити враження від марксистськи пофарбованих денунціацій Я. Савченка проти М.Зерова і М.Хвильового в його книжці “Поети й белетристи” та деінде під час літературної дискусії.

Тим-то викликана партійними інтересами спроба Ів.Багряного зробити з мене на підставі того мого виступу на захист “Вапліте” проти “гартян”, “плужан” та інших московських підголосків якогось “ортодоксального марксиста” є таким самим абсурдом, що й інкримінувати М.Хвильовому його досить численні посилання на марксизм у полемічних статтях проти В.Корняка тощо. Хто-хто, а вже Ів. Багряний повинен знати, що в підсоветській Україні вже в 1927 р. – як і сьогодні – виступати в друку проти критичних оцінок, оголошених від імені марксизму, можна було лише ставлячи під сумнів належ-

ність тих оцінок до марксизму. Чи, може, Ів. Багряний вважає, що 1927 р. можна було боронити в друку М.Зерова і М.Хвильового іншим способом? Чи їх, може, взагалі не треба було боронити? М. Зерова, на думку Ів. Багряного, може й не треба було – принаймні, якщо судити за його (Ів. Багряного) вкрай брудними й непристойними висловами про київських неоклясиків у збірнику “МУР” (1, 28) та деінде, причому він не посоромився навіть того, що троє з п’ятьох неоклясиків загинули в советських концтаборах. Але як же з М.Хвильовим? Хвильовий аж до кінця “Вапліте” фактично лишався її ідейним керівником, її “спіритус мовенс”.

Отже, за Ів. Багряним виходить, що “Вапліте” під керівництвом Хвильового, друкуючи мою статтю, мала на меті “поборення антикомуністичного, антибольшевицького українського активу, який і виступає проти червоної й будь-якої іншої російської імперії”. Отаку, значить, позицію і тактику зважається Ів. Багряний накидати керованій Хвильовим “Вапліте”, а тим самим і самому стільки славленому в “Українських Вістях” Хвильовому. І це все заради того, щоб абияк “зам’яти” факт публікації в “Українських Вістях” прокомуністичного роману Винниченка! І це після того, як “Українські Вісті” не рік і не два систематично обливали поміями кожного, хто зважувався сказати, що націонал-комуніста Миколу Хвильового ми повинні цінувати, проте не героїзувати. Отакі політичні вольфаси, а зокрема безпрецедентна спроба скласти пасквіль на “Вапліте”, прикидаючись

разом з тим, начебто цей пасквіль зовсім не обходить літературного керівництва “Вапліте”. Виходить, начебто “Вапліте”, “Критика” або “Червоний Шлях” – це той самий “орден маркерських тресувальників”. Виразніше показати свою безпринциповість та безсовісність Ів. Багряний не міг. Адже був і є такий тип советського “висуванця”, неука й варвара, якому Пантелеймон Куліш наперед дав назву “азіят мізерний”. І саме проти оцієї советизованої бестії доводилось у “Вапліте” боронити абиякі прояви української національної культури абияким способом – хоча б і посиланням на марксизм.

Оцим і пояснюється, чому стаття, в якій я доводжу, що Я.Савченко – “Сяків Явченко”, як його називав М.Зеров, – власне, ніякий марксист (зрештою, він відповів мені наступного 1928 р. в журналі “Гарт” тим самим вульгарним стилем і на тому самому етичному рівні, що й Ів. Багряний сьогодні) – мала честь бути опублікована в останньому існуючому числі “Вапліте”, себто поряд з першою частиною “Вальдшнепів” Хвильового. Микола Зеров – як розповів мені восени 1947 року в Авгсбурзі бл. п. Юрій Клен – вперше читаючи ту мою статтю в присутності Ю.Клена, був нею надзвичайно задоволений. І того мені, власне, досить.

(Український самостійник. – 1950. – Ч. 31).

ВЕЛИКИЙ ОСЯГ ІДЕАЛІЗМУ В ПОЕЗІЇ МИХАЙЛА ОРЕСТА

*“Є Вічний День, могутній і незрадний,
І живить смертних блиск його вінця”.*

М. Орест “Балада про час”.

**Михайло Орест “Держава Слова”.
Філадельфія, 1952, накладом прихильників
творчості автора, 96 сторінок.**

Що поезія Михайла Ореста, широко відома на українській політичній еміграції з його попередніх двох збірок “Луни літ” (Краків–Львів, 1943) і “Душа і доля” (Авгсбург, 1946) та з численних публікацій в українській поточній пресі, є за своїм змістом і характером найпоширеніше ідеалістичною, – цього наша літературна критика ніколи не заперечувала, ба навіть не ставила під сумнів. Проте, дивна річ, ця властивість Орестової лірики здебільшого не спонукала до глибшого її розгляду та належної ідейної оцінки. Більш того, певна частина літературної критики фактично саме з цього й виходила, щоб доволі систематично – хоч без тіні доказу – закидати поетові-емігрантові (що пережив і тюрму, і жахливе кацетне заслання, і нещадне винищення найближчих родичів і друзів), з одного боку, песимізм та резигнацію, а з іншого – абстрактну позачасовість і т. зв. “відрив від сьогоднішнього життя”. Адже кажуть*, що один із найвидатніших українських поетів на еміграції, добре відомий як і літературний критик, ознайомившись з Орестовою збіркою поезій “Душа і доля” (1946), промовив до своїх співрозмовників: “Добре, але яка з цього користь для нашої національної революції?” Після збірки “Держава Слова” він цього, напевне, не зважився б сказати, бо саме в цій третій Орестовій книзі те, що було помітне вдумливому й безсторонньому читачеві вже з попередніх Орестових творів, виступає найвиразніше як свого роду магістраль Орестової поетичної творчості взагалі. І саме на цьому варто зосередитися.

По-перше, те, що звичайно називають ідеалістичним світоглядом (а цей термін досить багатозначний), виявляється саме в М. Ореста радше спіритуалізмом і є певністю в тому, що

не лише ідея переважає матерію (як це твердить філософський ідеалізм), але й дух цілковито переважає живу, органічну матерію, зокрема людську “плоть”, та й ціле земне життя людське, яке, будучи взятє само в собі, є лише ілюзією та скороминущим фантомом. Дійсні моральні вартості, отже, не є залежні від людини, бо ж вони – надлюдського походження, і всякий релятивізм, чи то в політичних, чи то в суто етичних справах, засуджується якнайкатегоричніше; полемізуючи проти певних необережних формулювань в “Ars poetica” Є. Маланюка, поет каже:

*“Отже, спитати я вajuся: як поза злом і
добрим ви
Хочете вежі звести і розгорнути свій чин?
В сферу, овіяну чим, пориває мотор ваш
невпинний?
Води які, о скажіть, вашу турбіну женуть?”*

Очевидно, що цей погляд на існування земне, як на відблиск метафізичних, недоступних нашому безпосередньому розумінню надземних подій і доль, погляд, що споріднює М. Ореста з настановами найбільших містиків і релігійних мислителів усіх віків і народів – уже сам собою виключає будь-який засадничий світоглядний песимізм; звичайно ж, поет лишається земною людиною із земним переживаннями, як такий, він часом нарікає на сьогоднішні обставини українського еміграційного життя:

*“Моя самотня путь! В важкім безкриллі
Глушіє серце і пустіє ум,
І тільки день-у-день сухої хвилі
Докучливий і монотонний шум.*

*.....
А тіні йдуть – без барви, без лиця,
Киття гнітять, мов книга беззмістовна –
Її не хоче серце, скуки повне,
Але читати мусить до кінця”.*

Але яке це має принципове значення? Хіба аби-хто з нас у нинішній еміграції ніколи не переживав подібних і гірших за нас.

А треба ж стверджувати, що переважна більшість поезій в “Державі Слова” складена або остаточно зредегована в 1944–1948 роках. Проте, непохитна певність в остаточній перемозі добра над злом є для поета-спіритуаліста поза всяким сумнівом:

*“Є тільки дух, благе не гине, ом!”**

Адже найкатегоричніше обстоює поет навіть індивідуальне безсмертя душі людської (а тим самим і індивідуальну відплату за земне й зло в посмертному існуванні):

*“Тіло собрата,
Оковане смертю, лежить перед нами;
Чуємо туги тягар, чуємо пониження гніт.
Що ж несемо ми в глибинах своїх, що
видовищем смерти
Тяжко понижене в нас? Дух не смертельний.
Аміль”.*

Який же це песимізм? Справжній релігійний світогляд взагалі не може бути песимістичним.

По-друге, не заперечуємо, що спіритуалізм справді може набувати ідейно небезпечних рис, зокрема, коли він наближається до фатальної резигнації, до пасивного залишання усіх земних дій та подій “на милость Богу”. Але нічого такого в Ореста нема. Навіть коли він обстоює фатальну напередвизначеність історії людської (“Що іменується як вибір вільний, Взагалі світові дано було”), – він, власне, не заперечує “Вільного вибору” людини між добром та злом, тільки переносить той вибір із земних, історичних сфер у надземні, метафізично позачасові; – але це ніяк не зменшує повної і цілковитої моральної відповідальності окремої особи:

*“Правду жахливу збагнім: не потоп, не
комета зловісна –
Злочин людини несе нашій землі катаклізм.
Скептик на клини могутність божественну
брав у людині:
Тяжко потугу свою в злому вона доведе”.*

Більш того, поет визнає й таку характеристичну для релігійного світогляду всезагальну етичну відповідальність усього людства та кожної людини зокрема:

*“Людиною я був, тож на мені
Тяжіла також частка вин найтяжчих,
Що спричинили сколих світотвору”.*

Проте, обстоюючи неодмінну першість ідеї супроти викликаного не чину, поет вже під самою ідеєю розуміє не якусь логічну абстракцію, але чинний духовий рух, що, будучи повноцінним, не може не привести до відповідних суто земних наслідків:

*“Ом” – це священне слово давньоіндійських релігійних доктрин, що може також вживатись у сенсі християнського “аміль”.

*“Родить ідея діла – і схожість є кровна між
ними:*

Тіль є подоба завжди тіла, причини її”.

Саме в такому сенсі слід розуміти й заголовок третьої його збірки поезій – “Держава Слова”: не про відірване від земного “реально-го” буття слово йдеться тут, а про слово-ідею, як сім’я та почин усвідомлення через нього дії:

*“В сляві блага і слави
Слово входить у світ,
Начаток святої держави
Ясує його прихід.*

*.....
І на забутих могилах,
Як чистої вісти посли,
Руки лілей прабілих
Сонмом чутким процвіли”.*

Оцих “забутих могилах” – могилах української нації – поет ніколи не забуває, не тікає від них у будь-яку спіритуалістичну абстракцію, але скрізь чуває себе з’єднаним з ними безперервною національною генеалогією (“всі душі предків Озвалися з печер ества мого” – каже він у поемі “Відхід лісів”) та непроминущою національно-державницькою свідомістю:

*“Всім народитися в своїй отчизні дано,
Та даром є одно: духово бути в ній.
Ізгой бредє в світи – і як сувора рана
Він, дар богів, болить на чужині чужій ...”*

Цілий цикл ліричних поезій “Отчизні” – з тими, що в ньому містяться, глибоко емоційними зверненнями-закликами “Киеву”, “Львову”, “До Львова”, “Отчизні” – свідчить про найглибший патріотизм автора, особливо скерований, – як того й природньо було сподіватися – до рідного міста, до всеукраїнської столиці – Києва:

*“І він, мій город, горній, непоборний,
Розквітне в повноті усіх віків,
І легковійність радісну розгорне
Світючих, етерових прапорів,
І, як клейнод нетлінної держави,
Сіятиме без часу і кінця
На заповітних оболочках слави,
В оздобі непомерклого вінця ...”*

І навіть поза межами земного життя поет сподівається не позбутись зв’язку з рідним Києвом:

*“Твого я не чую гамону,
О місто величне моє,
Лише в ароматі спомину
Серце потіху п’є.*

*.....
Пронизана світлами білими*

* Це каже, зокрема, поет і літературний критик Яр Славутич, на чию історичну сумлінність у цьому випадку ми й покладаємось.

*Щастя твого далечинь
Присниться мені, спочилому,
По втомі земній. Амінь”.*

Проте ще незрівняно гостріше й активніше виступає національно-державницький патріотизм М.Ореста в його більших розміром епічних поемах-візіях “кінецьсвітнього” (апокаліптичного) змісту “Книга міста”, “Та eschata”, “Каштани”, “Відхід лісів” і насамперед “Повстання мертвих”. Не в усіх з них говориться, ставлячи крапки над “і” та називаючи імена власні, про Україну та долю українського роду, але в усіх них яскраво розуміється саме це; бо автор взагалі не мислить жаданого йому “преображення” лихого й темного життя людського без величного поновлення українського національно-державного маєстату. Зрештою, він у багатьох місцях своєї книги висловлює найвиразніше – отак, наприклад, в “Повстанні мертвих”, де й про чудо наступного повороту – до Батьківщини – всіх українців, що загинули поза її межами від рук московсько-большевицької тиранії:

*“До всіх яса! На півночі пустинній
Холодні розсуваються сніги,
І воскресають в них останки тлінні
У повноті колишньої снаги.
Кого не врятувалги нерозрадий
Плач, молитви, ночей безсонних біль,
Тенор вертає чудо можновладне
До рідних міст і до отчинних піль.*

*.....
Позагробовим існуванням сильні
І правдою не нашою міцні,
Вони оновлять, вої замогильні,
Буття основи, темні і тісні.*

*.....
В естві живущих, плоттю обважнілім,
Духовости нової смолокип
Вони розпалють радісним зусиллям
І в серці збудять аромати лип”.*

Отже, саме про рідні, українські липи пригадав поет у найпатетичнішому місці свого грандіозного образу – символічного злиття живих і померлих поколінь української нації в нову, ося-

яну світлом істини й добра, земну й разом з тим неземну дійсність! В обличчі цих натхненних строф, гідних найглибшої символічної творчості І. Франка та Лесі Українки, твердити й далі про “безпредметність” або “відірваність життя” поезії М. Ореста – річ смішна й недостойна.

І ще менш личить висувати оту вимогу “модернізму аби-якою ціною” проти літературно-естетичної концепції поета, з бездоганним артизмом сформульованої ним самим у циклі елегійних дистихів “Ars poetica”.

Поетикальні засади М. Ореста – це засади мистецтва вічного й непроминушого:

*“Національне – це значить: велике, духово
достойне,
Вічне, значне – і коли з’являться також і в нас
Твори, яким прислухатися будуть народи, –
радіймо:
Національне і ми маємо par excellence!
Дві величини вирішують вибір в не нашому –
мудрість
В світоглядівім кругу, смак – в естетичних
речах;
Смак має бути найтонший, а мудрість –
найглибша. Питаєш,
Як їх набути? На жаль, тут панацеї нема!”*

Отже, й в абстрактних глибинах естетичних норм і вчень поет дбає про національне в мистецтві і про його стосунок до власне художніх цінностей; а пам’ятати слід, що М.Орест, попри надзвичайну рідкість його літературно-критичних виступів, є й одним із найтонших знавців і цінителів українського мистецького слова. Але його властивою сферою діяльності лишається все ж поетична творчість, і українське суспільство на еміграції повинно скласти велику подяку тим нечисленним прихильникам Орестової поезії, що своєю жертвовністю вможливили публікацію цієї книги віршів – однієї з найвизначніших у цілій українській поезії останніх десятиріч.

*(“Українська Думка”. – 1952. – Ч. 14.
– С. 49–53).*

ПОЕЗІЯ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ

*Час горіння... час світання,
О, який прекрасний час!
Криком щастя і змагання
Україна кличе нас!*

О. Олесь.

1.

Лірична поезія О.Олесь (за офіційним ім’ям – Олександра Кандиби, 1878–1944) користувалась за дев’ятсотих і дев’ятсот десятих років у цілому українському суспільстві такою величезною популярністю, як це, мабуть, не судилось жадному іншому поетові 20 сторіччя. Хіба що Павло Тичина спромігся пізніше на деякий час стати таким самим загальновишарпаним “поетом доби” і незаперечним найчільнішим майстром української лірики. Проте беззастережна провідна роль П.Тичини тривала недовго: він стає широко відомим на Наддніпрянщині поетом лише 1917–1918 року, а вже від 1923–1924 року його поезія починає дедалі більше відштовхувати від себе все, що було в Україні національно-свідомого й широко патріотичного, через найбрутальніше і під громадським кутом зору найфальшивіше зловживання мистецького стилю на користь комуністичної, відтак і московсько-советської агітації.

До Західної України поезія П.Тичини дійшла лише тоді, коли вона за підкреслено пропагандивним характером могла сприйматися в найкращому випадку вже тільки з виразно подвоєним почуттям і хоча певні видатні твори його (як от, зокрема, “Скорбна Мати”) знайшли собі повне визнання і на західноукраїнських землях, однак провідним українським поетом він там взагалі не став, а на східних теренах був лише недовгий час. Від кінця 20-тих років навіть схильні до компромісної оцінки т. зв. “радянського українства” українські літературні кола поважають в особі й літературній постаті П.Тичини лише колишнього видатного поета, що він власною національною зрадою позбавив сам себе усіх можливостей правдивої мистецької творчості.

Якою ж мірою відмінна була літературна доля О.Олесь! Звичайно ж, і в його творчості відбувались поважні піднесення та спади (до цього ми ще повернемося); але настільки скромніше він починав і настільки гідніше завершив! А головне – він таки дійсно лишився і лишається

в історії українського письменства й українсько-го національно-визвольного руху найвидатнішим представником своєї літературної школи (і чи не цілого свого літературного покоління), більш того, власне кажучи, єдиним із тієї провідної мало не впродовж цілого двадцятиріччя для українських національно-політичних настроїв дев’ятдесятих років дуже впливової школи т. зв. “поетів-модерністів”, який і на сьогодні не перейшов до “архіву історії”, але користується – на еміграції, зрозуміла річ, бо в підсоветській Україні навіть ім’я його давно вже заборононо – з широкої відомості й симпатії в цілому національно-свідомому українському загалі. А це значить, що коли після усуненні большевицького терористичного режиму та московсько-советської окупації вільне українське слово відновиться у звільненій Українській Самостійній Соборній Державі, то безперечно відновиться й масова – більш того, всенародна – популярність Олесевої поезії, відродиться ціла літературна й громадська постать О.Олесь як чільного українського поета дев’ятсот десятих років.

Репрезентована в найпершу чергу саме О. Олесем поетична школа “модерністів” мала свої – і то неабиякі – хиби й недоліки як суто літературного, так і політично-громадського характеру, і за це зазнавала незрідка аж вельми гострих закидів – наприклад, від І.Франка за доби своєї появи на літературному виднокрузі, і від др. Дм. Донцова доби свого повільного згасання на еміграції (і в західноукраїнських землях) між двома світовими війнами; проте вона фактично була, і була чималий час справді чільною й панівною у розвитку української національної поезії. І саме О.Олесеви судилося не лише найвиразніше розробити й розгорнути певні (не всі, як побачимо далі!) позитивні мистецькі осяги тієї поетичної школи, але й надати їм далеко більшої національно-ідейної ваги, далеко поважнішого засадничого значення в історії українських національно-державницьких змагань, аніж це, власне, з первісних літера-

турних засад отих “модерністів” дев’ятсотих років об’єктивно впливало. Через це він слушно лишається і вже напевне назавжди лишиться чільною літературною постаттю своєї доби.

2.

На сьогодні, 75 років по народженні і майже 10 років по смерті Олеся, було б неслухною, ба навіть лицемірною річчю заперечувати літературні та ідейні хиби його поезії. Проте конче слід усвідомити, що це здебільшого не його індивідуальні хиби, але притаманні цілій школі поетів-модерністів. Цій школі йшлося в основному не про що інше, як про те, щоб запровадити в поезії т. зв. імпресіоністичний стиль – той самий, що його Коцюбинський дещо раніше блискуче започаткував в українській белетристичній прозі. Відштовхуючись від попередніх літературних традицій, поети-модерністи намагалися меншою мірою описувати “реальну дійсність” або викладати у віршованій формі свої ідеї та переконання, а більшою мірою і в безпосередній спосіб – надавати словесного виразу власним почуттям, емоціям, суб’єктивним переживанням.

