

81
B 53

**ВІСНИК
ПРИКАРПАТСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ**

Філологія

Випуск 23–24

**Івано-Франківськ
2009–2010**

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

2

**ВІСНИК
ПРИКАРПАТСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ**

ФІЛОЛОГІЯ

Випуск 23–24

Видається з 1995 р.

755130 22

①

НБ ПНУС



755130

ІВАНО-ФРАНКІВСЬК
2009–2010

УДК 82.161
ББК 83.3 (4 Укр) 6
В34

Друкується за ухвалою Вченої ради Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (протокол №5 від 25 травня 2010 р.)

Рецензенти: д-р філол. наук, проф. **О.П.КУЦА** (Тернопіль); д-р філол. наук, проф. **Н.В.ГУЙВАНЮК** (Чернівці); д-р філол. наук, проф. **О.Д.ГНІДАН** (Київ).

Редакційна рада: д-р філол. наук, проф. **В.В.ГРЕЩУК** (голова ради); д-р філол. 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. **С.І.ХОРОБ** (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. **І.В.КОЗЛИК**; д-р філол. наук, проф. **В.І.КОНОНЕНКО**; д-р філол. наук, проф. **В.І.МАТВІЙШИН**; д-р філол. наук, проф. **Н.В.МАФТИН**; д-р філол. наук, проф. **М.В.ТЕПЛІНСЬКИЙ**.

Адреса редакційної колегії:

76000, Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57,
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника.

Вісник Прикарпатського університету. Філологія. 2009–2010. Вип. 23–24. 379 с.

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

Для викладачів, аспірантів, студентів, усіх, хто цікавиться філологічними науками.

Newsletter Precarpathian University. Philology. 2009–2010. Issue 23–24. 379 s.

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.

Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника
код 02125266
НАУКОВА БІБЛІОТЕКА

Інв. № 755130

© Видавництво Прикарпатського національного університету, 2009–2010

© Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2009–2010

ГОРТАЮЧИ СТОРІНКИ ІСТОРІЇ: ДО 70-РІЧЧЯ ІНСТИТУТУ ФІЛОЛОГІЇ

Микола Лесюк

ПАМ'ЯТАЙМО ПРО МИНУЛЕ, НЕПОВТОРНЕ, ДУМАЙМО ПРО МАЙБУТНЄ, НЕВІДОМЕ

Філологічний факультет або, як нині його називають, Інститут філології, підходить до свого 70-літнього ювілею. Багато це, чи мало? Для історії такий відрізок часу, можливо, не виглядає значним, але з погляду того, що зроблено – це багато. Бо багато пройшло через нього людей – як студентів, так і викладачів, багато він зробив корисного для Прикарпатського краю, багато підготував фахівців-філологів, які пішли в школи, понесли в маси знання, стали пропагандистами рідного українського слова і рідної культури. Треба було б підняти архіви, щоб установити точну кількість випускників-філологів, але в усякому разі вона становитиме не менше 10 тисяч. Отож, факультет був одним із перших трьох факультетів, що були в складі Станіславського учительського інституту, відкритого у далекому 1940 році.

Радянська влада, що прийшла на Прикарпаття у вересні 1939 року, хотіла показати світові, що вона дбає про освіту і просвіту народу, і це на перший погляд виглядало дійсно так. Польський режим, який існував у Галичині фактично 599 років, включаючи й майже 150-річне панування Австро-Угорщини, не дуже квапився створювати якісь навчальні заклади для українців, бо в усі часи було легше правити затурканим і неосвіченим народом. Але й радянська система відкривала школи, технікуми, інститути, на які, у першу чергу, покладалося завдання виховувати молодь у “ленінсько-комуністичному дусі”, витравлювати з душ і свідомості молодих людей та й дорослого населення усе місцеве, рідне, вдовбувати в них комуністичні догми, які творила й множила тоталітарна безжалісна система. Зрозуміло, що місцевих кадрів тоді ще не було, бо галицьку інтелігенцію до викладання у навчальних закладах не допускали, і всі викладачі, керівний склад факультетів та навчального закладу в цілому був експортований владою зі Східної України або з Росії.

Першим деканом філологічного факультету був Л.М.Шмулензон, який одночасно був і викладачем української мови. На факультеті тоді працювали два відділення – українське і, звичайно, російське. Кафедру української мови і літератури очолював журналіст (до того працював у “Прикарпатській правді”) Михайло Донченко, якого ще пам’ятає дехто із нинішніх викладачів університету. Кафедру російської мови та літератури очолював І.М.Зуй.

Викладачі, що працювали на факультеті, не мали досвіду викладацької роботи, але у цьому ж 1940 році на факультет прийшли випускники Київського університету Ф.Я.Середа та Ю.О.Івакін (пізніше доктор філологічних наук, шевченкознавець, лауреат Шевченківської премії), які вже мали спеціальну філологічну освіту.

Війна, звичайно, перервала роботу інституту. Загинув у її вирі Л.М. Шмулензон, тяжко поранений був Ю.О.Івакін. Відновив свою роботу інститут у 1944 році, а факультет об’єднали з історичним і назвали історико-філологічним. Він жив і розвивався, готував філологів для шкіл, і хоч набори були невеликі, та все ж молодь Прикарпаття мала можливість здобути освіту. У 1953 році на факультет прийшов Володимир Омельченко, якого теж пам’ятають ще ті, хто навчався у Станіславському (а від 1962 року в Івано-Франківському) педінституті впродовж 1953–1963 років. Він видав дві поетичні збірки (“Голос серця” та “Прикарпатські весни”). У той час прийшов на факультет із військових спецорганів Василь Верещака, який викладав сучасну українську мову, а з 1960-го року тривалий час був заступником декана факультету. Удвох із

Володимиром Омельченком вони видали три випуски літературного альманаху “Радянське Прикарпаття” (1954–1957 рр.).

У кінці 50-х років факультет поповнили й інші нові викладачі, яких уже, на жаль, також немає серед живих. Це – викладач сучасної української літературної мови Галина Смирнова, викладач старослов'янської мови, історичної граматики та ряду інших дисциплін Віра Суханова, викладач діалектології Олександр Шляхов, викладачі української літератури Павло Нісонський, Любов Кіліченко, Олександр Лисенко, а десь уже з кінця 60-х років – його дружина Ліна Лисенко, викладач зарубіжної літератури Григорій Мазецький, викладачі української мови Ярослава Вакалюк, Діна Бондаренко та інші. Це були педагоги-фахівці, а з часом колеги нинішніх багатьох викладачів факультету. Для автора цих рядків, як і для інших колишніх студентів, особливо дорогою є пам'ять про Галину Степанівну Смирнову, суворого, але дуже чуйного і об'єктивного викладача сучасної української літературної мови, яка вміла доступно подати матеріал і заохотити до вивчення його. Так само тільки найкращих слів заслуговують інші названі викладачі.

Кафедрою російської мови завідувала Л.Я.Кіріна, пізніше (з початку 60-х років) – М.М.Чумаченко, працювала на кафедрі І.Ф.Нелюбова. Кафедрою російської літератури у 50–60-х роках завідував М.О.Войтко, ще з 50-х років тут працювали І.П.Бородін, О.Б.Райковська, Г.І.Суржок, згаданий уже Г.П.Мазецький та деякі інші викладачі.

Станіславський, а потім уже Івано-Франківський педінститут на той час був звичайним провінційним педагогічним закладом, до якого не дуже спішили дипломовані викладачі. Так, у 1965 році – через 25 років існування інституту – на історико-філологічному факультеті було лише 14 кандидатів наук, доцентів (разом з істориками) і жодного професора, причому не тільки на цьому факультеті, але й у всьому інституті. З філологів кандидатські ступені мали лише В.М.Омельченко, О.Т.Лисенко, Г.П.Мазецький, П.Г.Нісонський, М.О.Войтко, М.М.Чумаченко, Л.Я.Кіріна, І.Ф.Нелюбова і, здається, всі. Щодо викладачів української мови, то серед них не було жодного кандидата наук, хоч це далеко не означає, що вони були низької кваліфікації. Навпаки, це були висококваліфіковані, ерудовані, досвідчені фахівці, які і самі знали глибоко свій предмет, і вміли передати свої знання студентам.

Першим викладачем сучасної української мови, що мав кандидатський ступінь та доцентське звання, була світлої пам'яті Люція Іллівна Батюк, яка аж на початку 70-их років прийшла в наш навчальний заклад із Дрогобича на запрошення тодішнього ректора Олександра Андрійовича Устенка; вона ж була першим завідувачем кафедри української мови після того, як розділили кафедру української мови і літератури на дві окремі.

У 1969 році історико-філологічний факультет знову було розділено на два – історичний та філологічний. Першим деканом після розподілу став Олександр Трифонович Лисенко, який, власне, вже був кілька років перед тим деканом історико-філологічного факультету.

У 1971 році в інституті відкрили англійське відділення, яке входило до філологічного факультету. Деканат тоді очолив Володимир Григорович Матвіїшин, нині доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури. У 1975 році спеціальності англійська мова та німецька мова були відокремлені від філологічного й утворили окремі факультети. У 1976 році деканом філологічного факультету стала Ярослава Юріївна Вакалюк, яка пропрацювала на цій посаді до 1985 року. Наступні три роки після неї деканом був Василь Васильович Грещук, нині доктор філологічних наук, професор, завкафедри української мови. Від квітня 1989 і до вересня 2006 року деканом філологічного факультету (а останні два роки – директором Інституту філології) був випускник колишнього нашого педінституту Микола Петрович Лесюк. Від вересня 2006 року і до цього часу директор Інституту філології –

також випускник факультету, доктор філологічних наук, професор, заслужений діяч науки і техніки України Степан Іванович Хороб.