Відповідно до цього вони прагнули більшого індивідуалізму в світогляді, тоншого естетизму в мистецькому сприйманні, ширшого діапазону душевного й духового життя, аніж це дозволяла та практикувала шаблонізована “реалістична” тематика народницького письменства, як – попри поодинокі, та й не надто зрозумілі сучасникам, величні поетичні осяги І.Франка і Лесі Українки – вимагало від поета в першу чергу “корисних для суспільства” повчань, себто дуже й дуже прозаїчного моралізаторства, або ж у сотив раз переспівувало традиційну й безособову народню пісенну лірику, вже не спромагаючись підносити її певною мірою застарілі мотиви на таку мистецьку височину, як це попередньо зробили Тарас Шевченко, П.Куліш, Ю.Федькович. Молоді західньоукраїнські поети, що об’єдналися на початку дев’яностих років навколо літературної групи “Молода Муза” – П.Карманський, В.Пачовський, почасти Б.Лепкий та В.Щурат – і рівно ж наддніпрянські одностумці, як от Микола Вороний, Григорій Чупринка, Спиридон Черкасенко-Стах, претендуючи в своїй поезії на більшу свободу творчості, на право не лише описувати та повчати, але й мріяти, висловлювати свої суб’єктивні враження, нарешті також культивувати

занежаяну та здебільшого спрIMITизовану народницькою поезією красу мистецького слова.

Суттю своєю поезія цих “модерністів” становила певне наближення до романтичного світогляду, проте не надто чітко усвідомлене і ще менш чітко здійснюване в самій літературній творчості. Фактично всі ті шукання лишилися радше декларативними, ніж творчими, більшою мірою ширими, ніж серйозними. Спроби ідейно та художньо орієнтуватися на ігноровані попереднім народницьким письменством модерніші течії західноєвропейської літератури, зокрема на імпресіонізм і пізній символізм, значною мірою знецінювались тим прикритим, проте безперечним фактом, що все те нове потрапляло до українських “модерністів” не безпосередньо з Західної Європи, а “з третіх рук” – через посередництво російського (а в Західній Україні – польського) письменства і, втративши свою свіжість, природна річ, набувало присмаку провінційності. Фактично поети-модерністи провадили велику підготовчу працю щодо розширення ідейного й мистецького виднокола української поезії, але здебільшого ще не спромагалися належно втілити свої засадничі надбання у власних віршах. Вони безперечно піднесли на доти небувалий рівень легкості і гнучкості українського вірша, зробили його значно різноманітнішим і граційнішим, проте заплатили за це неабиякою легковажністю ідейного змісту, поверховістю й наївністю висловлюваних думок і почуттів, яка незрідка справляє в їхній – до того ж пребагатій на самоповторення – віршованій творчості певне враження примітивності, зокрема при порівнянні з такими пересиченими глибокою ідейністю й шляхетним почуттям поетичними шедеврами І.Франка і Лесі Українки, що завершили собою попередню добу українського письменства.

Під цим кутом зору вірші О.Олеся засадничо не відрізняються від поезії решти модерністів. Коли він із захопленням висловлює своє щире радісне почуття з приводу досить-таки звичайних явищ і видовищ природи, як от, наприклад:

*Сонце на обрії, ранок встає, –
Браття, вставайте,
Сонце стривайте:
Ранок встає! ...*

– то це звучить, на перший погляд, свіжо, навіть оригінально, проте – нема чого ховатись – трохи по-дитячому; коли ж він пробує оперу-

вати складнішою тематикою, то дуже часто справляє враження розпливчастої й сентиментальної “романтичної туги заради туги”. Отак і в одному з найпопулярніших його віршів “Айстри”:

*Опівночі айстри в садку розцвіли ...
Умилась росою, вінки одягли.
І стали рожевого ранку чекать
І в райдугу барвів життя убирать ...
І марили айстри в розкішнім півсні
Про трави шовкові, про соняшні дні.
І в мріях ввижалась їм казка ясна,
Де квіти не в’януть, де вічна весна.
Так марили айстри в саду восени,
Так марили айстри і ждали весни ...
А ранок стрівав їх холодним дощем,
І плакав десь вітер в саду за куцем ...
І вгледіли айстри, що вколо тюрма ...
І вгледіли айстри, що жити дарма.
Схилились і амерли ... І тут, як на сміх,
Засяло сонце над трупами їх.*

Літературна критика схильна вважати цей вірш за політичний і символічний: мовляв, поет висловив у ньому своє розчарування з перемоги царату над революційно-визвольними змаганнями 1905 року. Можливо, що дійсно хотів висловити, проте таки не висловив! Бо висловив, власне, лише суб’єктивний свій смуток із приводу скороминушости життя природи, втілюючи його в зовнішньо елегантний, але ні оригінальний, ні глибокий образ, який може стосуватись чого завгодно, лишаючись при всякому застосуванні однаково неперекопливим: адже мрії про “казку ясну, де квіти не в’януть”, є в земному бутті однаково нереальні за всякого тлумачення.

Дійсна заслуга О.Олеся перед українським віршем полягає в тій розпливчастій і ніколи не глибокій образності (яку зовсім неслухно пояснювалось як рису “символічного” стилю, – символістом О.Олеся не був), але в тому, що він, як ніхто інший з його генерації та поетичної школи, спромігся надати українській поезії музичної співучості, довівши до певної досконалости жанр інтимно-ліричного романсу – жанр, який, звичайно ж, до ідейних і мистецьких верхів поетичної творчості, за своєю природою належить, а проте так само потребує й вимагає художнього витворення, як і всякий інший. Численні поезії Олеся були покладені на ноти, і численні з них на це заслуговували. Українська поезія справді небагато містить віршів романсового типу, що своєю гармонійною милозвучністю та приглушено-мінорною мрійливістю так добре

надавалися б до мелодекламації, як, приміром, оцей, до речі, дуже популярний за 20-тих років:

*Квітки любови розцвітають
Єдиний раз, єдиний раз.
Вони ніколи не амирають
І вічно жалем ранять нас.
Їх поїть сонячне проміння,
Годує чиста пахоц піль.
В глибинах серця їх коріння:
Торкнеш квітки, а в серці біль.
Зломаєш їх, потопчеш в муках –
І хочеш їх навек забудь,
А кров тече і плаче в звуках
І ніжні парості ростуть.*

Зовсім інше питання, чи ми сьогодні ставимось до мелодекламації взагалі і до всього з нею пов’язаного з таким сами захопленням, як це було за дев’ятсотих і дев’ятсот десятих років! Але подібні історично зумовлені зміни літературного смаку ніколи не збігаються з об’єктивною мистецькою оцінкою.

Зрештою, конче слід зазначити, що, лишаючись від початку до кінця насамперед майстром романсової лірики, О.Олеся чимало намагався поширити свій творчий діапазон, почасти з успіхом. Якщо його численні – аж незліченні і навіть на сьогодні лиш почасти опубліковані – гумористично-сатиричні поезії повинні розглядатись лише як принагідні жарти і не свідчать про найменший хист у галузі комічного письменства, а його ж таки вже на еміграції складена збірка “Минуле України в піснях”, хоч і не позбавлена певного патріотично-виховного значення для молоді хвибує, проте, на недостатню обізнаність з українською історією, то в галузі стилізаційного використання народного пісенного фольклору поетові вдалось подеколи осягати високого мистецького рівня, як от, наприклад, у такій “веснянці”:

*А вже красне сонечко
Припекло, припекло;
Ясне-щире золото
Розлило, розлило.
На вулиці струмені
Воркотять, воркотять;
Журавлі курликають
Та летять, та летять.
Засинили проліски
У ліску, у ліску.
Скоро буде землянка
Вся в вінку, вся в вінку.
Ой, сонечко-батечку,
Догоди, догоди,
А ти, земле-матінко,*

Уроди, уроди!

Заслужують рівно ж на позитивну увагу Олесеви спроби літературної обробки західно-українського фольклору – ліричний цикл “На Зелених Горах” і поема “Ніч на полонині”.

Проте всього цього не було б досить, щоб забезпечити О.Олесеви почесне місце в історії української літератури, в характері чільного поета своєї доби. Безперечно, лірика М.Філянського, А.Кримського, М.Славинського була тонша і художньо досконаліша за Олесеву; Г.Чупринка був деякий час поетом не менш популярним за Олеся та й не менш патріотично настроєним; проте саме Олесеви судилося відіграти велику національно-історичну роль, якої інші поети його генерації та школи або свідомо уникали, як саме розстріляний більшовиками Г.Чупринка – були позбавлені через свою передчасну і трагічну загибель.

Почавши друкуватись ще 1903 року, О.Олесь осяг загального визнання своєю ліричною збіркою “З журбою радість обнялась” 1907 року – і це річ не випадкова: громадсько-політична поезія Олеся величезною мірою позначена настроями й мотивами революції 1905 року і національно-визвольних збройних змагань 1917–1921 років, вона яскраво висловлює думки й почуття переважної більшості національно-свідомого українського суспільства тих часів, і на еміграції Олесева муза лишилась речником того покоління, яке створило і намагалось врятувати Українську Народну Республіку. Не все в цій, просякнутій щирим національно-державницьким патріотизмом, громадсько-політичній поезії є для нас сьогодні зрозумілим і прийнятним. Вражає, зокрема, мінорна нерішучість початкових сподівань – оте “може”:

Сніг в гаю... але весною

Розів'ється гай...

... Може, долею ясною

Зацвіте мій край.

В небі мла, а сонце гляне,

Мла розтане вмить ...

Може й мій народ повстане,

Морем закипить ...

Ще прикріше вражають такі численні за доби між двох революцій, а надто пізніше, за доби між двох світових воєн, вислови зневіри й розпуки:

Стою один... журюсь самотно на руїні,

Співаю щось помалу і без слів ...

Нудні мої пісні, як нудно на Україні,

Серед могил і зломаних хрестів.

Не доводиться заперечувати, що, поділяючи патріотичний запал українства дев'ятсотих і дев'ятсот десятих років, О.Олесь рівно ж поділяв і його фатальні ілюзії (він радше поділяв настрої свого оточення, аніж прагнув формувати їх): виплеканий підступною соціалістичною та космополітично-пацифістською пропагандою найвний оптимізм, плутання національно-визвольних чинників і інтересів із соціальними, недооцінювання сил і спритності національного ворога, нехіль до чіткої політичної дії, схильність до найабсурдніших компромісів, навіть деяке партійницьке сектантство, яке пояснює собою поетове не скрізь приязне ставлення до відмінних від УНР національно-державницьких рухів на еміграції (від цього останнього О.Олесь, що-правда, за 30-тих років поступово звільнився). Читач молодшого еміграційного покоління, вихований на творах О.Ольжича, О.Теліги, Ю.Липи, Ю.Клена, Є.Маланюка та інших співців українського націоналізму, сприйматиме політично-громадську поезію О. Олеся із змішаними почуттями – і то не лише через її суто літературні недоліки. А проте він, напевне, спроможеться високо оцінити беззастережний патріотизм поета, що привітав натхненним гімном відновлення Української Держави:

Живи, Україно, живи для краси,

Для сили, для щастя, для волі! ..

Шуми, Україно, як рідні ліси,

Як вітер в широкому полі!

Поет, що склав на честь українського прапора найвеличніший пов'язаний з ним заклик:

Синій, як небо, як день, золотий,

З неба і сонця наш прапор ясний.

Наш рідний прапор високо несім,

Хай він уславлений світить усім!

– лишився до кінця життя вірний цьому прапорові. Патріотичне й безкомпромісне супроти московсько-советського окупанта становище, зайняте й збережене О.Олесем на еміграції, мало величезне виховне значення для націоналістичної молоді, мало й поважне історичне значення для дальшого розвитку українського національного письменства: в особі О.Олеся відмовилась контактувати з більшевизмом справжня літературна еліта попереднього двадцятиріччя, сама, сказати б, поетична совість його покоління – і це виявилось незрівнянно важливішим за “радянське” Винниченка, Бобинського, Крушельницького, за поворот під советське ярмо Вороного або Самійленка. Попри

всі тимчасові розчарування й депресії О.Олесь лишився й на еміграції речником незламної волі до національно-державницької боротьби, сучасним Тиртеєм Визвольного Чину, що безнастанно нагадує нашій політичній еміграції про її великий обов'язок перед уявленою Батьківщиною:

Нас ждуть, що знову ми прилинем

На рідні села і міста,

Що ми ярмо з народу скинем

І Матір знімемо з хреста.

Нас ждуть по тюрмах бідні бранці

І сплять, нас бачачи вві сні,

Щоб знов в сльозах устати вранці

І гризти трати нависні.

Нас ждуть в ярах і пуцах темних

Голодні й голі втікачі

І вже до гуркотів таємних

Не прислухаються вночі.

Нас ждуть в зеленій Буковині,

В Угорщині, в Галичині,

На кожнім кроці України,

Де тільки падали в борні.

Де впало крові хоч краплина,

Де тільки тихий стогін чути,

Всі як душа одна, єдина,

Нас ждуть.

22 липня 1944 року, знесилений довгою хворобою і глибоко пригнічений трагічною загибеллю свого єдиного сина – замордованого нацистами в Саксенгаузени великого українського поета і героя-націоналіста О.Ольжича, О.Олесь помер у Празі, так і не побачивши перед смертю улюбленої Батьківщини. В пам'яті української нації він навіки лишиться тим, хто натхненно привітав 1917 року її визволення мастатичними словами:

Схід сонця зустріти я вийшов у поле

І став на коліна до сходу.

Привіт тобі, Сонце! Привіт тобі, Воле,

Від серця мого і народу!

(“Авангард”. Журнал для молоді (наука, знання, література, суспільно-політична думка). – Ч. 10–11 (32–33). – Лондон–Мюнхен–Нью-Йорк–Торонто, 1957–1958. – С. 65–72).

МІСЦЕ ПАВЛА ТИЧИНИ В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ

(Історія кількох літературних непорозумінь)

Моя Батьківщина, єдина, свята,

Яка ти прекрасна і славна!

Людина радянська в тобі розцвіта –

Міцна, повноправна.

П. Тичина (1952)

1.

Ми навмисно розпочинаємо цю стислу розвідку характеристичною для П.Тичини останніх років цитатою, щоб виразно нагадати читачеві, що з національно свідомим – на політичній еміграції – розумінням та оцінкою поезії П.Тичини справа стоїть надзвичайно непевно, навіть більш того – якимось загадково. Стара еміграція принесла з собою за кордон цілком послідовний культ Тичини – як поета геніального, як поета, що йому від часів Шевченка не було в українському письменстві рівних: він, мовляв, і глибокий мислитель, і просякнута найрафінованішими релігійно-містичними почуттями тендітна душа, і найщиріший гуманіст та чоловіколюбєць, і достойний продовжувач української пісенної поезії, плоть від плоті власної народної стихії, і найглибший знавець та творець-артист

українського словесного та ритмо-музичного мистецтва, – і се, і те, і щось третє...

Нерозв'язаним лишалось і лишається при тому найпростіше питання, яке можна як завгодно замовчувати, але у власній свідомості обминути ніяк не можна: чому саме цей “геніальний” поет складає свої замовлені московськими більшовиками славославія на адресу Сталіна, компартії та цілої Москви не лише так само безсоромно та брехливо, як і інші літературні квіслінги підсоветської України (це ще лише менша половина проблеми), але й набагато дурніше, кумедніше та, під власне літературним кутом зору, неграмотніше за всіх тих українських підсоветських поетів, чия мистецька творчість надавалась до порівняння Тичининою за

позірно вільних умов літературної діяльності в першій половині 20-их років?

Не маємо найменшого наміру будь-якою мірою виправдовувати абсурди та несмаки, які складають уже впродовж 20-ти чи 25-ти років на честь “партії” та московського “старшого брата” і М.Рильський і М.Бажан; але чому це саме Тичині було суджено далеко перевершити обох вище названих видатних поетів не лише щодо “ідейного” підлабузництва, але й щодо цілковитої втрати найелементарнішого літературного смаку та навіть щодо втрати поетичного хисту взагалі? Адже серед пізніших віршів М.Рильського – серед пустослов’я шаблонних фраз та втертих стилістичних штампів – трапляються подеколи, коли не строфи, то принаймні поодинокі рядки, гідні автора “Під осінніми зорями” та “Крізь бурю й сніг”; пригадати хоча б його довший вірш “Видіння” (передрукований в “Нових днях”, ч. 31, 1952), де крім назви пароплава “Крупська”, взагалі не міститься нічого советського ані підсоветського. Та й ті під народну пісенну лірику стилізовані поезії М.Рильського, що передруковувались з його останніх збірок у філадельфійському журналі “Київ” – можна, звичайно ж, оцінювати по-різному, але напевне ніхто не відмовить їм наявності доброго літературного відшліфування, формальної елегантності, певних, хоча б і досить скупо репрезентованих, пережитків колишньої поетичної майстерності. Що ж до М.Бажана, то кожен, хто будь-коли читав саме лише його віртуозне “Слово о полку”, добре знає, що цей поет, про що, на яку б політичну тематику й хоч би як фальшивотенденційно він не писав – вповні злих віршів складати органічно не може, хіба що для чергової “Пісні про Сталіна”, винятково подбає написати щось не ліпше за інших советських “підбrehувачів” (аби якісна різниця не надто впадала в око). М.Бажан, власне, єдиний на сьогодні підсоветський український поет, який спромігся б деякою мірою “здійснити нездійсненне” – сполучити облудну московську-советську фразеологію з почасти (або, принаймні, де-не-де) мистецьки повноцінним поетичним викладом; і дуже цікаво (а для нас – дуже втішно), що совети цього наче не помічають, або ж, в усякому разі не надають цьому серйозної ваги.

Зовсім інакше з П.Тичиною. Можна з деякою певністю твердити, що всі його вірші, складені по 1931 році (дата виходу з друку циклу поезій “Чернігів”), не лише не містять наймен-

шого проблиску літературного мистецтва, але й самий факт своєї публікації завдячують переважно тому, що їх написав – і підписав – саме П.Тичина, загально визнаний корифей української поезії 20-их років, а до того ж і людина, на чий засадничу симпатію до советської влади в Україні – хоч би як та влада себе виявила – совети мають серйозні причини беззастережно покладатись. А якби ті самі літературно неграмотні вірші йшли під якимсь невідомим або маловідомим ім’ям, то переважна більшість їх ніяк не сягнула б понад публікацію в т. зв. “радонових” газетах, – та й те лише наколи б той чи той спритний Зоїл не запідозрив у них захованого знування з “партії й уряду”: такою бо мірою справляють вони гротескове враження та скидаються на навмисну пародію.

Щоб не бути голослівним, наведемо тут дещо з “поєми” (від 1951 р.) під заголовком “Пароплав “Мічурін” в Індії”:

Ой, сумно ж як в порту Калькутти!

І знову дим весь світ заслав...

Брудну англійську лайку чути

Там, де вантажать пароплав.

Застигли пальми над водою.

Збирає гній дівча худе.

Корова млявою ходою

Кудись сама собі бреде.

*На площі - сміття, дріт, корзинка,**

Із тюків стружка, кизяки ...

Стоїть, рида старчиха-жінка:

Їй жменьку б для дітей муки!

Але ніхто її не чує!

Капіталістам тут же рай:

Англієць п’яний ось танцює,

В долоні плече поліцай.

Але от нарешті советський пароплав привіз збіжжя для голодуючих індійців:

І всі раділи: – Слава! Слава!

Це Сталін нам зерно прислав!

“За мир” на щоглах пароплава

На сонці лозунг тріпотав ...

Перед обличчям такого кумедного примітиву можна часом запитати себе, – чи це все ж таки не є навмисною пародією? Подібні випадки в підсоветській літературі хоч і дуже рідко, але фактично траплялись адже спромігся російський поет Н.Заболоцький надрукувати десь на початку 30-их років у провідному ленинградському журналі “Звезда” поему “Торжество

* Зверніть увагу на оцю анекдотичну “корзинку”, що несподівано потрапила на “площу”, аби авторів не було мороки з римою до слова “жінка”!

земледелія”, в якій, славлячи тріумф хліборобства за советської доби, наважився згадати й про те, що

в хлеву свободу пел осел,

достигнув полного ума,

і лише за кілька років “партія і уряд” збагнули, що це ж очевидне знування. Проте у випадку П.Тичини таке припущення жодною мірою не виправдується: немає найменших причин ставити під сумнів щире просоветське й прокомуністичне становище поета (і то – щонайменше, від початку 20-их років, коли цього “зверху” ще не вимагали, а задовольнялись формальною “лояльністю”); а з іншого боку, кожен абиякою мірою причетний до літературного життя (чи то конання) в підсоветській Україні, потвердить, що Павло Григорович Тичина – в особистому житті неабиякий боягуз і страхопуд – ніколи на найменший жарт із “партією-урядом” ні за яких обставин не зважився б.

Отже, чому саме Павло Тичина, наколи не найвидатніший, то в усякому випадку дуже й дуже видатний український поет 20-тих років, позбувся в наступних своїх віршах не лише елементарного володіння літературною технікою, а й взагалі вміння писати вірші?