Як уже зазначалося, до кінця 60-х років в інституті не було докторів наук, професорів. На українській філології вперше появився професор у 1974 році. Це був доктор філологічних наук, професор, відомий у слов'янському світі учений-мовознавець світлої пам'яті Іван Іванович Ковалик. Буквально в перші дні свого перебування на кафедрі він запропонував членам кафедри української мови теми майбутніх кандидатських дисертацій, і наукова робота на кафедрі закипіла. Під його керівництвом чи при його стимулюванні і сприянні досить швидко й успішно захистили дисертації Ярослава Вакалюк, Діна Бондаренко, Василь Верещака, Василь Грещук, Ліля Третевич, Микола Лесюк, Гафія Василевич, Надія Тишківська, цілий ряд його учнів в інших навчальних закладах України. Під його ж керівництвом було розпочато укладання словника мови художніх творів Василя Стефаніка, яке було закінчено вже наприкінці 80-х років його учнями та послідовниками. Керував кафедрою професор І.І.Ковалик 9 років – до травня 1983 року, після чого виїхав до Львова. Після нього також 9 років – від травня 1983 до січня 1992 року – кафедрою української мови керував Микола Лесюк.

Наприкінці 80-их – на початку 90-их років кафедра української мови тодішнього педінституту відіграла визначну роль в утвердженні престижу української мови, майже всі викладачі кафедри, в тому числі і завкафедри М.П.Лесюк провадили курси української мови, які після надання в жовтні 1989 року українській мові державного статусу були організовані на багатьох промислових підприємствах, в установах та організаціях міста Івано-Франківська.

Від січня 1992 року кафедру очолює випускник нашого факультету, доктор філологічних наук, професор Василь Васильович Грещук. Тут працює також випускниця колишнього Івано-Франківського педінституту доктор філологічних наук, професор Марія Іванівна Голянич. Кафедра укомплектована в основному учнями та послідовниками цих двох відомих в Україні вчених, які писали кандидатські дисертації під їх керівництвом і захистили їх у спеціалізованій раді, яка функціонує в нашому університеті.

Досить потужною не тільки в університеті, але й в Україні була і залишилася кафедра української літератури. До 1974 р., нею завідував доцент Павло Георгійович Нісонський, наступних десять років – професор Любов Кіліченко, з 1984 до 1986 – професор Володимир Полек, наступні два роки – Юлія Кочерган, від 1988 до 1994 року – Олег Пилип'юк. А з того часу і донині – професор Степан Хороб. Тут працюють три доктори наук, професори – Степан Хороб, Роман Голод та Наталія Мафтин, у найближчому часі захищатимуть докторські дисертації колишні випускники факультету – знана українська поетеса Ольга Слоньовська та Світлана Луцак, відомі літературознавці Роман Піхманець, Євген Баран, Ольга Деркачова, Анна Марчук. Тут працює лауреат Шевченківської премії видатний український письменник і фольклорист Степан Пушик, відомий український письменник, випускник факультету Степан Процюк, інші талановиті вчені, літератори, педагоги.

У 70-их – 80-их роках “активізується політика партії та уряду”, як тоді писали, щодо глобального поширення російської мови як мови так званого “міжнаціонального спілкування”. У зв'язку з цим у вищих навчальних педагогічних закладах розширюються відділення російської мови і літератури, відтак зміцнюються і кадрові склади кафедр. Івано-Франківському педінституту пощастило, бо в 1970 році тут очолив кафедру російської та зарубіжної літератури тоді ще юний, а нині уже зрілий доктор філологічних наук, професор Марко Веніамінович Теплинський. З його приходом значно активізувалася наукова та навчально-методична робота кафедри, зрештою під його посереднім чи безпосереднім науковим керівництвом захистили кандидатські

дисертації нині доценти кафедри світової літератури Світлана Коршунова, Ольга Цівкач, Лариса Смаглюк, яка виїхала з Івано-Франківська, нині вже доктор філологічних наук Ігор Козлик та деякі інші.

Добру пам'ять у студентів залишив про себе доцент Герасим Павліков, який, на жаль, трагічно загинув під час повені на Прикарпатті. Світлі спогади залишила про себе також доцент Людмила Волошина, яка очолювала кафедру іноземних мов і викладала зарубіжну літературу. Згадуючи Г.Мазецького та Л.Волошину, дивуєшся, як вони вміли подати матеріал, заохотити до читання художніх творів майбутніх філологів. Студенти склали іспити в них майже всі на “добре” і “відмінно”, і це були об'єктивні оцінки. Мимоволі задумуєшся, чому тепер так важко студентам дається цей цікавий предмет – зарубіжна література? Чи це залежить від викладачів, чи це вже не такі розумні студенти?

Потужною свого часу була й кафедра російської мови. У 70–80-х роках нею завідував доктор філологічних наук, професор Федір Павлович Сергєєв, одночасно тут працював спочатку доцент, а потім професор Михайло Петрович Кочерган, який певний час виконував обов'язки завідувача кафедри після Ф.Сергєєва, дещо пізніше тут працювала світлої пам'яті Віра Львівна Рінберг, надзвичайно цілеспрямована і працювала людина, яка вже у 74 роки захистила докторську дисертацію. На початку 90-х років на кафедрі працювали доктор філологічних наук, професор Микола Рудяков, якого уже немає в живих, та його дружина – доктор філологічних наук, професор Жанна Павлівна Соколовська, яка завідувала кафедрою до червня 1996 року. Від того часу і дотепер очолює кафедру, перейменовану на кафедру слов'янських мов, Микола Лесюк.