На “ідеологічний” натиск з боку большевизму – в цьому питанні посиляться не доводиться: і “Плуг” (1919), і “Вітер з України” (1924), і “Чернігів” (1931) – все це твори явно й підкреслено пробольшевицькі, а проте певної мистецької вартости не позбавлені (хоч і в них уже міститься, зрозміла річ, пребагато агітаційного мотлоху). Так само не слушним є й висунене деkim із старої еміграції (і то, як це не дивно, одним із чільних поетів українського націоналізму та колишнім активним учасником визвольних змагань) майже марксистське посилення на соціальне походження поета: мовляв, оточення найнижчих шарів наддніпрянського провінційного духівництва не могло прищепити П.Тичині ні національно-політичної непохитності, ні достатньої літературно-мистецької культури.

Цілковите безглуздя, адже соціальна нестабільність та “прошарковість” найнижчого духівництва могла спричинитись й історично спричинилась лише до того, що з того прошарку виходили люди дуже різноманітної особистої вдачі та політичної настанови – і все, а культуральні недоліки того прошарку аж ніяк не могли звести нанівець поетичну обдарованість Тичини на початку 30-их років, після того як вони 10–

15 років перед тим не завадили поетові творити вірші, що не позбавлені проблисків геніальности. Та й особисто П.Тичина – людина висококультурна, з великими літературними зацікавленнями і навіть не без деякої поетикальної ерудиції. Отже, причин феноменального падіння його поезії треба шукати десь інде.

2.

Справа, на нашу думку, полягає насамперед у тому, що наддніпрянська інтелігенція доби Першої Світової війни та визвольних змагань – як та, що виемігрувала 1919–20 рр., так і та, що залишилась під советами – маючи пребагато спільних рис із самим Тичиною, занадто ідеалізувала його поезію та постать, ідеалізуючи тим самим і саму себе; з цього виникли прикрі літературні непорозуміння, що заважають зрозуміти справжню літературну путь і долю поета.

Перше непорозуміння: Тичину оголошено видатним поетом-мислителем, релігійним філософом, мало не містиком. Навіть таке обережне в своїх формулюваннях наукове видання, як “Енциклопедія українознавства”, твердить, що творчість молодого Тичини “перейнята пантеїстичною філософією” (випуск 10, стор. 777). Подивімось на цю філософію хоча б у, сказати б, програмовому вірші “Соняшні кларнети” (В збірці з тим самим заголовком, 1913 р.):

Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух,

Лиш соняшні кларнети.

У танці я, ритмічний рух,

В безсмертнім - всі планети.

Я був – не Я. Лиш мрія, сон.

Навколо – дзвонні згуки,

І пільми творчої хітон,

І благовісні руки.

Прокинувся я – і я вже Ти:

Над мною, підо мною

Горять світи, біжать світи

Музичною рікою.

І стежив я, і я веснів:

Акордились планети.

Навік я взнав, що Ти не Гнів,

Лиш соняшні кларнети.

Пантеїстичні настрої, навмисне туманно висловлені, місцями внутрішньо-суперечні (чому, власне, “не Пан”, коли саме Пан і є в античній релігії втіленням музично-гармонійного космосу?), місцями з підкресленою протихристиянською (“не Голуб-Дух”) або протибіблійною (“не Гнів”) тенденцією – все це ніяка філософія, а просто літературна тематика сим-

волізму. Щоб отаке поверхове дилетанство в світоглядній галузі, зрештою, стилістично незле впорядковане (попри жакливу словосполуку “над мною, під мною”) – розцінювати як “філософію”, треба було мати неабиякої наївності. Проте, саме цієї останньої й не бракувало наддніпрянській інтелігенції тих часів, яка подібною розпливчастою фразеологією охоче маскувала своє здебільшого вороже ставлення до християнського світогляду та до релігії взагалі.

Порівняймо це з пізнішими, вже виразно прокомуністичними віршами:

*Нам до лиця здоров'я
і творчість і удар!
Бо ми ж сами – країни
і мудрість і вогонь!
Нової України
мудрість, огонь.*

Хіба ж не те саме пустословіє, не те саме повторювання та зовнішньо ефектне, проте позбавлене всякого певного сенсу настирливе варіювання тих самих, зрештою, доволі примітивних мотивів? Ні, не було чому в ментальності Тичини заломлюватись під большевицьким тиском: добре засвоївши засаду, що “ність влади, аще не од Бога”, Тичина лише дедалі послідовніше примітивізував свою тематику, залежно від т. зв. “соціального замовлення”. Ніякої “кризи” це для нього не означало – ні ідейної, ні мистецької.

А як із філософією “релігійною”? Ніяк! Поема “Скорбна Мати”, що на неї скрізь у цьому питанні посилаються, є твір з виразним протихристиянським забарвленням: (“а янголи на небі – не чули і не знали”), навіяним, мабуть, Шевченковою “Марією”. Тільки ж у Шевченка це – найглибший комплекс щирих переживань людини, що прагне віри, сумнівається, зіставляє побожність і блюзнірство, і знов безнастанно та невідклично прагне, а в Тичини – фривольна гра з християнською символікою, заради протихристиянських висновків використовуваною; і треба було переважної безрелігійності (звичайно ж, з Москви запозиченої) наддніпрянської інтелігенції тієї доби, щоб вбачати в Тичини будь-які “релігійні” мотиви.

3.

Друге непорозуміння: мовляв, поезія Тичини містить “народні” мотиви, щільно пов’язана з українським пісенним фольклором, “при найтоншому і нечувано оригінальному перетворенні глибоко національних образів і ритмомелодики

народної пісні” (“Енциклопедія українознавства”, там само). – Що “нечувано оригінальне перетворення” – то вже вірно; питання лише в тому, чи по такому перетворенні взагалі абищо від первісного зразка іще лишається. Повертайтесь знов у цьому зв’язку до поеми “Скорбна Мати” немає сенсу; само з себе ясно, що ні протихристиянський сенс її (“Христос воскрес? – не чула, не відаю, не знаю”), ані її, зрештою, безперечно, дуже талановите поетичне оформлення не містять абсолютно нічого спільного з народними легендами про перебування Христа та святих у тій чи іншій рідній країні, – легендами, які до речі, існують дослівно в кожного християнського народу на землі і вже з цієї причини до “національних образів” належати не можуть. Візьмімо радше один із справжніх поетичних шедеврів раннього Тичини і розгляньмо в ньому спосіб використання фольклорних мотивів:

*Гаптує дівчина й ридає –
чи то ж шиття!
Червоним, чорним вишиває
мені життя.*

Безперечно, початок під поетичним кутом зору аж напрочуд художній; з цілковитою відповідальністю за врочистий термін можна сказати: початок геніальний. Все наступне – дедалі слабше, аж до роблено-наївного закінчення:

*Чому, чому я жить не можу
та сам, без дум?*

Але нам тут ідеться про фольклорну чи то пісенну образність. В першій строфі її використано прекрасно, проте з несподіваним і для справжнього фольклору неможливим – символічним “переінакшенням” (“вишиває мені життя”). А далі її вже немає й сліду, сама лише імпресіоністична образність українського “модернізму”, чієї мистецької вартості ми, зрозуміла річ, не заперечуємо засадничо (хоч і наближається вона часом до сутої сентиментальщини – “я ввечері цілую рожу і кличу сум”); проте в безпосередньому сусідстві з народно-пісенною образністю першої строфи вона справляє враження далеко невдалого поетичного смаку:

*Танцюють згуки на дзвіниці,
і плаче дзвін.*

Отаке – безпосередньо після “червоним, чорним вишиває мені життя”! Але для наддніпрянської інтелігенції тих часів, що сама себе вважала за дуже “народну”, такою насправді не буди, вже вистачало й того, що “дівчина

гаптує”, і що все далі є сентиментальним, бо й “народність” вона здебільшого розуміла, як комбінацію етнографічних вишивок із сентиментальністю.

Зрештою, такого роду використання та переінакшення поодиноких фольклорно-пісенних елементів Тичина практикує і на сьогодні, наприклад:

*То Сталін питає: чи кріпко ми дієм?
То Сталін питає: чи все у нас є?
- Ой Сталіне рідний, в роботі радієм:
ми знаєм безсмертне учення твоє.*

*І Сталін з народом в сердечній розмові.
І Сталін народу пораду дає.
- Ой Сталіне рідний, ми дужі, готові.
Прийми ж наше серце у серце твоє.*

Хоч би з якою Відразою сприймали ми цю льокайську “розмову” – ніде правди діти: вона збудована “по-фольклорному” (за винятком останнього рядка, який так само дисгармоніює з попереднім текстом, як і “танцюють згуки” в наведеному вище вірші). Але цілий вірш від того не стає кращим; бо, як зараз побачимо, не у використанні поодиноких фольклорних елементів полягала мистецька спроможність поета.

4.

Третє непорозуміння: мовляв, т. зв. футуристичні (умовно кажучи) складники Тичининої поезії – це річ другорядна, тимчасова, під мистецьким кутом зору несуттєва. Неправильно: саме оте характеристичне для т. зв. футуризму експериментаторство в галузі мистецького слова, оте вигадкування та запровадження нових і нечуваних слів, зворотів, словосполук, розмірів, ритмів – це й становить найвизначнішу частину поезії Тичини, її творчу специфіку, її “святая святих”, те, без чого вона взагалі не могла б існувати і без чого вона таки справді в художньому плані перестала існувати, коли всяке

словесне експериментування в українській підсоветській поезії зазнало категоричної заборони. А це трапилось на початку 30-тих років, коли в зв’язку з цим були примусово зліквідовані і “Нова генерація” і Поліщуків “Авангард”, і Йогансенова “Техно-мистецька група А”, і коли всяке демонстративне відхилення від загально-вживаних мовностилістичних норм було оголошене “буржуазним штукарством”. Тичина це гостро відчув у 1931 р., по виході в світ його останнього гідного уваги циклу поезій “Чернігів” і скорився: кинув експериментувати, а тим самим і втратив здатність творити абищо будь-якою мірою мистецьке. Те саме було б і з Рильським, якби йому заборонили писати неокласичним стилем, і з Бажаном, якби йому заборонили вживати експресіоністичної (в основному) образності. Але тим двом не заборонено скласти вірші природним для них стилем (Рильському, щоправда, ледве не заборонили десь коло 1933 р., але складена неокласичним стилем ода на честь Постишева раптом змінила ситуацію), тим часом як словесне експериментування є взагалі заборонене (навіть і в російській літературі, хоч там заборона в характеристичний спосіб відбулась років з п’ять пізніше). А без того словесного експериментування Тичина взагалі поет буквально ніякий, він без цього таки змушений самою своєрідністю свого поетичного хисту писати вірші на рівні учня народної школи. Що він, мабуть, і сам це якоюсь мірою відчуває, отже намагається компенсувати низьку якість своєї віршованої продукції її анекдотичною кількістю, а насамперед – неперевершеним політичним плазуванням та підлабузництвом, – річ досить зрозуміла.

(“Авангард”. Журнал для молоді (наука, знання, література, суспільно-політична думка). – Ч. 10–11 (32–33). – Лондон–Мюнхен–Нью-Йорк–Торонто, 1957–1958. – С. 69–75).

“ВАПЛІТЯНСТВО” І ЙОГО ІСТОРИЧНЕ ЗНАЧЕННЯ (До 25-ої річниці змушеної самоліквідації “ВАПЛІТЕ”)

*“Виступ хвильовистів мав величезне значення,
бо вони єдині мали право голосу в
монопартиійній совєтській державі”.*

С. Николишин. “Культурна політика
большевиків і український культурний
процес” (1947), ст. 37.

1.

Та міцна й багата на літературні таланти письменницька група в підсоветській Україні 20-их років, яка умовно йменується “ваплітянством”, далеко не обмежується формальним існуванням “Вільної Академії Пролетарської Літератури” (ВАПЛІТЕ), заснованої М.Хвильовим та двома десятками його однодумців 1926 р. (після їхнього виходу і “спілки пролетарських письменників “Гарт” і примусово зліквідованої вже 1928 р., після того як вона встигла випустити з друку “Вапліте”, зошит I (1926), альманах “Вапліте” (1926) і 5 чисел двомісячника “Вапліте” (1927 – останнє, шосте число з 2-ою частиною “Вальдшнепів” Хвильового було сконфісковане і знищене в процесі друку). Ще перед заснуванням (“Вапліте” існувала 1924–1925 рр., очолювана тим самим Хвильовим літературна група “Урбіно”, а після офіційної ліквідації “Вапліте” ті самі “ваплітяни” наново групуються навколо створеного ними журналу “Літературний Ярмарок” (1928–1930), а після його припинення – ще раз в організації “Пролітфронт” (Об’єднання Студій Пролетарського Літературного Фронту), з однойменним місячником (1930–1931); за окреме й своєрідне продовження “ваплітянства” правила також деякий час “Техно-мистецька група А” (Ю.Смолич, М.Йогансен, О.Слісаренко та інші), з певним “конструктивістським” забарвленням (1929–1931).

Оскільки всі ці організації – хіба що за винятком “групи А” – не відрізнялись між собою ні ідейно-принципово, ні за характером літературної творчості, ані навіть за своїм основним складом, а лише за методами та засобами “езопівської мови” та вимушеного з огляду на большевицький режим маскування й напівмаскування свого опозиційного ставлення до того режиму, то “ваплітянство” фактично проіснувало в українському підсоветському письменстві (в більш-менш організованих формах) близько семи років. І то протягом тих років, коли

літературне життя в підсоветській Україні ще не було вповні підпорядковане через терористичне втручання ГПУ та пізнішого НКВД завданням большевицької пропаганди, як це офіційно сталося з моменту заборони всіх “окремих” літературних організацій та заснування єдиної для всіх апробованих зверху письменників “Спілки Радянських Письменників України” (СРПУ) 1932 р., яка відтоді здійснює саму лише функцію механічного виконавця московських приписів і чергових советсько-большевицьких гасел. Смерть “ваплітянства” природньо збіглася з смертю абиякою мірою духовно-незалежного українського підсоветського письменства.

Власне літературні напрямні “ваплітянства” надаються до дуже стислої характеристики, бо хоча про них свого часу багато дискутувалося – фактично вони існували радше “про око людське”, означаючи, суттю, не за щось, а проти чогось: “за активний романтизм” – це значило: проти офіційно культивованого т. зв. “пролетарського” реалізму; “за вітаїзм” – це значило: відкидання большевицького “діалектичного матеріалізму”; навіть “боротьба за справді високоцінне літературне мистецтво” була насправді в першу чергу боротьбою за елементарну свободу літературної творчості, боротьбою проти советсько-большевицької дешевої агітки та підлабузництва перед московським окупантом. Серед “ваплітян” фактично були поряд із справжніми майстрами мистецького слова також і письменники аж ніяк не високої літературної кваліфікації (М.Яловий – перший президент “Вапліте”, Г.Коцюба, П.Іванів та інші); проте не було й не могло бути тих безпардонних і малоосвічених кар’єристів-кон’юнктуристів, що заповнювали собою “робітничий” “Гарт”, “незаможньо-селянський” “Плуг”, комсомольський “Молодняк”, в характері “літературних висуванців”. У “ваплітянських” органах ніколи не друкувалося жадних матеріалів, що

не відповідали б поглядам і намірам редакції – себто “ваплітянського” ідейного керівництва – а були б вміщені за партійним “наказом зверху”.

2.

“Вапліте” (та її похідні групи) була єдина в підсоветській Україні літературна організація, що засадничо й систематично протестувала проти московсько-большевицького режиму в Україні, протестувала, зрозуміла річ, почасти з націонал-комуністичних позицій, проте почасти і з суто національних. Бо хоч ідейне керівництво у “Вапліте” очолював М.Хвильовий із своїми однодумцями-укапістами (себто націонал-комуністами), проте дуже значну роль відігравали там і такі письменники, що взагалі не мали нічого спільного з комуністичним світоглядом і лише зі своєї потреби – аби друкувати під егідою “Вапліте” такі твори, які інакше навряд чи побачили б світ – маскувались під пролетарських письменників. Досить назвати Юрія Яновського, Майка Йогансена, Олексу Слісаренка, Аркадія Любченка, Івана Сенченка – це ж усе автори, в чиїх творах тієї доби (а почасти і в пізніших, складених уже після примусової ліквідації “Вапліте”, “Літературного Ярмарку” і “Пролітфронт”, аж “неозброєним оком” легко можна відрізнити комунофільську чи просоветську агітаційну мімікрію, подану “про око людське”, часом з навмисним недбальством та поверховістю, а часом навіть в іронічному тоні (отак, зокрема, незрідка в М.Йогансена та І.Сенченка), від глибокої й щирої національно-патріотичної суті художнього твору. Навіть ті члени “Вапліте”, які вже від початку вагались між національно-ідейною лінією творчості і советською пропагандою (за московсько-большевицьким замовленням), а пізніше й повністю скотились до цієї останньої, чи то через брак національної свідомості, чи то з особистих амбіцій, чи то заради рятування власного життя – як от, Павло Тичина, Микола Бажан, Петро Панч, Юрій Смолич, Олександр Копиленко – навіть і вони за часів існування “Вапліте”, “Літературного Ярмарку”, “Пролітфронт” зважувались час до часу на національно корисні літературні виступи і тією чи тією мірою зберегли ідейний та художній зв’язок з українським національним письменством передсоветських часів.

З іншого боку, навіть у “переконаних” і “засадничих” націонал-комуністів у керівництві “Вапліте” – і то не лише в Миколи Куліша, Михайла Ялового (він же за літературним крипто-

німом Юліян Шпол), Олесь Досвітнього, Григорія Епіка, але й у самого Хвильового (хоч у нього меншою мірою, ніж в інших, із причин, до яких іще повернемося нижче) первісні комуністичні настанови дедалі більше поступались перед діянням національної свідомості, мірою ступневого загострення советсько-большевицьких репресій проти всього національно-українського; бо ті письменники в усякому разі мали мужність дивитись фактам в очі і робити з них відповідні висновки.

Особливо показовою є під цим кутом зору ідейна еволюція найбільшого українського драматурга підсоветської доби Миколи Куліша: розпочавши свою літературну діяльність п’єсами з селянського підсовецького побуту, які ідеологічно були лише й виключно “радянськими” комуністичними агітками (“97”, “Комуна в степах”), а в комедії-шаржі “Мина Мазайло” ще декларуючи та обстоюючи правильність і національну корисність “комсомольських” поглядів на советську “українізацію” – себто офіційного советського курсу та “генеральної лінії” – він уже в “Народному Малахії” піддає найгострішій (яка в підсоветських умовах преси та сцени була чи й взагалі можлива) нещадній критиці не лише соціальної, а й національної сторони советського режиму в Україні, глибоко, розкриває облудність большевицької революції, її далекість від справжніх інтересів українського народу. І нарешті в своїй “Патетичній сонаті” він попри “езопівську мову” п’єси і фінальну – суто зовнішню – перемогу большевизму не лише фактично, але й цілком навмисно героїзує постать антисоветської повстанки-націоналістки Марини, в якій вже геть нічого комуністичного немає, зображує цю центральну героїню п’єси як трагічне втілення самовідданої й жертвовної збройної боротьби за національне визволення України.

Таким шляхом Микола Куліш – офіційний президент “Вапліте” прийшов від націонал-комунізму до беззастережного націоналізму, до переконання, що “українського прапора з московським кумачем не поєднати”. І він, звичайно ж, не був єдиний: подібну ступневу активізацію національної свідомості, коштом попередньої комуністичної “ідеології” та “радянських” ілюзій бачимо майже в усіх ваплітянських колишніх укапістів.

3.

Відбувалось щось подібне і в поглядах самого Хвильового, але з ним справа стоїть

складніше. Очевидна річ, не маємо розгортати тут цілу проблематику історичної ролі Хвильового, “хвильовизму” і “неохвильовизму” (того, що намагається відродитись на еміграції). Нам ідеться тут про “Вапліте” і про Хвильового як ініціатора та ідейного керівника “Вапліте” – не більше. Але саме тому, що на еміграції багато хто ставить між “Вапліте” і “хвильовизмом” знак рівності, конче слід підкреслити, що Хвильовий свою ідейну боротьбу проти московського більшовизму, русифікації та яничарства провадив від початку до кінця на основі власних, засадничо незмінюваних, цілком щирих комуністичних переконань, тих переконань, яких навіть дехто з його найближчих однодумців встиг з плином часу значною мірою позбавитись, і яких у багато кого з “ваплітян” взагалі ніколи не було.

Що та його боротьба за націонал-комуністичну, а тим самим і вільну від московської “опіки” самостійну Україну фактично йшла на користь української національної культури (наскільки ця остання взагалі могла зберігатись і позитивно розвиватись під советським режимом), факт безперечний, але справи не змінює, як не змінюють її й ті досить численні критичні вислови на адресу марксизму, що трапляються в писаннях Хвильового: комуністичні переконання не конче повинні базуватись на марксизмі, і не слід забувати – а це якраз дуже часто забувають! – що саме “укапісти” (українські націонал-комуністи) не хто інші, як майже скрізь колишні “боротьбисти”, себто українські ліві есери (соціалісти-революціонери). А для есерів Маркс ніколи не був ніяким авторитетом – вони спирались на Михайловському, Лаврові та інших ідеологах російського “народництва”. Та й така приваблива для самого Хвильового Паризька Комуна 1871 р. (він залюбки йменує всіх, кого вважає за контрреволюціонерів “версальцями” зовсім не марксистами була утворена й керувана! Отже, спорадичні антимарксистські вислови Хвильового нічого про його відхід від комуністичних переконань не свідчать, і коли він урочисто твердив: “ми відповідаємо за все сказане нами перед трибуналом Комуни”, “Камо грядеши”, то це була з його боку не риторична фраза, а вислів найщирішого “вірую”. Він жив і помер у незламному переконанні, що це він – правдивий комуніст, а московські більшовики помиляються під впливом шовіністичних емоцій. Щодо такого розуміння національної боротьби

в Україні Хвильовий не надто відрізнявся від інших – зовнішньо “правіших” або “лівіших” – українських націонал-комуністів, наприклад, від В.Винниченка або ж М.Скрипника:

“Зло було в тому, – як писав В.Винниченко, – що в большевиків застарілі давні емоції брали гору над розумовими висновками і заявами” (В.Винниченко “Відродження Нації”. Те ж саме підкреслював і М.Скрипник, коли пояснював, чому московські більшовики інтерпретують постанови партії в російському великодержавному і шовіністичному дусі, бо тут грали роль “глибокі, чисто емоційні, підсвідомі моменти”, які ховалися під формальним одягом марксистської теорії”, і які “прикриваються лівою фразеологією” (М.Скрипник, “Національні перетинки”, Харків, 1930, ст. 14, 26)*.

На відміну від такого “хвильовиста”, як М.Куліш, Хвильовий аж самого свого кінця так і не усвідомив, що стосовно до русифікації в підсоветській Україні ідеться не про якісь фальшиві, шовіністичні “інтерпретації” марксизму, ніяк не про ідеологічні впливи “московського міщанства” (за його власним, вкрай невдалим формулюванням), а просто про національну боротьбу як таку, про її соціально-політичний примат. Можливо, це пояснюється тим, що М.Куліш був щільно пов’язаний із самою органічною стихією української нації – із селянством, тим часом як для Хвильового українське село – “це, по суті, хоч це й дивно, зовсім не село. Це реакційне кодро на тлі сільського пейзажу” (“Соціологічний еквівалент” – цитуємо за П.Голубенком, там само, ст. 25). Хвильовий скрізь ототожнює український т. зв. “пролетаріат” з “молодою” українською нацією, засадничо ігноруючи українське селянство (доки його ще не “спролетаризовано”. І, мабуть, саме це тенденційне й довільне ототожнення провадить найчіткішу демаркаційну лінію між націонал-комунізмом Хвильового і справжнім націоналізмом, наявним у багато кого з “ваплітян” – який розглядає націю, як органічно-етнічну й державотворчу єдність так званих “кляс” і абияких соціальних шарів.

Згідно з такою своєю принциповою наставою, Хвильовий ніколи не був і не міг би бути прихильником національно-визвольної чинної акції; боротись проти московсько-більшевицької окупації та її русифікаційного режиму він міг

* П. Голубенко. “Вапліте”. В-во “Орлик”, 1948, ст. 37.

виключно в ідейно-літературній площині (вигаданий деkim на еміграції міт про таємні зв’язки Хвильового з ОУН не розглядатимемо тут зовсім, як занадто вже безгрунтовний і абсурдний). Адже улюблений ідейний лейтмотив Хвильового був такий: “Коли якась нація (про це вже давно і не раз писалась) виявляє свою волю протягом віків до виявлення свого організму як державної одиниці тоді всякі спроби так чи інакше затримати цей природний процес, з одного боку, затримують оформлення класових сил, з іншого – вносять елемент хаосу вже в світовий, загальноісторичний процес. Змазувати самостійність марксизмом, значить не розуміти, що Україна буде плацдармом для контрреволюції, доки не прийде цього природного стану, який Західня Європа пройшла в часи оформлення національних держав” (цитуємо за П.Голубенком, там само, ст. 26).

Отже, Хвильовий загрожує можливостям Кремля: як не дасте Україні самостійності, то буде вона й надалі “плацдармом для контрреволюції”, себто найгіршим чимсь, що тільки можна собі уявити. Очевидно, цим Хвильовий аж ніяк не зрікається обов’язку поборювати ту “контрреволюцію” за всяких умовин. А що таке для Хвильового “контрреволюція”? Це все, що боролось і бореться під синьожовтим прапором проти червоного прапора “світової пролетарської революції”. Що ущасливлений монопартійною диктатурою “вчасної” УКП український “революційний пролетаріат” (чи то українська нація – це ж для Хвильового те саме) радо піде робити “світову соціальну революцію”, і що саме це й треба робити – в тому для Хвильового ніколи не було найменшого сумніву.

4.

Попри свої основні гасла – “геть від Москви” і “орієнтація на психологічний Захід” “психологічний” – це лише “про людське око”, бо не можна ж було сказати “на літературний Захід” – це був би “буржуазний формалізм” та “естетизм”!) – гасла, що поділялись усіма “ваплітянами”, а походили, власне, від київських неокласиків, зокрема від Миколи Зерова, – Хвильовий саме в галузі національного питання, як бачимо, не стояв на чолі “Вапліте”, а відставав від багатьох інших. Зате він як партійний вельможа міг друкувати такі висловлювання, про які іншим “ваплітянам”, навіть партійцям, годі було й мріяти (бо автоматично не вийшло б із друку). “Вельможа” – це звучить у застосуванні до

Хвильового трохи несподівано; проте в тоталітарному суспільстві “вельможність” визначається не власною машиною чи десятком орденів, а особистою соціальною вагою. Не розглядатимемо тут через які саме властивості та попередні “революційні заслуги” Хвильовий дійшов до становища партійного вельможі, але він те становище посідав, він особисто відповідав перед ЦК за ідейну лінію репрезентованого ним літературного напрямку. І поки це було так, советська цензура побоювалась чіплятись до нього, бо це означало б – зачіпати авторитет самого ЦК (нагадаймо, що це ж ще не сталінські були часи, і суворі партійна ієрархія існувала не лише на папері).

Отже, Хвильовий мав змогу висловлюватись публіцистичною, і то не скрізь “езопівською мовою”, а решта “ваплітян” – лише белетристично, і то вже скрізь “по-езопівському”. Такий своєрідний розподіл праці давав “ваплітянам” колосальну перевагу над іншими політично опозиційними групами (неокласики, наприклад, просто не мали права публіцистично виступати), проте мав і свою від’ємну сторону: все, що писав Хвильовий, ішло на conto цілого “Вапліте”, бо ж решта “ваплітян” про такі небезпечні речі мовчала – мовчала... бо благоденствувала (як намагаються запевнити нас націонал-комуністичні “неохвильовисти” на еміграції).

А насправді в тому властивому “хвильовизмі” містилось пребагато такого, чому переважна більшість “ваплітян” аж ніяк не симпатизувала – насамперед, цілий червоний месіанізм Хвильового, його “азіатський ренесанс” – слов’янофільська за своїм походженням концепція “загнивань” модерної Західної Європи (Шпенглер тут абсолютно ні до чого!), сполучена з марксистською (точніше кажучи, ленінською) ідеєю світової пролетарської революції, з “новим спасителем”, чим предтечею буде “Червоний Аттіла” За всю цю деструктивну історіософічну гістерію “Вапліте” в цілому не відповідає жодною мірою: це ідейна справа самого лише Хвильового.

Розуміємо, щоб розгорнути свою націонал-комуністичну боротьбу проти московського більшовизму, Хвильовий мусів спертись не на самих лише аж до смішного нечисленних і неавторитетних в українському суспільстві колишніх укапістів, але й притягти до спілки численних національно-свідомих письменників,

що вважали тимчасову “пролетарську” та “про-советську” мімікрію за корисну для збереження й розвитку української національної культури в жахливих умовах московсько-большевицького окупаційного режиму. Вони пішли на цей запропонований Хвильовим компроміс з націонал-комуністами тому, що це забезпечувало їм через партійного вельможу Хвильового просторе літературно-громадське поле діяльності, а крім того, вони сподівались, що з тих націонал-комуністів іще згодом будуть добрі українські патріоти (і в цьому вони значною мірою мали рацію). Хвильовий прекрасно знав, що Яновський і Слісаренко, приміром, ніякі не “пролетарські” письменники, що Йогансен (а так само й Плужник у Києві) ставиться до всякого комунізму вельми іронічно, що неокласики є люди засадничо антисоветських переконань, але він не звертав на це уваги, бо, по-перше, потребував солідних і переконаних спільників у своїй антимосковській боротьбі, а по-друге, як і вся-

кий **правдивий** націонал-комуніст (Скрипника або Любченка це не стосується!) відчував певний респект і пієтизм до української національної культури.

Тому “Вапліте”, за його ініціативою і під його ідейним керівництвом, підтримувала і київські аналогічні організації (зокрема МАРС “Майстерню Революційного Слова” Є.Плужника, В.Підмогильного, Гр. Косинки та інших), підтримувала деякою мірою, доки це не стало аж занадто небезпечним. І неокласиків, і взагалі робила національно корисну справу в царині літературного мистецтва – почасти в зв’язку з націонал-комуністичним хвильовизмом, а почасти просто під його прикриттям. За суто комуністичне в хвильовизмі вона в цілому не відповідає.

“Авангард”. Журнал для молоді (наука, знання, література, суспільно-політична думка). – Ч. 10–11 (32–33). – Лондон–Мюнхен–Нью-Йорк–Торонто, 1957–1958. – С. 73–80).

НОВІ ЛІТЕРАТУРНІ ТВОРИ РОСТИСЛАВА ЄНДИКА

Писати для мудрих – непотрібно, для дурнів – нерозумно, отже для кого врешті? Для себе самого, щоб мати творчу розкіш, яка містить у собі щось з дурня й мудрого – подив до себе самого.

Р.Єндик (“Бенкет”, ст. 66)

Широко відомий в Західній Україні і на еміграції вчений-антрополог, політичний публіцист і поет др. Ростислав Єндик, що, здається, саме цього року міг би відсвяткувати двадцятиріччя своєї письменницької творчої діяльності, належить, мабуть, до тих досить численно репрезентованих в усіх слов’янських літературах художників слова, які, працюючи в цілій низці літературних галузей та жанрів, якось не мають щастя або нагоди зосередити свій хист в одній певній ділянці, що найбільше відповідала б їх власним зацікавленням і здібностям. У таких випадках скрізь триває небезпека надмірного розпорошення творчих сил і, як наслідок, не виконання основної вимоги всякого мистецтва – тієї беззастережної майстерності, без якої не постає архітектурів. Перед війною Р.Єндик ство-

рив собі літературне ім’я насамперед як белетрист, і його численні оповідання та новели “Проклін крові”, Львів-1934; “Регіт Аридника”, Львів-1937; “В кайданах роси”, Краків-1939; “Зов землі”, Краків-1940; “В зударі з життям”, Краків-1940, попри свою художню нерівновартість висунули його в першу лаву наших сучасних прозаїків. Цей белетристичний жанр Р.Єндик розробляє далі й до сьогодні; але слід визнати, що з надрукованих ним по війні новел і оповідань сам лише складений під дуже виразним – і в даному випадку плідотворчим – впливом Стефаніка “Відступник” сягає справжньої белетристичної майстерності – хоч ця новела була опублікована ще 1947 року (“Літвари”, ч. 4–5, Зальцбург). Щоправда, маємо цілком певні відомості про те, що дещо з найори-

гінальнішого та найталановитішого з-поміж Єндікової оповідної прози вже роки марно чекає на публікацію, бо відштовхує редакторів та видавців з найрізноманітніших літературних і політичних таборів крайньою драстичністю своєї політично актуальної тематики. Все ж незалежно від цієї останньої обставини, що спонукає до великої обережності в оцінці авторових белетристичних осягів у цілому, бодай частинною причиною тимчасового, як гадаємо, зниження питомої ваги Єндікової белетристики є особлива увага, що її письменник приділяє від років війни аж до останнього часу зовсім відмінним літературним жанрам – віршам і моральному афоризмові. Про це виразно свідчать такі три книги Р.Єндика, опубліковані протягом останніх років:

1) “Титан”. Поеми на чужині, 1951, ст. 84 (дата “1948” на титульній сторінці спростовується хронологічним переліком творів автора на 4. сторінці обкладинки і пояснюється тим, що ця невелика книга перебувала в друці мало не три роки);

2) “Бенкет” Мислі – враження – рефлексії. Видавництво “Винне гроно”, Мюнхен, 1951, ст. 96;

3) “Тріолети”. Видавництво “Винне гроно”, Мюнхен 1953, ст. 64.

Усі ці три твори, як бачимо насамперед з їх тематики, розпочато ще за війни (або й дещо раніше), а закінчено безпосередньо перед здаванням до друку. Автору заяву в передмові до “Бенкету”, мовляв, “ці думки ... тепер появляються ... неначе документ недавнього і такого вже далекого часу”, не слід розуміти занадто літерально, бо афоризми політичного змісту в останньому розділі цієї книги виразно вказують на роки вже повоєнні. А зрештою, світогляд автора скрізь виявляє себе не лише дуже енергійно, але й цілком послідовно, і зовсім не видно, щоб він за останнє десятиліття будь у чому змінився.

Світоглядом Ростислав Єндик, мабуть, є беззастережним учнем і прихильником др. Дмитра Донцова, хіба що з іще категоричнішим, як здається, акцентуванням ніцшеанських складників донцовського націоналізму. Очевидна річ, цього останнього не будемо тут характеризувати, бо ж ця концепція загальновідома і вже безліч разів переказувана (між іншим, і в публіцистичних виступах самого Р.Єндика). Але дозволимо собі сконстатувати, що в характері

літературного матеріалу, точніше кажучи, в характері ідейного тла тематики та сюжету в художньому письменстві та концепція виявилась (принаймні, в українській національній літературі останніх тридцятих років) не дуже плідною: і в Ольжича, і в Теліги, і в Клена, і в Маланюа, і навіть у Лятуринської та Яра Славутича (а в прозі в Самчука і Чирського) ідейно-емоційна тематика набуває мистецького динамізму переважно там, де кожен із них тією чи іншою мірою відхиляється від “ортодоксального” донцовства, зосереджуючись на розробці мотивів, самому Донцову більш-менш невластивих. А на тих письменників, що послідовніше намагались правити за літературний рупор Донцовства як такого, вважаємо за недоцільне тут зосереджуватись.

Р.Єндик безперечно належить до “ортодоксальної” донцовської лінії. Він, скільки бачимо, ні в чому від неї не відхиляється; але його ідейну оригінальність, а тим самим здебільшого й літературно-художню вартість рятує його спроможність “перейскравлювати” з надзвичайною сміливістю саме найпроблематичніші сторони й мотиви “донцовства”, доходячи при цьому часом таких формулювань, які багато кому можуть здаватись виявами крайнього цинізму, а насправді це сама лише безкомпромісна щирість думки. До цієї безперечно позитивної риси його творчості літературна форма афоризму пасує найкраще і тому немає сумніву, що збірка афоризмів “Бенкет” належить до найцікавішого та найсвоєріднішого з усього будь-коли автором складеного, хоч вона дуже виграла б, якби Р.Єндик застосував щодо своїх “мислей, вражень і рефлексій” значно суворішу селекцію і замість чи не семисот афоризмів зберіг для нащадків лише сто чи півтора: занадто багато самоповторень, випадкових дрібничок, нарешті, навіть банальностей. Проте, поряд з усім тим натрапляємо й на численні глибокі думки у відповідному літературному оформленні. Справді ж, хто інший серед наших сучасних письменників зважився б висловити такі незвичні для пересічного вуха, а втім суттю цілком слушні “парадокси”:

“Не можна перейти життя з смолоскипом справедливості, не прагнучи підпалити світа”. “Добрий вояк потребує багато витривалості і дещо дурноти”.

“Подобатися жінкам – це значить допомогти їм, щоб вони ще більше подобалися собі

самим”. Або – ще гостріше – з тематики політично-громадської:

“Право сили є одночасно її безсиллям”.

“Діяч мусить бути без совісти, якщо хоче совісно виконати своє завдання”.

“Борці за волю впроваджують наперед страшну тиранію, щоб зберегти її здобуту, а опісля ще гіршу, щоб охоронити себе”.

Або ж – іще ризикованіше – про наші актуальні обставини на еміграції:

“Серед нашої інтелігенції найвиразніша ознака – брак інтелігенції”.

“Наші достойники ображаються, якщо голосно говорити про них те, що кожний з них думає про всіх інших”.

“Прямо релігійний культ Шевченка вимагає від нас якоїсь протестантської єресі – обнови повороту до письма, до “Кобзаря”, якщо не має переіменитися в порожнє ідолопоклонство”.

До деяких стосовних до мистецтва та поезії афоризмів ми ще вернемося у подальшому.

Цілком протилежно до літературного жанру афоризмів віршованих вислів наче найменше сприяє Р.Єндикові в тому, щоб сформулювати й заострити власну, своєрідну думку; чомусь він віршує й риме майже самі лише трафарети. Може, він гадає, як багато хто, що у віршах важать не думки, а самі лише емоційні почуття, і що – як це маркантно висловив колись Є.Плужник – “в поезії хіба вряди-годи якогось змісту набіжиш мало”. Але й у цьому випадку слід було б Р.Єндикові пам’ятати свій власний афоризм: “Суть поезії полягає у викликанні простими словами надзвичайних образів і складних зворушень”. Воно, щоправда, не надто зрозуміле – чому “простими” словами? Невже заради “загальнодоступності”? Зрештою, саме у віршах Р.Єндика і “прости” слова зачасто бувають простацькими чи то вульгарними, і “непрости” бароково бомбастичними. Але суть не в цьому полягає, а саме в отій цілком слушно сформульованій вимозі “складних зворушень”, себто очевидно, складних і тим самим витончених емоцій, – а саме їх і бракує віршам Р.Єндика чи не скрізь; а щонайбільше бракує їх, зрозуміла річ, якраз у новій збірці поем “Титан”, оскільки вона складається переважно з висловів авторських патріотичних та інших громадських почуттів за часів війни, а такого роду безпосередньо перейняті з суспільного життя та побуту емоції зле надаються до ускладнення або витончення.

Супроти цього не допоможе ніяка “барокова” образність, що вона, зрештою, попри свої начебто “експресіоністичні” або “сюрреалістичні” складники дуже нагадує в Р.Єндика – подібно й до цілої структури його поем – такого на сьогодні вже вельми застарілого автора, як Еміль Вергарн, і, як і у Вергарна, раз-у-раз знижується до поверхово звіршованої прози:

*Благословенні теплі дні Геллади, Риму,
Візантії,
Що тишиною світом окрасили світ
І людству принесли великий, щедрий дар
інтелекції,
Закону й величі, бо з них ще й ми карбуємо
завіт.*

(“Новітні ординці”)

Дуже симпатичні думки. Але ж це не поезія, а публіцистична передова! А вже коли читаємо, що

*Воскрес Христос у льохах Львова
І переможцем вийшов знов у світ
Двоюдний меч і корогва багрова
Натхненно взнеслися в руках – а не пальмовий
цвіт...*

(“Воскресення”)

– то чи не наближається це до віршованих творів др. Остапа Грицяя?