У 1984 році у зв'язку з упровадженням 500-годинного “Практического курса русского языка” була утворена однойменна кафедра, завідувачем якої стала Альбіна Іванова. Зі зміною політичної ситуації в Україні, коли українська мова стала державною, відпала потреба в цій кафедрі, був ліквідований дискримінаційний щодо української мови курс “Практического русского языка”, який розрахований був аж на 500 годин. Чому дискримінаційний? Тому, що на спеціальності “Українська мова і література та іноземна мова”, наприклад, головний предмет спеціальності – українська мова – мав лише 220 годин, а практичний курс російської мови – 500. Тоді ж сталися зміни в структурних підрозділах. На базі кафедри практичного курсу російської мови була створена кафедра загального і порівняльного мовознавства, яку очолив тодішній ректор університету доктор філологічних наук, професор, академік АПН України Віталій Іванович Кононенко.

А на базі кафедри російської та зарубіжної літератури була створена кафедра світової літератури, яку нині очолює, як уже згадувалося, професор В.Г.Матвіїшин. Тут також працюють три доктори наук – Володимир Матвіїшин, Марк Теплинський та випускник факультету Ігор Козлик. Кафедру поповнювали й інші випускники факультету – доценти Світлана Коршунова, Ольга Цівкач, Мирослава Медицька, Алла Мартинець, Олена Тереховська, асистенти Тамара Ткачук та Людмила Вашкевич.

У 1993 році з ініціативи декана М.П.Лесюка на факультеті була відкрита спеціальність “Польська мова і література”. Цю ініціативу відразу підтримав тодішній ректор В.І.Кононенко, який прагнув розширити університет, охоче йшов на відкриття нових спеціальностей. У зв'язку з цим розширилися й функції кафедри російської мови, чому вона й була перейменована на кафедру слов'янських мов.

Відкриття цієї спеціальності було сміливим, але досить ризикованим кроком, оскільки на кафедрі не було дипломованих фахівців із польської мови. Ще у 80-их роках М.П.Лесюк організував для студентів-філологів гурток польської мови, з 1989 року вів курси польської мови для студентів та населення м. Івано-Франківська. У 1992

році нарешті було прийняте рішення про відкриття спеціальності “Польська мова і література”, і в 1993 році був здійснений перший набір на цю спеціальність.

На той час університет ще не мав ні підручників польської мови, ні словників, ні викладачів, які могли б забезпечити викладання фахових предметів на цій спеціальності. Але деканат почав вести активні пошуки можливостей забезпечити навчальний процес, писати листи в різні навчальні заклади, в Міністерство освіти та інші офіційні установи Польщі. Якийсь час на кафедрі працювала за сумісництвом учителька М.Черновська, яка вела факультативні заняття з польської мови у середній школі № 21 м. Івано-Франківська, один семестр працював учитель з Польщі Чеслав Дембец. Пізніше з допомогою Товариства польської культури імені Ф.Карпінського, що функціонує в Івано-Франківську (голова п. Ванда Сергєєва), вдалося запросити до університету викладача польської мови – доктора теології і доктора польської філології сестру-монахиню Марту Рик, яка шістьнадцять років до того працювала у Ватикані в редакції польського радіомовлення. Сестра Марта дуже швидко завоювала повагу і любов студентів, виявила себе надзвичайно зрілим педагогом, зуміла зацікавити їх вивченням польської мови. На жаль, наступного року вона не змогла продовжити працю в Прикарпатському університеті. У 1994–95-ому навчальному році на факультет прийшла працювати колишня випускниця слов'янського відділення Львівського державного (тепер національного) університету ім. Івана Франка Інна Беляєва. Їй було доручено розробити робочу програму з польської мови відповідно до навчального плану, який був складений деканатом і погоджений у Міністерстві освіти України. Викладання польської мови поступово ставало на професійні рейки.

Викладання польської літератури, польського фольклору та інших літературознавчих дисциплін було доручено доцентів кафедри світової літератури Ользі Цівкач, яка до того викладала російську літературу. Тепер вона уже читає лекції польською мовою, хоч на початках цією мовою не володіла. Кожного навчального року вона вишукує можливості, щоб побувати в Республіці Польща на стажуванні, попрацювати в бібліотеках Польщі над своїм удосконаленням. Хоч факультет уже мав двох основних викладачів з польської мови та літератури, однак кількість годин з кожним роком зростала. Курс польської мови був запроваджений і на українському та російському відділеннях, в Інституті туризму, тому потреба у викладачах-полоністах зростала. У зв'язку з цим деякі викладачі-русисти перекваліфікувалися на полоністику.

Так, доценти кафедри слов'янських мов Ярослав Мельник та Ольга Лазарович ще в 1995 та 1996 рр. відповідно склали кваліфікаційний іспит з польської мови в Київському національному університеті ім. Тараса Шевченка. Здобула нову спеціальність і доцент кафедри Олена Целехата, яка вступила на перекваліфікацію до Львівського університету. Тепер польське відділення нашого університету визнане в Україні одним із кращих і за матеріальною базою, за оснащенням навчального процесу різноманітними допоміжними засобами, забезпеченням навчальною та науковою літературою, і за кваліфікацією викладачів.