Отже, цілком відповідно до самої логіки літературних речей Р.Єндик сягає справжньої поетичної майстерності лише в такому віршованому жанрі, де певна трафаретність і насамперед цілковита безособовість думок та почуттів впливає з самого вже художнього завдання: це стилізація під народні обрядові пісні. Це в автора виходить справді чудово – правдиво етнографічним і діалектальним кутом зору і разом з тим просякнено рафінованим артизмом через влучні і свіжі тематичні варіації, як от, наприклад, у фіналі поезії “Віншоване” (“Промінь”, 7. 1. 1949):

*Абис мала сімдесят сім цариночьок сіна,
Половинку Кедроватий й скарб Довбуша в
віно,*

*Би пліснїли сороківці білі в бербениці,
Абис собі заблагала лиш молока в птиці,
Абис в шовках похажала, в золотих підковах,
І щіслива тобі була доріжка до Львова.*

Доводиться лише шкодувати з того, що сам поет не надає художній розробці цього жанру належної ваги, і тому цей останній є репрезентований в його творчості лише нечисленими зразками (з більших композицій такого роду зазначимо тут іще цикл “На гуцульські

різдвяні мотиви” – “Українське Слово”, Париж, 1952, ч. 428 – надруковано під заголовком “Кольидка”). Дивна річ, більшість наших поетів в усі способи, часом навіть із превеликим перебільшенням, вихваляє українську пісенну поезію; але дуже мало хто пробує її в стилізаційному порядку вдосконалити. Тим більша заслуга з боку Р.Єндика!

Щоправда, є і в модерній поезії такі ліричні форми, що в них ідейно-емоційна тематика начебто не засадничо, але за звичайним узусом менш важить саме через особливо складну строфічну будову. Тому остання збірка поезій Р.Єндика “Тріолети”, що містить також кілька сонетів і рондо, має подвійну естетичну цінність: через те, що в ній поет зміг розгорнути свій хист, попри очевидну елементарність тематики, на основі складної версифікаційної форми тріолету та рондо (зовнішньо простіші форми, як от саме сонет і опубліковані в “Авангарді”, 1952, ч. 3, октави “1944 рік”, не вдаються йому ні композиційно, ні стилістично), а водночас і тому, що тріолет і рондо в українській поезії досі майже зовсім не вживано.

Отже, не зважаючи на деякі мистецькі недоліки (про них див. у статті “Потужна поетична мелодія – без належної гармонії” – “Український Самостійник”, 1953, ч. 19), ця збірка поезій збагачує наше віршування витонченими строфічними формами, тим самим наближаючи його до великих всеєвропейських зразків. Справді, в українській поезії напевне ще не було досі такого досконалого рондо, як оце:

*Як відійшла ти, щоб забути,
Твій вид полум’яний поблід,
Бо словом кинув я услід –
Я дав напитися отрути.
Ніч напинала тіло в скрути,
Стинав в обіймах серце лід,
Як відійшла ти, щоб забути,
Твій вид полум’яний поблід.*

*День допоміг у сміху збути
Погрозу й ти спивала мід
З уст юрб. Став рідним знов мій світ,
На дні ж мав келіх смак цикути,
Як відійшла ти, щоб забути.*

Втім ми все ж таки не схильні надавати цій збірці поезій особливо великого значення для дальшого розвитку літературної творчості Р.Єндика в цілому; занадто-бо мало відповідає барокова, а почасти ще й діалектно забарвлена стилістика Єндика до вимог легкої й рафінованої елеганції, невідривно пов’язаних із тріолетом і рондо як історичними жанрами, щоб автор міг осягти саме в цій поетичній галузі досконалої викінченості форми; а як він сам слушно визначив в одному з афоризмів “Бенкету” – “класичним твором є такий, що досконалою викінченістю форми дає читачеві почуття нескінченності”.

Отже, останні три літературні твори Р.Єндика так само різняться між собою мірою своєї мистецької цінності, як і своїм жанровим характером; і все ще лишається небезпека, що письменник занадто розпоршує свій визначний хист, замість, зосередивши його в одній галузі, створити щось капітальне й беззастережне. Проте, покладаємось щодо того на глибокий творчий індивідуалізм Р.Єндика, яскраво сформульований як у тому афоризмі, що править за епіграф до цієї статті, так і в наступному – одному з його найгостріших і найхарактеристичніших: “Великий твір народжується з самотності, лінивства і творчості, якщо вона не виродиться в працю”.

(“Україна і світ”. – Зошит 10–11. – Ганновер, 1953. – С. 53–55).

РЕЦЕНЗІЇ. ВІДГУКИ

БЛУМІВСЬКИЙ КАНОН

Гаролд Блум. *Західний канон: книги на тлі епох / Пер. з англ. під загальною редакцією Р.Семківа. – К.: Факт, 2007. – 720 с. – (Сер. “Висока полиця”).*

Я не знаю такої книжки на пострадянському літературознавчому просторі. Зрештою, такої книжки немає і в європейців. Інша справа, що професор Єльського університету Гаролд Блум виконав цю роботу і за них, виписавши основи і принципи укладання західноєвропейського літературного канону. Це та проблема, яка ще не швидко вирішиться у нас. Можливо, навіть і не вирішиться, бо надто різноманітні принципи і підходи до укладання такого. Єдиний Марко Павлишин ще на зорі української незалежності (1990) написав статтю “Канон та іконостас”, у якій запропонував зробити перегляд усталеної літературної ієрархії: “Поняття “канону” в літературній дискусії Заходу існує за аналогією з поняттям біблійного канону: групи книг, визнаних церквою як натхненних Святим Духом. Тут об’єктом канонізації вважаються передусім тексти. Коли на Заході беруться змінювати “канон” (наприклад, розширювати його, щоб він не виключав голосів упосліджених груп – жінок, чорних, імігрантів, колонізованих народів), такі зусилля стосуються насамперед книг. “Відкривати канон” означає, як правило, переконувати читачів, зокрема студентів літератури в університетах, прочитати тексти, з якими вони б інакше не мали контакту”. Павлишин довів, що доба радянська не творила канон, а витворювали іконостаси: “Іконостас спрямовує увагу вірних на святу особу, її чесноти, її значення та її зв’язок з центральною ідеєю спасіння. Саме особа надає значення атрибутам особи, в тому числі і текстам, які з нею асоціюються. З такої перспективи не текст (скажімо, Драча чи Яворівського) виправдовує зацікавлення автором, хоч текст і сам по собі може бути цікавим. Навпаки: зацікавленість в авторах як особах поширюється також і на тексти, які вони написали”. Однак, ситуація із літературним канonom в Україні так і не зрушилася з місця. Ми й надалі залишаємося у

силовому полі іконотворення (приклад ставлення до творчості Олеся Гончара цьому яскраве свідчення). Та ж Роксана Харчук в останній своїй книзі “Сучасна українська проза: постмодерний період” (2008) з цього приводу відзначає: “...непохитний авторитет О.Гончара унеможлилював перегляд його творчості, робив його деканонізацію недоречною й нетактовною. (...) Отже, переоцінки не відбулося”...

Книга Гаролда Блума у цьому контексті є для українців неабияк доречною і вчасною. Я не знаю, чи вона буде повчальною і стимулюватиме вітчизняних науковців зайнятися проблемою стратегічного вродання в цивілізаційний культурний контекст, але так чи інакше оминати цю книгу нам вже не вдасться. Тут я погоджуюся із анотаційним висновком, поданим у цьому виданні: “Не прочитати працю “Західний канон” – значить залишитися без дороговказів у розбурханому морі світової літератури”.

Сама книга Гаролда Блума добре структурована. Вона складається із вступного розділу “Передмова і прелюдія” і шести розділів: I. З приводу канону; II. Аристократична епоха; III. Демократична епоха; IV. Хаотична епоха; V. Каталогізуючи канон; VI. Додатки.

У вступному розділі Гаролд Блум говорить про ту проблему, з якою зіткнувся науковий світ, називає “матрицю”, яку він накладає у запропонованому ієрархічному варіанті, вказує принципи канонічного, на яких стоїть автор, і пояснює саму потребу літературної канонізації. Аргументація американського вченого логічна, присутня і доступна. Я тут зачитую окремі тези Гаролда Блума, оскільки заперечувати йому не бачу ні потреби, ні можливостей:

1. “(...) концепції розпалися, де центр – годі зрозуміти, і так званий “вчений світ” заливає повільно банальної анархії” [5];

2. “Джамбатиста Віко [Giambattista Vico] у своїй “Новій науці” говорить про три фази – теократичну, аристократичну та демократичну – далі настає хаос, з якого, врешті-решт, повинна постати Нова Теократична епоха” [5];

3. “Мій виклад починається від Данте і завершується Семюелем Бекеттом, хоч і не завжди дотримуюся строгого хронологічного порядку. Тому Аристократична епоха починається у мене з Шекспіра, оскільки він є центральною постаттю Західного канону ...” [5–6];

4. “Однак, добір авторів у цій книзі не є настільки строгим, наскільки здається. Вони підібрані відповідно до критеріїв їхньої величчя та репрезентативності у нашій культурі, втім, можна написати книжку про двадцять шістьох авторів, але не про чотириста” [6];

5. “(...) що робить автора та його тексти канонічними? Відповіддю майже завжди було – дивність (strangeness), ефект оригінальності, котрий ми або не можемо асимілювати, або який настільки асимілює нас, що ми перестаємо його помічати” [7];

6. “Сильне канонічне письмо взагалі не існуватиме без літературного впливу, процесу, який боляче переживати і непросто зрозуміти. (...) Страх впливу це не страх перед батьком, неважливо, реальним чи вигаданим, це страх засвоєний та імпліцитно присутній у вірші, романі чи п’єсі. (...) Справжній канонічний автор може визнавати або не визнавати власний страх чи страх свого твору, проте це має мало значення: сильний текст вже є втіленим страхом” [13];

7. “Традиція це не лише процес передачі досвіду чи милостивого рукопокладення молодших старшими, це також конфлікт між давнім генієм та сучасним натхненням, винагородою у якому є літературне виживання і канонізація” [14];

8. “Велич визнає велич і перебуває у її затінку. Бути митцем у колі західної традиції після Шекспіра, котрий подарував нам найкращі зразки прози та поезії, є долею вельми незavidною: після нього надто проблематично бути оригінальним у найбільш важливих ланках літературного письма: способах репрезентації людських істот, поясненні ролі пам’яті у пізнанні світу, діапазоні метафорики, котра накреслює нові можливості мови” [15];

9. “Літературою, як і будь-яким іншим пізнавальним процесом, керує випадковість; а у вимірах Західного літературного канону випадковість, найперше, реалізується через страх впливу, котрий формує та деформує будь-який новий твір, що прямує до сталості. Література – це не просто мова, це також воля до інакомовлення, спонука до метафоризації (...)” [17–18];

10. “(...) бажання писати сильно – це бажання перебувати деінде, в особистому часі та просторі, у вимірі власної оригінальності, примиреної з нашим спадком і зі страхом впливу” [18].

Нехай читач не дивується, що подається багато цитат і зовсім чи майже зовсім не подається коментар. У конкретному випадку я виступаю у ролі щасливого читача, неофіта, якому відкривається простір. Цей простір не поглинає, він втягує у себе, і ти сповнюєшся ним. Гаролд Блум говорить майже афористично. Це своєрідна літературознавча афористика, яка сприймається апіорі, домінує Автор – всезнаючий і всерозуміючий. Навіть, якщо він десь і помиляється, це стилістично втілено так яскраво, що цієї помилки годі додати.

У Першому розділі “З приводу канону” Гаролд Блум розмірковує над проблемою канонічного, що є канонічним, чим воно постає, і яка потреба у канонічному. Власне, чим викликана намагання вписатися у канонічний контекст... Знову цитую автора:

1. “Оскільки ми розглядаємо Канон як ставлення кожного окремого читача й автора до книг, котрі залишилися з усього того, що було написано, і полишаємо осторонь визначення канону як списку книг для обов’язкового читання, нам стає зрозуміло, що це поняття постає радше як мистецтво літературної Пам’яті, а не як канон у релігійному сенсі. Пам’ять завжди є мистецтвом, навіть якщо вона спрацьовує випадковим чином” [22];

2. “Ми повинні навчати більш вибірково, вперто шукаючи тих небагатьох, котрі здатні стати справжніми читачами й письменниками. А хто хоче слухати політично заангажовані курси, нехай іде і слухає їх” [22];

3. “Від Піндара і до наших днів автор, котрий змагається за своє місце у Каноні, таки може виражати інтереси певного соціального класу, як, скажімо, Піндар, котрий захищав цінності аристократії, проте, перш за все, автор змагається наодинці й тому без вагань зрадить чи відкине інтереси свого класу, як тільки йтиметься про його власні, котрі цілком і повністю обертаються довкола авторового **самовираження**” [34]; аби не забути, ця теза цікава і дає нам ключ до розуміння трагедії українських літераторів XIX–XX століття. Вони здебільшого підкоряли себе меті, а не ототожнювали мету із власною творчістю. Коли ж пробували зробити такий

крок “відступництва”, майже завжди закінчувалися як митці. Дамоклів меч бездержавности убивав їх як естетів, тим самим викидаючи за межі “літературної Пам’яті”.

4. “Вломитися у традицію можна лише завдяки естетичній могутності, котру визначає амальгама мовної фігуративної майстерності, оригінальності, пізнавальної сили, знань та поетичного красномовства. Фінальна несправедливість історичної несправедливості полягає в тому, що своїм жертвам ця боротьба, як правило, не залишає нічого, окрім відчуття їхньої поразки. Чим би не був Канон, це аж ніяк не програма соціального порятунку” [36];

5. “Читати, шукаючи виправдання будь-якій із ідеологій, значить, на моє переконання, не читати взагалі. Сприйняття естетичного, на мою думку, дає нам можливість вміти промовляти до себе і витримувати власну присутність у цьому світі. Справжня користь Шекспіра чи Сервантеса, Гомера чи Данте, Чосера чи Рабле у плеканні нашого внутрішнього “я”. Читання творів, що увійшли до канону, нікого не зробить кращою або гіршою людиною, корисним чи злочинним громадянином. Бо ж внутрішній діалог розуму із самим собою не є жодною соціальною реалією. Канон може дати людині лише вміння правильно використовувати власну самотність, ту самотність, котра врешті набуває форми конфлікту із розумінням власної смертності і скінченності” [37];

6. “Ми створили Канон, бо ми смертні і постійно не встигаємо” [37];

7. “Канон надзвичайно далекий від того, щоби бути слугою панівних соціальних класів, – бо він міністр смерті. Розширити його означає переконати читача, що з’явилися нові місця у переповненому мертвими просторі” [37];

8. “Я не знаю, чи сягне успіху фемінізм у своїй спробі змінити людську природу, проте я дуже сумніваюся, що будь-якому запізнілому ідеалізові вдасться хоч трохи розхитати основу західної психології творчості, неважливо чоловічої чи жіночої, котра залишається незмінною від Гесіодового змагання з Гомером аж до агону між Емілі Дікінсон та Елізабет Бішоп” [43];

9. “Нехай критик навіть має почуття лояльності до котроїсь із політичних сил, проте найпершим його обов’язком є дати відповідь на старе, як світ, й доволі похмуре питання агону: краще ніж, так само як, гірше ніж” [43];

10. “Пізнання не може відбуватися, не покладаючись на пам’ять, а Канон, власне, і є мистецтвом пам’яті, автентичним підмурівком культурологічного мислення. Якщо казати просто, то Канон – це Платон і Шекспір, це образ індивідуального мислення: Сократ, котрий продумає в деталях власну смерть, або ж Гамлет, котрий у роздумах спостерігає незнану нам країну смерті” [43–44];

11. “Естетична гідність є невід’ємною й імпліцитною стигмою канонічного” [45];

12. “У нашому контексті та в нашій перспективі Західний канон є, швидше, списком творів, котрим вдалося вижити” [46].

Як для цього розділу, напевне досить цитувань, хоча тут є ще декілька вдалих міркувань, які так і просяться, аби їх ще раз повторити. Наприклад: “Естетична вартість постає з пам’яті, а отже (як правильно підмітив Ніцше), – з болю, котрий виникає від усвідомлення потреби розпрощатися з колишніми радощами читання задля нових, ще більш ускладнених” [47] чи “Канон насправду є інструментом виміру безсмертя, речі, котру виміряти неможливо” [48]. Є тут твердження дискусійні, хоча логічні у Блумівській інтерпретації Канону й канонічного: “Якщо б ми спробували відшукати єдину для всіх мультикультурну і багатозначну канонічну книгу, то це був би не сакральний текст, на кшталт Біблії, Корану чи якогось із святих писань Сходу, а таки Шекспір, котрого читають всюди, всіма мовами і за всіх обставин” [47].

Другий розділ “Аристократична епоха” розглядає, власне, Блумівську версію Західного канону, у центр якого він ставить, як уже зазначалося. Шекспіра: “Так само, як Данте перевищив усіх авторів до нього, вказуючи кожному чітке місце, котре чекатиме на нас у вічності, Шекспір переважає усіх інших у зображенні мутацій людської психіки” [56]. І ще: “(...) Шекспір – це Канон. Саме він окреслює цінності та межі літератури” [57]; “Шекспір став винахідником емотивної та когнітивної іронії амбівалентності, з надр якої постає Фрейд” [86]. Блум іде далі, фактично закидаючи Фрейдіві плагіат: “Мене шокує, як мало залишається від оригінальності Фрейда у присутності Шекспіра, проте самого Шекспіра це навряд би шокувало, оскільки він розумів, наскільки важко відрізнити літературу від плагіату” [86].

Треба відзначити вміння Гаролда Блума інтерпретувати художний текст. Ця інтерпре-

тація ненав’язлива, але обтікаюча, заворожуюча і ти, якщо навіть і не погоджуєшся, то й не спречаєшся. Приймаєш як належне інтерпретацію, яка в своїй основі є нічим іншим як авторською претензією, обґрунтованою і переконливою, на своє місце у літературознавчому Каноні. Не наводитиму тих оцінок, які дає Блум західноєвропейським авторам, розпочинаючи від Данте і закінчуючи Бекеттом, але ці оцінки такі ж яскраві, запам’ятовуючі, вражаючі, як і все, до чого доторкається своїм розумом і серцем американський дослідник. Однак є деякі загальні фрази, афористичні у своїй основі, які стають важливою складовою Блумівської мудрості:

1. “(...) великі літератори обирають собі попередників для боротьби з ними” [131];

2. “Бути мудрим – означає промовляти мінливе (...)” [180];

3. “(...) на самоті ми стаємо психологічно багатшими, хай навіть не в кращий бік, ніж при контакті з іншими людьми” [187];

4. “(...) критика – це різновид літературної мудрості, й аж ніяк не політично-суспільна наука, не культ гендерної чи расової толерантності, до чого її зводять сучасні західні університети” [213];

5. “(...) бажання вирізнитися – це головний стимул метафоричного мислення, стимул, який народжує поетів” [218];

6. “Якщо головне в поезії – новизна, як правильно думав доктор Джонсон, то Класична Вальпургієва ніч показує нам, чим насправді є поезія: контрольованим шаленством, радикальною оригінальністю, котра поглинає найсильніші попередні зразки, а понад усім – творенням нового міфу” [263];

7. “У наступній теократичній епосі, немінучий прихід якої я, услід за Віко, з тривогою передрікаю, поезія покінчить і з аристократичним культом, і з демократичною пам’яттю та повернеться до обмеженої функції богослужіння – хоча навряд чи об’єкт цього богослужіння завжди зватиметься “Бог”” [274];

8. “Прозріння Віко знову стає нам у пригоді: теократична епоха підносить на п’єдестал богів, Аристократична – прославляє героїв, демократична – віддає належне людям і оплакує їхню долю. Віко не писав про Хаотичну епоху, лише про Хаос, в якому визріває поворот до Теократичної епохи. На мою гадку, наша доба упродовж століття плекала й живила цей Хаос, все відкладаючи пришествя нового Теократизму (і

хай би так і тривало!). Крім богів, героїв, людей лишаються тільки кіборги, і я з гострою тривогою спостерігаю, як людей витісняють мускулясті термінатори” [285].

До цієї тези мені нічого додати, крім того, що ми стаємо свідками “пришестя нового Теократизму”, – і це сумно, бо перспектива цивілізаційна у такому разі перекреслена. Себто, ми стаємо свідками наближення ...

9. “(...) пам’ятати – не задля нашого спасіння, не задля того, щоб ми стали мудрішими, – а тому, що тільки міф пам’яті може зарадити нашим життєвим втратам” [290];

10. “Сила Канону засвідчується тим, як спокійно і впевнено ідуть крізь віки найсильніші письменники. Їхнє багатство – невичерпне, оскільки вони говорять від імені серця та розуму, а не каст, сект чи рас” [318];

11. “(...) перебування у центрі національного канону гарантує авторові постійну увагу з боку даної мовної спільноти, однак високий статус за її межами письменнику рідко вдається втримати надовго” [324];

12. “За все необхідно платити, і деякі видатні письменники (і жінки так само, як чоловіки) не можуть досягти естетичної величі без соліпсизму” [399].