Зауважимо, що жодного року не було, коли б не працював на кафедрі викладач польської мови з Польщі. Так, тут викладали уже згадувана сестра Марта Рик, магістр польської філології Івона Антоняк, учителі Аліція Мархлевська, Марія Панасевич, десять років працював Артур Томчак, який багато зробив для становлення кафедри, зміцнення її матеріальної бази, встановлення творчих зв'язків з вищими навчальними закладами Польщі. Тепер на кафедрі працює магістр польської філології, випускниця Варшавського університету Саманта Бусіло. Прикарпатський національний університет, кафедра слов'янських мов тісно співпрацюють з багатьма навчальними закладами Республіки Польща. Є укладені офіційні угоди про співробітництво з Варшавським, Гданським, Жешівським, Вармінсько-Мазурським університетами та університетом

імені кардинала Стефана Вишинського у Варшаві, з Вищою професійною школою в Гожові Великопольському.

У січні 2003 року була підписана угода про співпрацю з Поморським об'єднанням кашубів у м. Вейгеро, про що повідомлялося в польській пресі, зокрема, в газетах "Dziennik Bałtycki", "Kurier Wejherowski" та вейгерівській газеті "Nasze miasto". З цим об'єднанням кафедра підтримує тісні зв'язки вже десятий рік. Кожного року студенти Прикарпатського національного університету їздять у Вейгеро на мовну практику. Найактивніша співпраця ведеться з Варшавським університетом, який надає можливість нашим 7–8 студентам щороку проходити семестрове навчання у столиці Польщі. Зазначимо, що студенти-полоністи нашого університету мають можливість проходити мовну практику і в інших навчальних закладах Республіки Польща і всюди вони зарекомендовують себе з найкращої сторони, виявляють добротні знання польської мови та літератури, про що свідчать різноманітні нагороди і відзнаки, одержані на цих курсах.

У 2004 році в університеті за участю амбасадора Польщі в Україні Марека Зюлковського був відкритий центр полоністики, який організовує курси польської мови для населення та студентів інших факультетів, бере участь в організації щорічного Всеукраїнського орфографічного конкурсу з польської мови.

За роки існування полоністики кафедра слов'янських мов неодноразово запрошувала вчених-професорів із Польщі, які виступали з лекціями перед нашими студентами. Це уже покійна Тереза Домбек-Віргова, Михайло Лесів, знаний літературознавець Стефан Козак, відомий мовознавець Єжи Бральчик, Ельжбета Скорупська-Рачинська, Єва Навроцька, Стефан Лашин, Ришард Бриковський, Томаш Хахульський та інші.

На полоністику вступають розумні і старанні абітурієнти, які показують високі результати в навчанні і знаходять своє гідне місце в житті після закінчення університету, немало з них продовжують наукові пошуки. Так, уже захистили кандидатські дисертації випускниці відділення Оксана Барановська (польська мова), Мирослава Хороб-Медицька (польська література), Олександра Лисенко (світова література), Уляна Марчук (загальне мовознавство), Ліля Паріляк (українська мова), рекомендована до захисту робота Уляни Рис (польська мова), багато випускників польського відділення навчаються в аспірантурі, працюють над дисертаціями.

Треба, однак, відзначити, що з розвитком полоністики згортається в університеті відділення російської мови та літератури, хоча ці процеси не взаємопов'язані. Якщо у 70–80 роки минулого століття на цю спеціальність набирали аж по шість академічних груп (150 осіб), то зараз – по одній, а це лише 10–15 осіб на курсі. До речі, уже чотири роки підряд кафедра слов'янських мов та кафедра світової літератури нашого університету за дорученням Міністерства освіти і науки України проводять Всеукраїнську олімпіаду з російської мови та літератури, переможцями якої вже неодноразово ставали прикарпатські русисти.

Філологічний факультет в усі роки славився не тільки добрими викладачами, але й мудрими студентами та випускниками. Ще в 50-х роках закінчив навчання на факультеті нині доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри Дніпропетровського університету Володимир Горпинич, у 1963 році – завідувач кафедри початкової освіти педагогічного інституту нашого університету професор Василь Хрущ, разом з ним закінчила навчання нині доктор філологічних наук, професор Київського національного педуніверситету Олена Гнідан, у 1967 році – доктор філологічних наук, професор, член Національної спілки письменників України, академік АН Вищої школи України Володимир Качкан, у 1971 – доктор педагогічних наук, професор Зеновія Нагачевська. А ось, наприклад, з української групи випуску 1966 року вийшли чотири кандидати наук і три декани факультетів. Це Алла Мельничук, кандидат філологічних наук, колишній доцент кафедри української літератури, це Степан Домбровський, кан-

дидат педагогічних наук, колишній декан музичного факультету, який передчасно пішов з життя, це Іван Фічора, кандидат педагогічних наук, колишній декан художнього факультету і кандидат філологічних наук, також колишній декан філологічного факультету Микола Лесюк.