Я думаю, читач зрозумів, що книжку Гаролда Блума можна розтягти на цитати. Це рідкісне вміння говорити образно, метафорично і у той же час дуже конкретно. Давати конкретні оцінки, виходити на загальнолюдські цінності. Насперед естетичні. До речі, тільки одну письменницю розглядає Гаролд Блум, яка зуміла, на його думку, згармоніювати мораль і естетику, – Джордж Еліот: “Якщо десь у романному жанрі й існує зразкове поєднання естетики і моралі, то це у Джордж Еліот: “Міддлмарч” – це найтонший у її творчості і, можливо, в усій художній прозі, аналіз моральних уявлень” [369]. Шкода, що Гаролд Блум не вписує у Західний канон жодного українського автора, на відміну від російської і не кажучи про польську літературу, він їх просто не знає, бо у такому разі саме українські письменники дали найбільші, можливо, не завжди гармонійні, поєднання естетичного і морального. Принаймні, творчість бодай одного з них, Олеса Гончара, можна цілком розглядати у запропонованій схемі канонічного.

Гаролд Блум сказав і назвав найважливіші тенденції сучасного функціонування літератури, її проблеми і страхи, які стають не так

культурологічними, як цивілізаційними. І втрата літературних орієнтирів є нічим іншим як нашим неусвідомленим сповзанням у провалля теократії: “Рух, який помилково називають “мультикультуралізмом”, спонукає вилучати з університетських програм більшість творів, знайомство з якими передбачає докладання суттєвих зусиль мислення чи уяви, – тобто всі канонічні твори” [483].; “(...) коли кожна ідеологія себе дискредитувала, для культури не буде іншого виходу, аніж література” [507]. Мене постійно тягне цитувати Гаролда Блума, але й тут знаходжу пояснення у нього: “(...) читання – це завжди переписування” [536].

У Висновках “Елегійний епілог” Блум доволі песимістичний, хоча й прикриває власний песимізм елегійністю: “Але все життя провикладавши літературу в одному з найкращих університетів Америки, я маю великий сумнів, що в сучасному суспільстві зможе вижити філологічна освіта” [590]. Автор завжди підкреслює суб’єктивність оцінок і висновків, власне не так суб’єктивність, як **яскраво виражене індивідуальне прочитання**, цього він не боїться і саме його вважає єдиною можливістю: “Я – маніяк, готовий читати усе, тож критика послухався, але на шлях істинний не навернувся. Тож повертаюся розновісти не про те, що потрібно читати, і не про те, як потрібно читати, а тільки про те, що прочитав я сам і що вважаю вартим перечитати. А це єдиний практичний тест, за яким визначається канонічне” [591].

Деякі його висновки, з якими мені непросто погодитися, але ще важче заперечити, я знову зачитую:

1. “Я не вірю, що літературознавство як таке має майбутнє, хоч це не значить, що помре літературна критика. Вона завжди житиме як парость літератури, хоч, напевно, і не в стінах наших освітніх інституцій. Дослідження з історії західної літератури також триватимуть, але у значно скромнішому масштабі – десь співмірному заняттям сучасних кафедр класичної філології” [592];

Тут би я міг прокоментувати ситуацією в українському літературознавстві, яка є не те, що плачевною, вона перебуває у стані неусвідомленого паралічу і профанації. Особливо, весь цей університетський “пронос” з його конвейерним написанням і захищенням нікому не потрібних кандидатських і докторських дисертацій. Але про це воліють мовчати, бо тоді треба змінювати

систему, а як її змінити, коли людина не змінюється, і Шекспір що людську незмінність канонізував?!

2. “Ці зміни навряд чи варто оплакувати – нині до Єлю вступає лише жменька студентів, яких веде справжня пристрасть до читання. Неможливо навчити студентів любити велику поезію, якщо вони приходять до тебе без цієї любові. Як можна навчити когось усамітненню? Справжнє читання – вельми особиста, самотня діяльність. Вона не вчить бути кращим громадянином. Ери читання – Аристократична, демократична, Хаотична – видно, добігають кінця, і Теократична епоха, котра гряде, покладатиметься майже всуціль на усну і візуальну культуру” [592];

3. “(...) артефакти поп-культури в якості матеріалу для навчання заступили складне мистецтво великих авторів. Поняття “література” не потребує перевизначення. Якщо ви не здатні впізнати літературу, коли читаете, вам ніхто не допоможе її краще пізнати чи полюбити” [593];

4. “Я – істинно марксистський критик, от тільки прихильник Гручо, а не Карла, і за лозунг собі беру блискучий вислів Гручо: “Що б там не було, я проти!” [593];

5. “Найглибша правда про Канон полягає в тому, що його формують не критики, не університети і аж ніяк не політичні діячі. Канони визначають самі письменники, митці, композитори, вкладаючись у ланцюг, забезпечуючи зв’язок між сильними попередниками та сильними послідовниками” [595];

6. “Для досягнення канонічності достатньо великого стилю, оскільки заражає наступників – саме стиль, а канонічне – впізнається за широтою цього зараження” [596];

7. “Традиційно ми вірили, що вільна й самотня особистість пише для того, щоб побороти смерть. Я думаю, що особистість, яка прагне сягнути свободи й самотності, читає, у підсумку, з єдиною метою: зустрітися з великим. А тут недалеко і до прихованого бажання приєднатися до великих. Саме з цього бажання і виростає естетичний досвід, званий переживанням Піднесеного, тобто прагнення злетіти над усіма обмеженнями. На всіх нас чекає старість, хвороби, смерть, забуття. Усі ми поділяємо надію – слабку, але вперту, що якимось чином зможемо цього забуття уникнути” [597];

8. “Канон існує не для того, щоби звільняти читачів від тривоги й турбот. Навпаки, Канон – це і є високий неспокій, як і кожен сильний літературний твір – високий неспокій його автора. Літературний канон не подібний на таке собі хрещення культурою. Він не звільняє від культурних страхів, навпаки, їх тільки підтверджує, але при цьому – надає їм форми й узгодженості” [600–601].

Книга Гаролда Блума навіює елегійну печаль. Але вона так само, як й інші Великі Книги Великих Авторів, нагадає й іншу знану нами і досить часто знехтувану іситину: аби наблизитися до Великих не обов’язково ставати Вбивцями чи профанувати Велике. Треба відкрити до Великого своє Серце. Як твердив один мій знайомий, читач із 80-річним стажем: “Коли ти читаш, то відчуваєш насолоду”. Це майже те саме, чим завершив свої міркування Гаролд Блум: “Я вірю, що знання про ті втіхи, якими лише канонічна література здатна нас винагородити, буде збережено” [602]. Це те переконання, яке не дає розчаровуватись у літературі й мені.

Євген Баран

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ШКОЛА ЛІДІЇ ГОЛОМБ

Лідія Голомб. **Із спостережень над українською поезією XIX–XX століть: Збірник статей.** – Ужгород: Гражда, 2005. – 380 с.

Дослідника української літератури із Ужгорода, доктора філології, професора Лідію Голомб не потрібно особливо представляти. Вона давно відома своїми працями і шанована. Вже більше чотирьох десятиліть Лідія Голомб є активним інтерпретатором і дослідником української літератури, починаючи від далекого 1967 року, коли вона захистила кандидатську дисертацію, а потім був 1990 рік й захист докторської, перед цим вихід монографічного дослідження “Особа і суспільство в українській ліриці кінця XIX – початку XX ст”. Серед важливих наукових здобутків Лідії Голомб треба назвати видання найповнішого зібрання творів П.Карманського (Петро Карманський. Ой люлі, смутку... – Ужгород, 1996), вибраного лірики Ф.Потушняка (“Хвилини вічності”. – Ужгород, 2000), дослідження “Поетична творчість Федора Потушняка” (Ужгород, 2001), “Василь Пачовський. Закарпатські сторінки життя і творчості поета” (Ужгород, 1999) та інші. Зрештою, всі ці офіційні відомості подає також у своїй передмові до збірника статей Лідії Голомб завідувач кафедри української літератури УжНУ доцент Валентина Барчан.

Що стосується самого збірника, то, на перший погляд, його укладання виглядає дуже простим, – зібрав свої статті, а їх назбирується за роки твого активного дослідження не так вже й мало, та й видаєш. Однак, особливість досліджень Лідії Голомб у тому, що вона не зраджує своєї давньої любові, – української поезії XIX–XX століть. І статті, укладені у збірник, витворюють цілісну панораму розвитку української поезії, її специфіки й особливості функціонування в різні суспільно-політичні епохи. Тому погоджуюся із висновком Валентини Барчан, що “книга Л.Голомб має монографічний характер, є цілісною за своєю проблематикою, яка чітко окреслюється після ознайомлення з уміщеними в ній працями: це український модернізм крізь призму творчих індивідуальностей”.

Матеріали збірника розміщені у чотирьох розділах: 1. Теоретичний та літературно-критичний дискурс української лірики; 2. Типологічні зв’язки і впливи; 3. Українська поезія другої половини XIX – початку XX ст.: обрії художніх шукань; 4. Закарпатські сторінки української поезії.

Я не знаю, чи є потреба перелічувати ще й усі статті збірника, напевно, тільки окреслю постаті, які є об’єктом дослідження. Безперечно, що тут є Іван Франко (“Прочитання лірики крізь призму творчої індивідуальності автора в дослідженнях Івана Франка”, “І.Франко і франківські

традиції в поезії Петра Карманського”. Знаходимо статті про Олександра Олеся (“Слідами дискусій навколо творчості О.Олеся (До історії раннього українського модернізму)”, М.Старицького (“Михайло Старицький і проблема оновлення української лірики початку ХХ століття”), Лесі Українки (в книзі є декілька статей, присвячених різним аспектам творчості поетеси), А.Кримського, М.Вороного, Г.Чупринки, М.Філянського, Б.Лепкого, В.Пачовського, П.Карманського та інші.

Особливої уваги заслуговують статті, які склали основу 4 розділу, – тут розглянута творчість закарпатських поетів, вписаний їхній досвід в загальноукраїнський і європейський контексти (“Релігійна лірика Олександра Духновича”; “Лірика Зореслава в літературному контексті епохи”, “Джерела ліричного міфосвіту Федора Потушняка”, “Кирило Галас як поет-лірик” та інші).

Для Лідії Голомб характерна академічна форма аналізу – без зловживань і надмірностей.

НАУКОВА ЕПОПЕЯ БОГДАНА ЯКИМОВИЧА

Богдан Якимович. Іван Франко – видавець: Книгознавчі та джерелознавчі аспекти. – Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. – 691 с. : портр., іл.

Спочатку про автора. Богдан Якимович вже більше двох десятків років займається дослідженням видавничої діяльності Івана Франка. Захистив 1994 року кандидатську дисертацію під назвою “Видавнича діяльність Івана Франка (друга половина 70-х – 80-ті роки ХІХ ст.)”, на її основі видав монографію “Книга, просвіта, нація: видавнича діяльність Івана Франка у 70–80-х роках ХІХ ст.” (Львів, 1996), написав понад 40 статей із цієї наукової проблематики, виступив упорядником і редактором багатьох наукових збірників з франкознавства. З 1998 року до недавнього часу був директором Наукової бібліотеки Львівського національного університету ім.Івана Франка. До 150-річного ювілею Камењара видав солідний науковий том під назвою

Дослідниця нікого не збирається шокувати чи епатувати своїми матеріалами, – вона чесно і сумлінно робить свою справу. Скрупульозний, добротний філологічний аналіз, глибоке відчуття поезії, вміння входити у творчу лабораторію автора, ненав’язливе і спокійне розставлення ледь помітних акцентів, – саме ці риси індивідуального стилю дослідниці й роблять збірник статей цінним набутком українського літературознавства. А панорамність охопленого матеріалу дозволяє винести цілісне враження про українську поезію в її минулому і сучасному вимірах. Саме такого чесного, добротного і фахового “академізму” дуже часто бракує молодим дослідникам. У цьому сенсі запропонований збірник статей є ще й доброю школою для тих, хто хоче досліджувати українську поезію.

Євген Баран

“Іван Франко – видавець: Книгознавчі та джерелознавчі аспекти”. Так розумію, що ця монографія складає основу його докторської дисертації.

Тепер про книгу. Маємо унікальне видання, так думаю, найпотужніше сьогодні за джерельною, історичною й інформативною базою, присвячене видавничій діяльності Івана Франка. Подібного роду видань українська історична і філологічна наука ще не мали. Подібний зразок дослідження є тільки в Росії, як стверджує сам Богдан Якимович: “Йдеться про книгознавче дослідження, присвячене видавничій діяльності О.Пушкіна” (Гессен С. Книгоиздатель Александр Пушкин: Литературные доходы Пушкина. – Ленинград: Academia, 1930. Факсим.переиздание: Москва: Книга, 1987). Можна тільки порадіти, що Франкова одержимість творення з обов’язку перед своїм народом, його геніяльна універсальність творча, наукова, видавнича знайшла гідного поціновувача

і, можна вже сьогодні твердити, найавторитетнішого знавця цієї наукової тематики і проблематики в особі Богдана Якимовича.

Тут треба було також мати Франкову одержимість, аби скрупульозно вибирати все, так інколи недбало розкидане Франком, – його різноманітні видавничі і книжкові проекти, які він з майже із фанатичною (деколи може навіть видатися, що й маніякальною) одержимістю втілював у життя.

Дослідження Богдана Якимовича складається із Восьми розділів, причому Перші два [Р.І. Початки діяльності Івана Франка-видавця (1875–1880); Р.ІІ. Видавнича діяльність Івана Франка у 80-х роках ХІХ ст.], що склали основу кандидатського дослідження, суттєво розширені і доповнені й, за словами самого науковця, вони “не є стереотипні”.

Я взагалі не знаю, як одній людині вдалося все так уважно і прискіпливо вивчити, зібрати, дослідити і дати вичерпну й аргументовану наукову оцінку. Це такий формат пошуково-дослідницького здвигу, який може бути гідним прикладом для наслідування. Я тут тільки назву ще інші Розділи цієї монументальної книги: Р.ІІІ. Іван Франко як видавець у період громадсько-політичної структуралізації українського суспільства (90-ті роки ХІХ ст.); Р.ІV. Видавнича діяльність Івана Франка в Науковому товаристві імені Шевченка; Р.V. “Галицькі образки” і видання корпусу “Малої прози”; Р.VI. Діяльність Івана Франка в Українсько-руській Видавничій Спілці; Р.VII. Позасерійні видання Івана Франка початку ХХ ст.; Р.VIII. Видавничі серії Івана Франка ХХ ст.

Кожен із цих розділів має свої параграфи, які конкретизують наукову проблематику. Особливість їхня у тому, що вони не тільки описують всі відомі і новознайдені джерела, але дають їм коротку характеристику, розкривають передісторію кожного видавничого проекту, залучають широкий біографічний і спогадовий контексти, епістолярні матеріали, витяги із документів, інколи автор вдається до полемізування із вже відомими оцінками, робить власні наукові гіпотези і супроводжує кожен із параграфів аргументованими висновками.

Одним словом, це така собі монументальна мозаїка видавничого генія Івана Франка з новими науковими уточненнями, гіпотезами і висновками. Чи це стосується, наприклад, видання Франком творів Степана Руданського і

Юрія Федьковича; чи це стосується співпраці Франка з Антоном Хойнацьким; чи це ідеться про видання антології “Акорди”; чи аналізується найконтroversійніший видавничий проект Франка “Wielka utrata” із власними гіпотезами щодо можливого авторства; чи це співпраця Франка з Онуфрієм Пашуком напередодні Першої світової війни тощо.

А ще ця книга подає Додатки (всіх 13), що по-своєму є унікальним бібліографічним джерелом, рідкісним за характером і точністю опису: Список використаних джерел і літератури (745 позицій!); а далі іде конкретний бібліографічний опис усіх видавничих серій за участю Івана Франка (Видавнича серія “Дрібна Бібліотека”; Видавнича серія “Наукова Бібліотека”; Видавнича серія “Літературно-наукова Бібліотека”; Видавнича серія “Хлопська Бібліотека”; Зібрання творів Ю.Федьковича в серії “Українсько-руська Бібліотека”; Видання “Кобзаря” Т.Шевченка за редакцією Івана Франка; Драми Вільяма Шекспіра в перекладі Пантелеймона Куліша за редакцією Івана Франка; Книжкова підсерія “Писання Івана Франка”; Видавнича серія “Універсальна бібліотека”: книжки, видані за участю Івана Франка; Видавнича серія Івана Франка “Міжнародна Бібліотека”; Видавнича серія “Всесвітня бібліотека”: книжки, видані за участю Івана Франка). Останній додаток подає список бібліографічних праць самого Богдана Якимовича з франкознавства. А ще тут є Допоміжні покажчики (Особовий покажчик; Географічний покажчик; Предметний покажчик установ, організацій, періодичних видань, творів І.Франка, історичних подій). Завершується робота Списком ілюстрацій; Списком скорочень і Резюме (англійською, німецькою, польською і російською мовами).

Ці блоки (Додатки і Допоміжні покажчики) дуже скрупульозно опрацьовані і вичитані, треба відзначити величезну редакторську роботу (редактором книги є Ніна Бічуя). Здається, я помітив одну опіску, у підписі до кольорових ілюстрацій під №14, де співупорядником найновішого видання творів Ю.Федьковича названо В.Мельничука, коли це має бути Б.Мельничук. І, здається, зайвою є кома у латинському афоризмі на сторінці 522. Усі інші випадки є взірцем бібліографічної і редакторської чіткості і точності.

Я не буду оригінальним, коли стверджу, що наукове дослідження Богдана Якимовича є

одним із найкращих у своїй галузі. Головне, що воно не губиться у цілому ряді наукових досліджень з франкознавства, які появилися до 150-річного ювілею Івана Франка (тут назву деякі з них: Ярослав Мельник. Іван Франко й *biblia arosygra*. – Львів, 2006; Тамара Гундорова. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр. – Київ, 2006; Микола Ткачук. Лірика Івана Франка. – Тернопіль–Київ, 2006; Галина Сабат. Казки Івана Франка: особливості поетики. “Коли ще звірі говорили”. – Дрогобич, 2006; Ярослав Грицак. Пророк у своїй Вітчизні. Франко та його спільнота (1856–1886). – Київ, 2006 та інші). Дослідження Богдана Якимовича не тільки гідно ви-

вершує цей етап франкознавчих студій, але є доброю основою для подальших пошуків. Не дивлячись на деякі сумні інтонації самого дослідника у післямові про стан франкознавчої науки в Україні, я переконаний у цілком оптимістичній візії. Зрештою, сам автор залишає простір не порожнім, але відкритим: “*Feci quod potui, faciant meliora potentes*”.

Євген Баран

ЖАНРОВА ПАЛІТРА ДАВНЬОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМИ

Микола Сулима. Українська драматургія XVII – XVIII ст. – К.: “Фоліант”; ВД “Стилос”, 2005. – 368 с.

Давні драматургічні форми в українській літературі і театрі (фольклорне театральне і ритуальне дійство, літургійні церковні процесії, містерії, міраклі, релігійні драми, що згодом у процесі еволюції позначилися на ідейно-духовному та формально-структурному становленні і поступі шкільної п’єси XVII – XVIII століть, а пізніше були успадковані, розвинені й модернізовані українською драматургією XIX і XX століть), не належать до малодосліджених жанрів. Про них колись писали Іван Франко, Михайло Грушевський, Дмитро Антонович, Олександр Веселовський, Володимир Резанов, Михайло Возняк, Микола Петров, Іларіон Свенціцький, Володимир Перетц, Олександр Білецький, Ярослав Гординський, а в наш час – Захар Мороз, Михайло Грицак, Василь Микитась, Олександр Кисіль, Леонід Махнівцев, Олекса Мишанич, Людмила Софронова, Олександр Клековкін. Цей перелік прізвищ дослідників саме української давньої драматургії і театру, безперечно, можна було б продовжити. І все ж спеціальної праці, в якій простежувалася б жанрова палітра давньої української драми як певна система, що творчо розвивалася і функціонувала у XVII–XVIII століттях, досі не було. Микола Сулима, який

упродовж багатьох років вивчає теорію та історію давньої української драматургії і театру, в новій науковій розвідці бачив своє завдання у тому, щоб розкрити жанрово-стильові особливості цього літературного роду в нашому національному письменстві і сценічному мистецтві, поетикальні своєрідності такого типу п’єс означеного періоду, а також відтворити стосунки сцени і залу, реконструювати акторську гру і “портрет” глядача XVII – XVIII ст.

У рецензованому виданні охоплено величезний матеріал – передовсім стародавньої різножанрової української драматургії, на якому досліджуються сюжет, композиція драматичних творів, визначається роль хору та інтермедії, простежується процес формування ремарки і звільнення її від декламаційності. Водночас тут названо дослідником чимало прізвищ творців цього жанру, і серед них багато тих, які частогусто невідомі широкому читацькому загалу, почасти й науковцям; використано вітчизняні й зарубіжні теоретичні розробки та історико-літературні праці українських літературознавців, знаних колись і тепер дослідників давньої української драматургії і театру. Цьому автор монографії присвятив ґрунтовний вступний аналіз основних аспектів дослідження української драматургії XVII – XVIII століть. І хай іноді деякі з них подані назагал лише пунктирно, навіть побіжний погляд ученого, наприклад, на

місце різдвяних і великодніх драм серед світових аналогічних творів виразно виявляє його дослідницько-літературознавчу самобутність.

Микола Сулима аргументовано доводить, що жанр розвивається в органічному зв’язку з життям народу, з його фольклором та міфологією, з традиціями й віруваннями, котрі “нашарувалися” в його багатовіковій історії, в його національно-духовному і культурно-мистецькому досвіді. Власне, розділи “Репертуар українського шкільного театру XVII – XVIII ст.”, “Давня шкільна драма і нова та новітня українська драматургія” і виокремлення в них таких сценічно-літературних форм, як досценічна драма, різдвяна драма, вертепна драма, великодня драма, житійна, або агіографічна драма, повчальна драма, історична драма, шкільна драма дослідник подає у найрізноманітніших “зрізах” – фольклорно-міфологічному, естетичному, соціальному, національному чи західноєвропейському.

“Схоплення” такої поліфонії жанрів давньої української драматургії дозволило Миколі Сулимі переконливо показати загалом еволюцію української драми і водночас окремі ступені її розвитку, простежити найхарактерніші його риси в цих двох сторіччях. Провідною є думка, що звернення творців українського шкільного театру до праоснов (міфологічних і фольклорних) буття українського народу, до його віровчень (релігійно-християнських передовсім), до соціально-національного матеріалу вже навіть на початкових стадіях, коли ще не зовсім вирізнялися елементи ритуального і зображального дійства, жанрово збагачувало українську драматургію і театр, вносило цілу низку елементів, які при дальшому поступі жанрів призводили до формування власне релігійної, історичної, шкільної драми, п’єс-містерій та міраклів тощо. При цьому Микола Сулима акцентує на творах не лише знаних, а й невідомих українських драматургів XVII – XVIII століть.

Важливо, що дослідник водночас вивчає і визначає особливості такого типу давньої української драматургії, починаючи від трансформації традиційних сюжетів (приміром, про народження, смерть і воскресіння Ісуса Христа та художнього зображення так званих “вічних образів” і завершуючи питаннями становлення суто драматичного тексту, поетики ремарки, елементів “кіномови” в шкільній драмі, глядацької реценції у взаємодії сцени та залу, зрештою,

і в “українізації” біблійних героїв та відтворенні інтимних стосунків в українській шкільній драмі.

Мовлячи про часопростір у давній виставі і драматичному творі, Микола Сулима приходить до логічного висновку, що в українській драматургії XVII – XVIII століть “сценічний час, ширше – сценічний часопростір (сценічний хронотоп), вміщав відображення різнопланового часу: міфічного (на основі античної, старозавітної і новозавітної міфології), релігійно-містичного (містеріального), культурно-історичного, соціального. (...) У часі міфічному, особливо у часі християнської міфології, як показала релігійна шкільна драма, відбувалося встановлення норм релігійно-ритуальної і моральної поведінки людини. І хоча міфологічний час завжди минулий, у християнському світі він стає часом космічним, тобто теперішнім і майбутнім водночас”.

Така й інша риса драматургічної поетики стародавньої української п’єси не лише характеризують її особливості, а й своєрідно проектується автором монографії на їх використання драматургами інших, наступних поколінь. Тому й закономірним є четвертий розділ рецензованого видання “Давня шкільна драма і нова та новітня українська драматургія”, що є ніби свого роду “містком єднання” часів давноминулих і теперішніх у розвитку української драми як роду літератури і виду мистецтва.

Цінними є тут підрозділи про функціональні особливості списків шкільних драм, про те, як позначилася вона чи як реєструється у філософсько-художній системі творчості Григорія Сковороди, Івана Котляревського, на її трансформації сюжетних схем у драматургії XIX – початку – XX століття.

Чи не вперше ґрунтовно йдеться про ідейно-естетичний “відгомін” української барокової драми в національній драматургії і театрі 20-х років XX століття, а також про традиції вертепної драми у п’єсах “Іродова Морока” Пантелеймона Куліша, “Вертеп” і “Милість Божа” Людмили Старицької-Черняхівської, “Патетична соната” Миколи Куліша і “Вертеп” Валерія Шевчука. Жаль, що до аналізу в руслі релігійно-християнської драматургії дослідник не залучив драматичні твори широко знаних у 20–30-х роках XX століття західноукраїнських авторів, учасників літературно-мистецького угруповання “Логос”, що діяло в цей час у Львові (передовсім йдеться про різножанрові драми Григора Лужницького та Василя Лімниченка-Мельника).

Домінуючою у книзі Миколи Сулими (які б питання і проблеми він не розглядав) є думка про те, що жанрова поліфонія української драматургії XVII – XVIII століття “акумулювала” взаємовідносини драматурга, театру і глядача. Справді, не можна серйозно говорити про жанри, не враховуючи таких чинників, як режисерська й акторська інтерпретація системи художніх образів, сприйняття глядача. І можна погодитися з автором монографії, що в такій триєдності здебільшого й викристалізується жанрова природа твору, який призначений для сцени, його стиль й інтонація. Надто тоді, коли мова йде про таке своєрідне естетичне явище нашої драматургії, як шкільна драма. До речі, органічно вписується до сторінок тексту праці відома на тоді п’еса анонімного автора “Слово о збуренні пекла”, адаптована Миколою Сулимою відповідно до сучасних вимог українського правопису. Зазначимо: блискуче здійснено своєрідний “переклад” із староукраїнської на нинішню мовленнєву основу.

Загалом книжка цього відомого дослідника стародавнього українського письменства,

зосібна драматургії, не просто потрібна нашій науці, а й є свого роду знаковою для вивчення сучасними літературознавцями малоз’ясованих тем, приміром, функціонування і систематика поетики барокової драми, релігійної драми тощо. Тож, крім зацікавлення, нова праця вченого викликає ще й слова щирої вдячності йому. Певні, що вона займе гідне місце не тільки у творчій спадщині Миколи Сулими серед інших його студій, але й нинішніх робіт сучасної медієвістики.

Степан Хороб

ВІД РЕДАКЦІЇ

Користуючись нагодою, щиро вітаємо Миколу Сулиму з 60-річчям від дня народження, яке наукова та письменницька громадськість й освітяни України відзначили минулого року. Нових творчих успіхів Вам, Миколо Матвійовичу! З роси та з води!

ЮВІЛЕЙ

ОЛЕНА ГНІДАН: ТВОРЧИСТЬ І ДОЛЯ

Кожній людині на її життєвій дорозі доля дарує зустріч з сильними, неповторними особистостями, що невтомно трудяться на благо української держави й народу, надихають своїм працелюбством, спонукають не зупинятися на досягнутому, а здобувати нові вершини. З-поміж таких неповторних постатей слід відзначити й Олену Гнідан, вченого з великим науковим доробком і надзвичайною людською вдачею. Особистість Олени Гнідан (чітко окреслена, послідовна і наполеглива), якомсь не надто надається до ювілейного жанру, з нею потрібно або дискутувати або погоджуватися, але аж ніяк не писати про неї ювілейні промови. Вона є людиною дуже безпосередньою, активною, що має власну вистраждану і продуману позицію, надзвичайно широкий культурний горизонт, завжди намагається не споглядати, а діяти. Водночас вона є людиною щирою, дотепною, спілкування з якою завжди дарує насолоду.

Упродовж багатьох років після першого знайомства з Оленою Дмитрівною переконалася, що основними рисами її характеру є людяність і доброзичливість, тактовність та виваженість, величезна працьовитість і цілеспрямованість, принциповість та відповідальність, доброта і толерантність, шляхетність і щирість. Особливою прикметою вченої є вміння дипломатично розв’язувати наукові проблеми, простота та легкість у спілкуванні. Мабуть, завдяки цим якостям Олені Гнідан і вдалося досягти успіху в житті, здобути заслужений авторитет і повагу друзів, колег-науковців нашої країни.

Без Олени Гнідан важко уявити собі культурне середовище України протягом майже останніх 40 років. Випускниця філологічного факультету Івано-Франківського педінституту шістдесятих років, вона, ця “галицька панянка”, як любовно називали її ще у радянські часи спостережливі кияни, своєю присутністю надає середовищу Києва не лише своєрідного покутського забарвлення, а й поглиблює його моральні і національні перспективи. Її неповоротний колоритний голос, своєрідність манери виконання “Побожної”, що часто лунав з радіопередавачів у міському парку відпочинку і досі

пам’ятають жителі Прикарпатського краю, зрештою, всієї України.

Зразком натхненної праці, безкорисної любові до людей, невгамовної енергії може слугувати життєва дорога ювілярки, адже довелося пережити багато труднощів. Народилася Олена Гнідан у мальовничому селі Залуччя Снятинського району Івано-Франківської області в простій селянській родині. Там пройшли дитинство, юність, формувалася її ранній світогляд, любов до рідної землі й народу. Батько Дмитро і мати Марія усе своє життя трудилися і зуміли прищепити дітям свою любов до праці. І цю любов Олена Дмитрівна пронесла через усе своє життя як найбільший скарб. На її долю випали важкі випробовування, однак це зробило її сильною, давало стимули для боротьби з життєвими негараздами, формувало виняткову працьовитість, оптимістичну налаштованість. Успадкувавши нелегку родинну й національну пам’ять, вибирала ті життєві дороги, на яких не треба й не можна було кривити душею.

...А головне про Олену Гнідан і не мовлено. Хіба можна переказати все те, що вона написала про унікальні письменницькі постаті, своєрідність індивідуального стилю наших прозаїків-краян – Василя Стефаника, Леся Мартовича, Марка Черемшину. Хіба можна одним словом сказати, як побачила Олена Гнідан велич Володимира Винниченка, і як вона дошукувалася національної правди, збагачення національно-демократичних ідей в українській літературі – зрештою, все те в українській культурі і літературі минулого і сучасного, що дозволяє нам відчувати себе приналежними до особливої української історії і водночас упевненіше дивитися у майбутнє.

Великий організаторський і науковий хист Олени Гнідан розкрився в активному сприянні і безпосередній участі підготовки до друку підручників з історії української літератури для студентів вищих навчальних закладів України. Так, за редагуванням ювілярки побачили світ у київському видавництві “Вища школа” багатотисячними тиражами підручники “Історія української літератури XIX століття. 70–90 роки” у двох книгах, де висвітлено складну, тривожну

для України епоху, показано, як письменники закладали фундамент національної культури, віддаючи на оltар українського відродження свої сили, талант, а подеколи і життя. Інший підручник "Історія української літератури. Кінець XIX – поч. XX століття" презентує літературний процес одного з найплідніших періодів розвитку національного письменства, переосмислює спадщину українських художників слова різних напрямів і шкіл. За ініціативи професора Олени Гнідан готуються до видання підручники й інших періодів розвитку української літератури.

Олена Гнідан належить до числа тих науковців, які не тільки самі активно працюють, а й щедро діляться своїми ідеями, думками, напрацюваннями з іншими. Велику увагу вона приділяє підготовці та атестації нової генерації науковців. Вона – член спеціалізованих вчених ради по захисту докторських та кандидатських дисертацій. Протягом останніх десятиріч Олена Дмитрівна підготувала 3-х докторів і 17 кандидатів наук, постійно консулює докторантів та аспірантів, здобувачів наукових ступенів кандидата чи доктора наук, які успішно захищають дисертаційні дослідження. Вони сьогодні як професори, доценти, кандидати наук працюють у багатьох вищих навчальних закладах України. На консультацію до вченого їдуть науковці з різних куточків України, і для всіх вона знаходить час не тільки на суто професійну розмову, але й на щирі бесіди про справи навчального закладу, про наболіле особисте. В постаті Олени Гнідан гармонійно поєднуються професіоналізм ученого і високі моральні чесноти.

ти людини. Сьогодні ім'я цього літературознавця є високоавторитетним, її думка поціновується як погляд досвідченого і знаного майстра. Праця зі студентами, з аспірантами та докторантами приносить їй радість. Усе своє життя присвячене шляхетній справі в ім'я найсвятішого на землі — навчання і виховання. Свій світлий розум, природжений дар, рідкісний професійний хист і талант сповна покладено на вівтар науки.

Без сумніву, життєва та творча дорога цієї людини в майбутньому ще буде предметом наукових досліджень. Відзначивши свій черговий рубіж у житті, професор Олена Гнідан може з надією дивитися уперед, туди, де манливою красою життя, новими творчими злетами і зрілою мудрістю сяють нові горизонти. Так завжди було, є й буде у людей, закоханих у свою працю. Тільки б вистачало часу, щоб ювілярка могла якомога повніше реалізувати свій далеко ще не використаний інтелектуальний потенціал. Як і багато моїх колег, що є учнями шановної ювілярки, щиро побажаємо від імені всіх, кому хоч якоюсь мірою пощастило знати Олену Гнідан і на науковій ниві зростати під її впливом, міцного здоров'я, щастя і добробуту, оптимізму та гарного настрою. Нехай зоря її долі горить яскраво і невгасимо, а джерело здоров'я, сили та бадьорості дзвенить кришталево чисто багато-багато літ.

Уклін земний, сердечна дяка Вам,
Учителю!

Ганна Марчук



*Невже це – все,
І ми без нього?
То що ж робить!
То що ж робить? ...
А вчитися у Погрібного
Свою Україну любити!*

В. Кириленко

Сумна звістка гострим болем розкрала серця мільйонів українців: неблаганна смерть вирвала з лав патріотичного загалу видатного вченого й подвижника рідного слова, великого просвітника й будівничого нашої державності й незалежності Анатолія Григоровича Погрібного. Пішов з життя полум'яний публіцист і блискучий науковець, невтомний громадський діяч і борець за відродження нації. Він був академіком Академії наук Вищої школи України та Вільної Української Академії Наук у США, дійсним членом Наукового товариства імені Т.Шевченка, завідувачем відділу української літератури Науково-дослідного інституту українознавства, професором Київського національного університету імені Т. Шевченка й Українського Вільного Університету в Мюнхені, головою Всеукраїнського педагогічного товариства імені Г. Ващенка, одним з фундаторів Товариства української мови імені Т. Шевченка, Народного Руху України, Конгресу української інтелігенції, Демократичної партії України. Як член НСПУ та

IN MEMORY

Пам'яті Анатолія Погрібного

ЛИЦАР НАЦІОНАЛЬНОГО ЧИНУ

ОУН, Української всесвітньої координаційної ради (з 1997) та Ради з питань мовної політики при Президентові України в 1998–2001 рр. Анатолій Погрібний усього себе віддавав служінню національним ідеалам. Обіймаючи в 90-х роках посаду першого заступника міністра освіти України, зініціював затвердження концепції "Освіта в Україні – XXI століття", з якою наша країна увійшла в третє тисячоліття.

Вся українська громадськість віддає данину шани славній Чернігівській стороні, де 3 січня 1942 року в селі Мочалище Бобровицького району народився Анатолій Погрібний. Народився з тим, щоб поповнити лави лицарства національного чину й палати все своє життя негаснучим смолоскипом любові й одержимості, самопожертви і відваги. І сьогодні нам доречно згадати віхи життя цієї визначної людини.

Син сільської вчительки Софії Петрівни Погрібної, що втратила свого чоловіка Григорія Федотовича в полум'ї Другої світової війни, Анатолій звідав змалечку всіляких напастей і негараздів як дитина війни та важких повоєнних років. Певно, звідти виніс і перший життєвий гарт, і уроки людяності та доброти, й гостре відчуття фальшу та несправедливості, кривди та облуди, проти яких боровся все своє життя. Навчався в Харківському хіміко-механічному технікумі, котрий закінчив у 1959 році, а далі протягом наступних кількох літ працював апаратником, згодом старшим апаратником Шосткинського заводу хімреактивів на Сумщині та вчителем історії й суспільствознавства в селі Піски свого рідного Бобровицького району. Потім було навчання на філологічному факультеті Київського державного університету імені Т.Г.Шевченка, захоплення світом рідної мови, літератури, журналістики. Відтак подальший шлях діяча був тоді безпоміжно обраний.

Закінчивши університет у 1966 році, А.Погрібний обіймає посади літпрацівника, старшого літпрацівника, завідувача відділом художньої літератури і мистецтва газети

“Друг читача” та відділу критики газети “Літературна Україна”. З 1970 року і до передчасної смерті працював на різних посадах Київського державного (а нині – національного) університету імені Т.Г.Шевченка. За цей період захищено кандидатську (1970, “Ідейно-естетичні позиції Бориса Грінченка в літературно-критичній боротьбі кінця XIX – початку XX ст.”) і докторську дисертації (1981, “Проблема художнього конфлікту в теорії і практиці сучасної прози”), опубліковано понад 1000 статей і три десятки книг. Серед окремих видань – монографії, літературні портрети, публіцистика тощо. Назвемо бодай такі: “Осягнення сутності”, “Борис Грінченко. Життя і творчість”, “Яків Щоголев. Нарис життя і творчості”, “Борис Грінченко в літературному русі кінця XIX – початку XX ст. Питання ідейно-естетичної еволюції”, “Олесь Гончар. Нарис творчості”, “Відповідальна перед епохою”, “Класики не зовсім за підручником”, “Світовий мовний досвід та українські реалії”, “Дещо про національні пріоритети та стратегію націєвбивства”, “Заочеш – і будеш”, “Літературні явища і з’яви. Статті. Портрети. Силуети. Наближення” та ін.

Від літа 1997 року А.Погрібний започаткував в ефірі Національного радіо гострополемічну авторську програму “Якби ми вчилися так, як треба”, де порушувались злободенні питання буття нашого народу, його історії та сучасності, проблеми рідної мови, культури, освіти, науки. На матеріалі цього вражаючого радіоциклу він опублікував цілу серію книг – “Розмови про наболіле”, “По зачарованому колу століть”, “Раз ми є, то де?”, “Поклик дужого чину”, за які 2006 року отримав Національну премію України імені Т.Шевченка. Кожному, певно, запам’яталось зболене слово А.Погрібного, виголошене за мить після вручення йому цієї високої відзнаки Президентом нашої держави Віктором Ющенком. Цікаво, чи скоро знайдеться кінорежисер, який зібрав би отакий унікальний матеріал і зняв документальний телефільм про подвижника. Адже саме такі обличчя, мову таких визначних людей мусить бачити і чути незалежна Україна з телеекрану, а не всіляких політичних шулерів і псевдопатріотів, які, здається, і днюють і ночують в студіях українських теле- та радіоканалів.

Своїми книгами і виступами в ефірі А.Погрібний намагався достукатися до великої маси фізично живих, але духовно мертвих українців, нагадуючи їм, яких батьків вони є дітьми. Праг-

нув звільнити їхні душі від намулу, від облуди, щоб поверталися з яничарських і малороських манівців на шлях служіння рідному краю. Водночас патріотичним силам, національно свідомій громаді А.Погрібний постійно додавав ще більшої наснаги, енергії, віри в себе та Україну.

Для мене та моїх друзів – київських аспірантів 80-х років – Анатолій Погрібний став одним з найяскравіших символів національного відродження на тлі переходової доби, коли на зміну так званому “розвинутому соціалізму”, за якого нищилися українські святощі й обривалися долі найвідважніших представників Стусового покоління, – прийшов період гласності й демократизації, суспільного оновлення й очищення. Анатолій Григорович нагадував вічний двигун, для якого спокій неприйнятний. До стількох шляхетних справ він був причетний! Стільком людям він зняв з очей полуду! Коли пригадуються Грінченкові подвижницькі діяння і їх характеристика Миколою Чернявським (“Він більше працював, ніж жив!”), то здається, що така оцінка цілком відповідає і життєвим змагам Анатолія Погрібного.

Не зважаючи на свою повсякчасну зайнятість, постійну завантаженість науковими, викладацькими, громадськими справами, Анатолій Григорович завжди знаходив час, щоб поспілкуватися з аспірантами і студентами, з надзвичайною відповідальністю і чуйністю ставився до молодих науковців, рецензуючи їх перші дослідження, автореферати дисертацій. Як дорогі реліквії, зберігаються у нас його автографи – дарчі написи на книгах, відзиви, кореспонденції.