Крім згаданих уже наших професорів філологічний факультет закінчили у свій час кандидат філософських наук, колишній декан філософського факультету Михайло Голянич, голова обкому профспілки працівників освіти, кандидат філологічних наук Мирослав Габорак, колишній директор педагогічного інституту нашого університету, на жаль, уже покійний, кандидат педагогічних наук Богдан Скоморовський, колишній проректор інституту післядипломної освіти нашої області Мирон Вільшук, колишній начальник управління освіти облдержадміністрації Романія Постолянюк, доцент кафедри культурології Василь Яковинин, колишній викладач університету кандидат педагогічних наук Василь Моцюк, кандидат філологічних наук, доцент Прикарпатського Інституту МВС України (колишня школа міліції) Василь Бойчук.

Івано-Франківський педінститут або вже Прикарпатський університет закінчили майже всі (крім двох) викладачі кафедри української мови. Це доцент Гафія Василевич, це, на жаль уже покійні, які в розквіті фізичних і творчих сил покинули цей суєтний світ, колишні доценти Надія Бекеш та Оксана Грещук, це нинішній директор наукової бібліотеки і доцент кафедри Михайло Бігусяк, це доценти Оксана Микитин-Ципердюк, Любов Коржик-Пена, Ірина Джочка, Іван Думчак, Василь Пітель та його дружина Віра, Роксолана Стефурак, Роман Бачкур, кандидати філологічних наук Наталія Пославська та Ірина Бабій.

Так само в основному випускниками нашого факультету укомплектована кафедра української літератури. Це доценти Марта Хороб, Ольга Слоновьська, Любов Ободянська, Степан Процюк, Олег Пилип'юк, Вікторія Чобанюк, Світлана Луцак, Лариса Табачин, Наталія Плетенчук, Наталія Вівчарик, кандидат філологічних наук Олександр Солецький, Оксана Залевська та Любов Процюк. На кафедрі слов'янських мов працюють випускники факультету доценти Тетяна Берегова та Ольга Лазарович, асистенти Ольга Лебедева та Уляна Рис, кандидат філологічних наук Уляна Марчук, доцент кафедри загального та германського мовознавства Ярослав Мельник. Майже всі випускники факультету складають кафедру світової літератури (прізвища уже називалися). Філологічний факультет закінчили нинішні викладачі філософського факультету кандидати психологічних наук Лариса Міщиха та Любов Пілецька. Доценти педагогічного інституту Прикарпатського університету Ореста Ткачук, Наталія Благун, Марія Оліяр, Ірина Жигалюк, Тетяна Тебешевська, Ольга Деркачова, Соломія Ушневич. Наш факультет закінчили кандидати наук Михайло Ковальчук, Леся Куриляк (Коломийський інститут), Ліля Паріляк (Інститут українознавства), Світлана Григораш та Ірина Судук (університет нафти і газу), Микола Сулятицький (медуніверситет). Наші випускники – це відомий тележурналіст, головний редактор Першого державного телеканалу, народна артистка України Христина Стебельська, колишній голова обласної організації Національної спілки письменників України, на жаль, уже покійний Ярослав Дорошенко, генеральний директор облтелерадіокомпанії, кандидат філологічних наук Іван Ципердюк, відомі журналісти газети "Галичина" Василь Мороз та Леся Тугай, газети "Західний кур'єр" Володимир Бодак, уже теж досить відомий журналіст третьої телестудії Володимир Гарматюк, журналіст обласного радіо Ольга Котюк, журналісти обласного телебачення Лілія Візньович-Бойчук та Іван Харук, кореспондент газети "Прикарпаття. Салон+" Галина Цап та багато-багато інших, відомих у нас на Прикарпатті та в Україні людей.

На факультеті нині навчається талановита молодь. І ми не сумніваємося, що серед них є майбутні вчені, письменники, журналісти, державні і політичні діячі і, звичайно, видатні педагоги-філологи.

Сьогодні Інститут філології – це один із провідних структурних підрозділів університету. У 80-их – на початку 90-их років він готував фахівців за сімома спеціальностями, нині готує спеціалістів та магістрів з української, польської та російської філології, акредитованих ДАК України за четвертим рівнем. На п'яти кафедрах, що забезпечують навчальний процес, працюють 72 штатних викладачі, з них 9 докторів наук, професорів, 50 кандидатів наук, доцентів.

Значні досягнення має Інститут філології у науковій роботі. За останні роки, відколи створений університет, тут вийшли десятки монографій, ціла низка навчальних посібників та підручників для вищої і середньої школи, сотні статей у наукових збірниках та фахових журналах в Україні та за рубежом. Наукові праці таких учених-філологів, як професори В.Кононенко, В.Матвіїшин, М.Теплинський, С.Хороб, В.Грещук, М.Голянич, Р.Голод, О.Слоньовська, С.Пушик, Є.Баран та ін. користуються великим попитом серед спеціалістів-філологів.

При чотирьох кафедрах факультету функціонує аспірантура, при кафедрах української мови та української літератури – докторантура. Уже кілька каденцій функціонують спеціалізовані ради для захисту кандидатських дисертацій з української мови та української літератури на засіданнях яких успішно захистилися вже до сотні аспірантів як нашого Інституту, так і з інших навчальних закладів України.

Тепер, коли ми готуємося до відзначення 70-річчя Інституту філології, слід згадати добрим словом і віддати глибоку шану всім тим, хто створював цей підрозділ університету, хто працював у ньому впродовж його історії і кого уже немає в живих. Пам'ять про них зберігається у їхніх учнях.