Боляче й сумно сьогодні без Анатолія Погрібного. Але життя продовжується – життя незалежної України, яку й досі багато хто хоче бачити калікою-недорікою без власного голосу, без гордості і слави, такою собі московською задрипанкою. Тільки марні всі ті сподівання. Взявши на озброєння духовні заповіді Івана Мазепи й Тараса Шевченка, Івана Франка й Лесі Українки, Бориса Грінченка й Софії Русової, Олега Ольжича й Олени Теліги, Олександра Довженка й Олесь Гончара, Василя Стуса й інших світочів, ми не зійдемо з обраної дороги. Ми утвердимось, ми переможемо. І це буде найліпша данина пам’яті подвижників різних епох і їх славного спадкоємця Анатолія Погрібного.

Галина Немченко

ЗМІСТ

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ: ПОЕТИКА, МІФОПОЕТИКА, СТИЛІ

| | |
|---|----|
| Степан Хороб. Теоретичні концепції драми Михайла Роздольського..... | 3 |
| Ігор Козлик. Теоретико-методологічні передумови визначення перспектив жанрового вивчення філософської лірики..... | 6 |
| Світлана Луцак. Домінантна функція бінарних кодів культури у художньому дискурсі (на матеріалі української літератури межі XIX–XX століть)..... | 11 |
| Ольга Деркачова. Семіотичний характер стильових систем української поезії другої половини XX століття..... | 18 |
| Любов Процюк. Особливості поетики конфлікту у соціально-психологічній драмі Людмили Старицької-Черняхівської..... | 23 |
| Марта Хороб. Поетика деталі в художньому світі оповідання Григора Тютюнника “Нюра”..... | 28 |
| Наталія Ткачик. Міфопоетика простору в повістях Галини Пагутяк..... | 35 |

СУЧАСНЕ ФРАНКОЗНАВСТВО: ДИСКУРСІЯ ПРОБЛЕМ І ПІДХОДІВ

| | |
|---|----|
| Роман Голод. Поетика символізму в літературно-критичній рецепції та художній практиці Івана Франка..... | 41 |
| Роман Піхманець. “Перехресні стежки” суспільно-політичної активності Василя Стефаника й Івана Франка..... | 48 |
| Зоряна Чут. Генетико-типологічна спорідненість імпресіонізму та натуралізму в літературознавчій рецепції Івана Франка..... | 62 |
| Наталія Кобзей. Типологічна спорідненість творів Володимира Винниченка “Брехня”, Івана Франка “Для домашнього огнища”, та Генріка Ібсена “Ляльковий дім”..... | 68 |
| Наталія Косилю. Історико- й теоретико-літературна концепції натуралізму..... | 74 |
| Галина Стасюк. Твори-взаємопопсяти в родині письменників: латентний текст..... | 80 |

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ: ТЕКСТ І КОНТЕКСТ

| | |
|--|-----|
| Марія Голянич. Художній текст у проекції лінгвістичного аналізу..... | 88 |
| Наталія Мафтин. Західноукраїнська та польська проза міжвоєнного двадцятиліття: етноцентричні й поліцентричні аспекти..... | 92 |
| Ганна Марчук. Іронічні інтенції автора у жанровій палітрі української прози кінця XIX – початку XX ст..... | 97 |
| Василь Назарук. Художній феномен Остапа Лапського..... | 102 |
| Вікторія Чобанюк. “Ти ж серце все вклади, як дар найперший, на вівтарі довічної Краси...” (синтез мистецтв у поемі Святослава Гординського “Сновидів”)..... | 108 |
| Роксолана Стефурак. Внутрішня форма слова-образу “світ” у художньому тексті Василя Стефаника..... | 112 |
| Марія Федунь. Елементи публіцистики в українській мемуаристиці першої половини XX століття..... | 115 |
| Наталія Плетенчук. Ідейно-художні особливості публіцистики Уласа Самчука воєнного періоду..... | 120 |
| Андрій Печарський. Психологічний чи “соціалістичний антиреалізм” як альтернатива української белетристики в культурно-ідеологічному каноні радянського простору..... | 125 |
| Наталія Вівчарик. Релігійність як складова поетичного світу Григора Лужницького..... | 131 |
| Марта Мельник. Місце Романа Купчинського-журналіста в дискурсі української преси Галичини 10-х – 30-х рр. та в еміграції..... | 136 |
| Оксана Семак. Стильова еволюція драматургії української діаспори першої половини XX століття: від реалізму до “театру абсурду”..... | 142 |
| Зоряна Ланцута. “Повчання” Володимира Мономаха з погляду біблійного канону..... | 147 |

ЗАРУБІЖНЕ ПИСЬМЕНСТВО І КОМПАРАТИВІСТИКА

| | |
|--|-----|
| Мирослава Медицька. Гротесково-парадоксальний і трансцендентний театр Станіслава-Ігнація Віткевича: драматургія “катастрофізму і глуму”..... | 152 |
| Тетяна Монолатій. Екзистенційна парадигматика єврейського життя у романі Йозефа Рота “Йов”..... | 157 |

| | |
|---|-----|
| Тетяна Качак. Проблема жіночої дружби і зіставлення характерів у прозі Лесі Українки, Оксани Забужко та Світлани Йовенко: асоціативна паралель..... | 162 |
| Тамара Ткачук. Особливості художнього мислення Станіслава Пшибишевського та Ольги Кобилянської: типологічний аспект..... | 169 |
| Соломія Ушневич-Штанько. Типологія художнього мислення Віктора Домонтовича та Валер'яна Підмогильного: текст і контекст..... | 177 |
| Ірина Спатар. “Слово про Елізу Ожешко”, або до проблеми взаємозв'язків Елізи Ожешко з українськими письменниками..... | 182 |
| Галина Сокол. Парадигма національної ідентичності у творчості Галини Журби та Уласа Самчука: типологія художньої реалізації..... | 188 |
| Оксана Мельник. Микола Маркевич та його місце у творчості Тараса Шевченка через призму англійського романтизму..... | 193 |
| Галина Онуфрик. Напрями трансформації житійних образів в українській та світовій літературах..... | 199 |

Трибуна молодих

| | |
|---|-----|
| Оксана Залевська. Художня трансформація національних морально-етичних традицій в збірнику афоризмів “Бенкет” Ростислава Єндика..... | 204 |
| Оксана Кузьма. Феномен Любові в екзистенційній інтерпретації Лесі Українки (драматичний діалог “Айша та Мохаммед”)..... | 209 |
| Ольга Понич. Характерні риси репрезентації концепту “добро” в українському дитячому дискурсі другої половини ХХ століття..... | 213 |
| Катерина Дубініна. “Пересторога” в контексті української полемічної прози: засади риторики..... | 218 |
| Світлана Хопта. Інтерпретація екзистенційного аргію та бінарної опозиції свого/чужого в романі Антона Морговського “Інший”: філософсько-літературознавчий контекст..... | 222 |
| Марія Багрий-Миськів. Концепти перекладів Ігоря Костецького..... | 228 |
| Ольга Криницька. Мовні маркери комунікативних стратегій як засоби кодування й реконструкції художнього дискурсу..... | 232 |
| Наталія Треф'як. Образний світ прози Миколи Вінграновського..... | 240 |
| Ярина Янів. “Повнолітні діти” Ірини Вільде: перша і друга редакції..... | 246 |
| Ірина Камінярська. Обрядовість – генотип національного героя (за романами Уласа Самчука “Марія” та “Ost”)..... | 256 |

Повернені із забуття

| | |
|---|-----|
| Степан Хороб. Володимир Державин: невідомі сторінки з історії української літератури..... | 261 |
| Володимир Державин. Співець шляхетних почуттів і національно-визвольного патріотизму..... | 262 |
| Неокомунізм і його лжелітературна пропаганда..... | 266 |
| Диверсія Ів. Багряного проти “ВАПЛІТЕ”..... | 271 |
| Великий осяг ідеалізму в поезії Михайла Ореста..... | 274 |
| Поезія Олександра Олеся..... | 277 |
| Місце Павла Тичини в українській поезії..... | 281 |
| “Валліянство” та його історичне значення..... | 286 |
| Нові літературні твори Ростислава Єндика..... | 290 |

Рецензії, відгуки

| | |
|--|-----|
| Євген Баран. Блумівський канон..... | 294 |
| Літературознавча школа Лідії Голомб..... | 299 |
| Наукова епопея Богдана Якимовича..... | 300 |
| Степан Хороб. Жанрова палітра давньої української драми..... | 302 |

Ювілей

| | |
|---|-----|
| Ганна Марчук. Олена Гнідан: творчість і доля..... | 305 |
|---|-----|

In Memory

| | |
|--|-----|
| Галина Немченко. Лицар національного чину (Пам'яті Анатолія Погрібного)..... | 307 |
|--|-----|

CONTENTS

LITERARY THEORY: POETICS, MYTHOPOETICS, STYLES

| | |
|--|----|
| Stepan Horob. Theoretic conceptions of plays by Mykhailo Rozdol'skiy..... | 3 |
| Ihor Kozlyk. The theoretic and methodological preconditions of philosophic lyrics genre studying and definition..... | 6 |
| Svitlana Lutsak. The prepotent function of cultural binary codes in the literary discourse (based on the Ukrainian literature of the late XIX – early XX cent.)..... | 11 |
| Olha Derkachova. The semiotic nature of the stylistic systems of the late XX Ukrainian poetry..... | 18 |
| Lubov Protsuk. The poetics of conflict in the social and psychological drama by Lyudmyla Starytska-Chernyahivska..... | 23 |
| Marta Horob. Poetics of detail and imaginative world of the story “Nura” by Grygir Tyutyunnyk..... | 28 |
| Natalia Tkachyk. Mythopoeitics of space in short-stories by Halyna Pahutyak..... | 35 |

THE CONTEMPORARY FRANKO STUDIES: THE DISCOURSIA OF APPROACHES AND PROBLEMS

| | |
|--|----|
| Roman Holod. The critical reception and literary practice of symbolism in works by Ivan Franko..... | 41 |
| Roman Pihmanets. “The crossroads” in public and political activity of Vasyl' Stefanyk and Ivan Franko..... | 48 |
| Zoryana Chut. The genetic and typological impressionism similarities in Ivan Franko's literary reception..... | 62 |
| Natalia Kobzey. The typological similarities of “For the sake Family Hearth” by Ivan Franko, “The Black Panther, and the White Bear” by Volodymyr Vynnychenko, “A Doll's House” by Henrik Ibsen..... | 68 |
| Natalia Kossylo. The historic theoretic and literary conception of Naturalism (Ivan Franko's approach)..... | 74 |
| Halyna Stasyuk. The interdedication in the writer's family: the latent text..... | 80 |

THE HISTORY OF THE UKRAINIAN LITERATURE: TEXT AND CONTEXT

| | |
|--|-----|
| Maria Holyanych. The literary text in the linguistic analysis perspective..... | 88 |
| Natalia Maftyn. The Western Ukrainian and emigration prose of the Interwar XXth cent. period: the ethnocentric and polycentric aspects..... | 92 |
| Hanna Marchuk. The author's ironic intentions in genre palette of the Ukrainian prose of the late XIX – early XX cent..... | 97 |
| Vasyl Nazaruk. The poetical phenomenon of Ostap Lapskiy..... | 102 |
| Victoria Chobanuk. “You sacrifice the whole heart as the gift in the first line at the lifelong Beauty altar” (Art synthesis in the poem “Snovydiv” by Svyatoslav Gordyn's'kyi)..... | 108 |
| Roksolana Stefurak. The inner form of the word and image “world” in the works by Vasyl' Stefanyk..... | 112 |
| Maria Fedun'. Journalistic features in Ukrainian memoiristics of the early XX cent..... | 115 |
| Natalia Pletenchuk. The ideological and literary peculiarities of the political journalism of Ulas Samchuk of the war period..... | 120 |
| Andriy Pecharshkiy. Psychoanalysis or ‘socialistic antirealism’ as an alternative to the Ukrainian belles-lettres in the Soviet cultural and ideological canon..... | 125 |
| Natalya Vvcharyk. Piety as a part of poetical thinking of Grygor Luzhnytskyi..... | 131 |
| Marta Mel'nyk. The place of R.Kupchinskiy as a journalist in Halychyna Ukrainian mass media discourse of the 10 – 30 ^{ies} and in emigration..... | 136 |
| Oksana Semak. The stylistic evolution of the Ukrainian diaspora's drama of the first half of the XXth cent.: from realism to ‘The Theatre of the Absurd’..... | 142 |
| Zoryana Lantsuta. “Volodymyr Monomakh's Preachment” from the Biblical canon point of view..... | 147 |

WORLD LITERATURE AND COMPARATIVISTICS

| | |
|--|-----|
| Myroslava Medytska. The grotesque and paradox as well as transcendence theatre of Stanislaw Ignacy Witkiewicz: the drama of ‘catastrophes and mockery’..... | 152 |
| Tetyana Monolatiy. The existential paradigm of the Jewish life in the novel “Yov” by Joseph Roth..... | 157 |
| Tetyana Kachak. The women's friendship problematics and character comparison in the prose by Lesya Ukrainka, Oksana Zabuzhko and Svitlana Yovenko: the associative parallel..... | 162 |

| | |
|---|-----|
| <i>Tamara Tkachuk</i> . The peculiarities of the artistic thinking of Stanislaw Pszybyszewsky and Olha Kobylanska: a typological aspect..... | 169 |
| <i>Solomiya Ushnevych-Stan'ko</i> . The typology of the artistic thinking of Victor Domontovych and Valeryan Pidmohyl'ny..... | 177 |
| <i>Iryna Spatar</i> . "A word about Eliza Orzeszko", or on the problem of Eliza Orzeszko's interrelationships with Ukrainian writers..... | 182 |
| <i>Halyna Sokol</i> . The paradigm of the national identity in the works by Ulas Samchuk and Halyna Zhurba: the typology of the characters' literary realization..... | 188 |
| <i>Oksana Mel'nyk</i> . Mykola Markewych and his place in the creative work by Taras Shevchenko through the prism of English Romanticism..... | 193 |
| <i>Halyna Onufryk</i> . The trends of hagiographic image transformation in the Ukrainian and world literatures..... | 199 |

YOUTHFUL PLATFORM

| | |
|---|-----|
| <i>Oksana Zalevska</i> . The literary transformation of the national moral and ethic traditions in the collection of aphorisms 'Banquet' by Rostyslav Yendyk..... | 204 |
| <i>Oksana Kuz'ma</i> . The phenomenon of love in the existential interpretation by Lesya Ukrainka (the dramatic dialogue 'Aisha and Mohammed')..... | 209 |
| <i>Olha Ponych</i> . The characteristic features of the 'kindness' conception representation in the Ukrainian infant discourse of the late XXth cent..... | 213 |
| <i>Kateryna Dubinina</i> . 'Warning' in the context of the Ukrainian agonistic prose..... | 218 |
| <i>Svitlana Hopta</i> . The interpretation of the existential a priori as well as the "own"/"alien" binary opposition in the novel 'The Other' by Anton Morgovskiy..... | 222 |
| <i>Mariya Mys'kiv-Bahriy</i> . The translation concepts of Ihor Kostetskiy..... | 228 |
| <i>Olha Krynytska</i> . Language markers of the communicative strategies as a means of literary discourse coding and reconstruction..... | 232 |
| <i>Natalya Trefyak</i> . The image world of Mykola Vingranovskiy..... | 240 |
| <i>Yaryna Yaniv</i> 'The children of age' by Iryna Vil'de: the first and the second amendments..... | 246 |
| <i>Iryna Kominyarska</i> . Ceremonialism as the genotype of the national hero (after "Maria" and "Ost" by Ulas Samchuk)..... | 256 |

RETURNED FROM THE OBLIVION

| | |
|---|-----|
| <i>Stepan Horob</i> . Volodymyr Derzhavin: the unknown pages of the Ukrainian literature history..... | 261 |
| The words of the noble feelings as well as national liberation patriotism..... | 262 |
| Neocommunist and its pseudo propaganda..... | 266 |
| The sabotage of Ivan Bahryanyi against 'The Free Academy of Proletarian Literature'..... | 271 |
| The substantial comprehension of idealism in the poetry by Mykhailo Orest..... | 274 |
| The poetry by Oleksandr Oles'..... | 277 |
| The place of Pavlo Tychyna in the Ukrainian poetry..... | 281 |
| 'The Free Academy of Proletarian Literature' and its historical significance..... | 286 |
| The new literary works by Rostyslav Yendyk..... | 290 |

REVIEWS AND CRITICISM

| | |
|---|-----|
| <i>Yevgen Baran</i> . "Bloom" canon..... | 294 |
| The literary school of Lidia Holomb..... | 299 |
| The scientific epic of Bohdan Yakymovych..... | 300 |
| <i>Stepan Horob</i> . The genre palette of the ancient Ukrainian drama..... | 302 |

UVILEJ

| | |
|--|-----|
| <i>Hanna Marchuk</i> . Olena Hnidan: works and life..... | 305 |
|--|-----|

IN MEMORY

| | |
|--|-----|
| <i>Halyna Nemchenko</i> . The knight of the national rank (dedicated to the memory of Anatolii Pohribnyi)..... | 307 |
|--|-----|

Вимоги

до подання статей у Вісниках Прикарпатського університету, журналах, збірниках наукових праць, матеріалах конференцій

1. Обсяг оригінальної статті – 6–12 сторінок тексту, оглядових – до 12 сторінок, коротких повідомлень – до 3 сторінок.
2. Статті подаються у форматі Microsoft Word. Назва файлу латинськими буквами повинна відповідати прізвищу першого автора. Увесь матеріал статті повинен міститись в одному файлі.
3. Текст статті повинен бути набраним через 1,5 інтервалу, шрифт "Times New Roman Cyr", кегль 14. Поля: верхнє, нижнє, лїве – 2,5 см, правє – 1 см (30 рядків по 60–64 символи).
4. Малюнки повинні подаватись в окремих файлах у форматі *.tif, *.eps, Corel Draw або Adobe Photo Shop.
5. Таблиці мають мати вертикальну орієнтацію і мають бути побудовані за допомогою майстра таблиць редактора Microsoft Word. Формули підготовлені в редакторі формул MS Equation. Статті, що містять значну кількість формул, подаються у форматі LaTeX.
6. Текст статті має бути оформлений відповідно до постанови ВАК №7-05/1 від 15 січня 2003 року "Про підвищення вимог до фахових видань, внесених до переліків ВАК України" (див. Бюлетень ВАК України. – 2003. – №1).
Статті пишуться за схемою:
 - УДК і ББК (у лівому верхньому куті аркуша);
 - автор(и) (ім'я, прізвище; жирним шрифтом, курсивом у правому куті);
 - назва статті (заголовними буквами, жирним шрифтом);
 - резюме й ключові слова українською мовою;
 - постановка проблеми в загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;
 - аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання цієї проблеми й на які спирається автор, виокремлення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується стаття;
 - виклад основного матеріалу дослідження з новим обґрунтуванням подальших розвідок у цьому напрямі;
 - список використаних джерел подавати згідно з новим стандартом з бібліографічного опису ДСТУ ГОСТ 7.1:2006. Основні відмінності від ГОСТ 7.1.–84, який набув чинності з 1 липня 2007 року;
 - резюме й ключові слова англійською мовою.
7. Стаття повинна бути написана українською мовою, вичитана й підписана автором(ами).
8. У цілому до "Вісника" необхідно подати дві рецензії провідних учених у даній галузі.

Міністерство освіти і науки України
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника

ВІСНИК

Прикарпатського університету

НБ ПНУС



738387

ФІЛОЛОГІЯ

Випуск XVII–XVIII

Видається з 1995 р.

Адреса редколегії: 76000, м. Івано-Франківськ,
вул. Шевченка, 57.

Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника,
тел. 59-60-74.

Ministry of Education and Science of Ukraine
Precarpathian National University named after V. Stefanyk

NEWSLETTER
Precarpathian University

PHILOLOGY
issue XVII–XVIII
Published since 1995

Publisher's adress:

Precarpathian National University named after V. Stefanyk
57, Shevchenko Str., 76000, Ivano-Frankivsk, tel. 59-60-74.

Старший редактор: Василь ГОЛОВЧАК
Літературний редактор: Степан ХОРОБ
Комп'ютерна правка і верстка: Лідія КУРІВЧАК
Коректор: Віта ТИМКІВ

Друкується українською мовою
Реєстраційне свідоцтво КВ №435

Підписано до друку 15. 12. 2008 р.

Формат 60x84/8. Папір ксероксний. Гарнітура "Times New Roman".

Ум. друк. арк.25.0. Тираж 100 прим. Зам. 125.

Видавництво "Плай" ЦІТ

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

76000, м. Івано-Франківськ, вул. С.Бандери, 1, тел. 71-56-22

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
від 12.12.2006 серія ДК 2718