Тут, звичайно, названі не всі викладачі Інституту філології, які трудяться, не покладаючи рук для того, щоб донести свій інтелектуальний і професійний багаж до студентів. Тут не названі ті, хто закінчував інші навчальні заклади або факультети, але працює в колективі Інституту, а це гідні глибокої поваги викладачі – доценти Надія Тишківська і Володимир Барчук з кафедри української мови, Роман Піхманець, Наталя Мафтин і Ганна Марчук з кафедри української літератури, Марта Петришин, Уляна Паньків, Оксана Дяків, Петро Дрогомирецький з кафедри загального і германського мовознавства, Іванна Девдюк та Наталя Яцків з кафедри світової літератури, Олена Пелехата з кафедри слов'янських мов тощо. Заслужують доброго слова старші лаборанти кафедр, багаторічний методист заочного відділу Наталя Беляєва, диспетчер деканату Аня Грібович.

Час невмолимо летить у вічність... У тих, хто ще вчора був студентом, був молодим, нині посріблилися скроні, на зміну їм з часом прийдуть молодші, які, без сумніву, продовжать добрі справи і добру славу Інституту. Отож, закінчуючи, хотів би широко поздоровити всіх викладачів і студентів з цим визначним святом – 70-річчям Інституту філології – і побажати всім міцного здоров'я та успіхів у праці і навчанні на благо і добро нашої незалежної держави України.

ХУДОЖНЄ СЛОВО: ТЕКСТ, КОНТЕКСТ, ІНТЕРТЕКСТ

УДК 811.161.2'371

ББК 81.2Ук-7

Марія Голянич

ХУДОЖНІЙ ТЕКСТ У ЛІНГВОФІЛОСОФСЬКОМУ ВИМІРІ

У статті розглянуто сутнісні ознаки художнього тексту, онтологічні засоби його характеристики через розкриття системності, структурності, інтенційності, особливостей закодованості смислів, "помежовості" значень та показано складність дискурсивного об'єкту дослідження, яким є художній текст.

Ключові слова: текст, художній текст, дискурс, смислотворення, онтологія тексту, семантика тексту.

Поняття тексту як полізначенневої величини, як продукту мови – одне з ключових сучасного мовознавства – набуває змісту загальнофілософської категорії через розширення діапазону застосування у літературознавстві, герменевтиці, культурології, історіографії та інших науках. "У найзагальнішому плані текст – це дискурсивна єдність, що має багатосмислову структуру, яка сприяє породженню нових смислів" [23, 530]. Текст постає своєрідним простором спілкування людей у процесі освоєння світу.

Акумулюючи певний фрагмент концептуальної картини світу, текст виступає засобом передачі як суспільно і соціально важливої інформації, так і особистісної, образно-емоційної, "модалізованої", здатної "одухотворювати" його структуру; "логіка, що регулює текст, полягає в метонімії, у виробленні асоціацій, взаємозчеплень і переносів" [23, 532], у трансформації значень, тому буття тексту розкривається через артикульоване ним "осмислення унікальності наявної ситуації присутності людини у світі" [27, 450] (аналогічно до посткласичного філософського дискурсу, який "намагається максимально проблематизувати онтологічне, власне буттєве поле філософії, включивши в нього суб'єктивність як людську індивідуальність" [27, 451], та до інших видів дискурсів, визначальною рисою яких є антропоцентризм – "сукупність поглядів на людину як кінцеву мету світобудови та центр Всесвіту" [27, 33]).

Протагорівська "людиновимірність світу", зашифрована в тексті, насамперед у художньому, сприяє тому, що кожна його семантична лінія (конфігурація сем, значеннево-образна нитка сплетіння, яким є текст [8, 536; 7, 157]) формується й інтерпретується в єдності "розуму, почуття і волі" [22, 46], що допомагає виявляти "всі зародки і стихії майбут-

нього, і разом – рух, із якого ... повинно утворитися майбутнє..." [22, 46].

У процесі оприявлення тексту, його поняттєвого й образного наповнення, що відкриває обриси "майбутнього" (коли текст уже буде прочитаний і зможе "конституювати себе як текст" [7, 156] – цілісне "емінентне" [7, 156] утворення), відбувається варіативне об'єднання і розмежування [16, 33] елементів його семантичної структури. Внаслідок цього виявляються нові відтінки значень плетива-тексту, що не тільки розкриває характер співвідношення світу речей і світу слова, але й "вितворює і виявляє людину" [16, 23] – інтерпретатора і творця тексту, яка, "гармонізуючи" текст, зближуючи різне представлення буття у ньому, враховуючи "різні проєкції людського досвіду на світ" [23, 345], закодовані в тексті, тим самим розкриває його онтологічні ознаки. Оскільки в тексті зашифроване буття людини, він перебуває в центрі уваги багатьох "онтологічних" концепцій, які "трактують сферу розгортання людського життя, свідомості, пізнання, спілкування в ролі фундаментального рівня, або пласту, буття" [23, 354]. У цих концепціях підкреслюється: онтологічні характеристики слова, мови, тексту невіддільні від світосприйняття мовця (читача), розуміння ним співвідношення слова і предмета дійсності, сенсу, що "його людина надає речі, яку бачить, чує або сприймає..." [19, 59], часто інтерпретуючи її в різних системах координат [19, 59]; бо тільки "слово надає речі буття" [16, 139]; слово "не лише відкриття схованого, але такою ж мірою (і безпосередньо з тієї ж причини) мусить бути таким, що приховує і ховає" [7, 143]. У слові, в тексті зашифровані змістові і "структурні моменти "буття" [7, 143], "в яке щось як суще з'являється" [16, 192]. Слово як провісник значенневої наповненості тексту, як елемент,

що бере участь у представленні смислової “формули шляху” (М.Гайдеггер), семантичних топиків, якими “проходить” читач, акумулює “онтологічний або екзистенційний досвід” [15, 13], “...зміст певного живого переживання” [15, 13], що оживлює, динамізує текст, наповнюючи його експресивною енергією [2, 11].

Світ художнього слова (тексту), як і світ мови, – “парадигматично не замкнений” [2, 9]. Структура лексичного значення у художньому тексті перебуває у стані постійної готовності до оновлення, актуалізації нових семантичних відношень. З одного боку, вона “входить у систему ієрархічно зв’язаних і взаємно підпорядкованих категорій” [14, 65], з іншого – її модифікація залежить від наочно-ситуативних, “досвідних” [5, 211], предметно-образних зв’язків слова, яке бере участь у формуванні семантичного, образно-емоційного простору тексту (із включенням пресупозицій, комунікативних “практик” мовця, його знання, концептуальної і мовної картин світу).

Амплітуда розгортання значення слова, особливості поєднання, “сполучення думки з образом...” [12, 78] зумовлені характером “вбудованості” (Л. Коган) пережитого людиною досвіду в “антропо-космічну єдність” [12, 79], важливими векторами якої є “Світ, Час, людина, свобода” [12, 79].

Світ, опредметнений у тексті, переломлюючись через “Я”, інтерпретатора, його знання, духовність, ціннісні орієнтири [25, 70], філософію життя, примножується силою естетико-художнього домислу, уявленнями, сказати б, особливою сугестією творчості [6, 19].

Унаслідок цього слово реалізує, крім номематичного [13, 51] (загальноприйнятого) значення, емоційно навантажені ідентифікації певного предмета, що стають такими саме у просторі художнього цілого [13, 33], у вимірі конверсійної семантики тексту. Ця смислова конверсійність зумовлює утворення нової якості як “онтологічного поняття” (О. Агошкова), базового в осмисленні тексту як системи: “... з онтологічної позиції система є та сторона існування речі, яка визначає породження якості ... через властивості частин і їх взаємодію” [1, 67]; вона “відображає фундаментальну властивість світобудови породжувати певну якість шляхом об’єднання кінцевого числа існувань (речей)” [1, 68], кожне з яких уписане у рубрику відповідного екзистенційного досвіду і складних співвідношень його зі світом.

Системність і структурованість тексту можуть мати різне категорійне обґрунтування – виявлятися в різних моделях мислення (поняттєвого й образного), і від цього залежатиме, як представлений предмет аналізу, у “якій формі схоплено в мисленні” [1, 59] текст як об’єкт пізнання: у логіко-онтологічному вимірі, де оперують термінами “властивість”, “причина” та ін., у філософському, де домінують такі “рубрикації думки”, як “дух”, “життя”, “свобода”, “досвід”, “простір”, “час” та ін. [1, 60–61].

“Кожний філософський напрямок виробляє і використовує набір власних категорій. У діалектичному матеріалізмі, наприклад, категоріями були поняття матерії, свідомості, кількості, сутності, явища, необхідності, випадковості та ін.; в об’єктивному ідеалізмі – ідеї, світового розуму, буття, небуття, суперечності; в екзистенціалізмі – екзистенції, трансценденції, свободи” [18, 481].

Названі та й інші категорії, крізь призму яких може розглядатися текст, зокрема й художній, формують своєрідний категорійний каркас, окреслюючи у певному ракурсі основу пізнання текстового сплетіння.

Об’єднуючи елементи з гомогенними ознаками або й ті, що не завжди послідовно характеризуються статусом рівноправних, категорії “відображають фундаментальні, найсуттєвіші зв’язки і відношення об’єктивної дійсності і пізнання” [18, 481]. Вони допомагають читачеві дешифрувати спосіб бачення буття, опредметнений у слові, вибудувати концепцію авторського задуму, виявити закономірності текстотворення, структурно-організаційні моделі мислення, матеріалізовані у мовній одиниці.

Ці категорії викристалізують знання про предмет дослідження, їх семантичну “топологию”, концептуальні поля, що визначають “згущення думки”, її рух у межах ядерно-периферійного континууму; ці категорії “висвічують” теоретичні дискурси, що розкривають таємницю (таїну) слова. Адже воно – “знаряддя спілкування з предметами й арена інтимної і відомої зустрічі з їх внутрішнім життям” [13, 49], що виводить читача за межі номематичного значення слова [13, 49]; без слова неможливий процес смислотворення [26, 45].

Логіко-онтологічна, філософська база пізнання тексту допомагає осмислити цей процес, вибрати оптимальну модель (моделі) його інтерпретації, досягнути характер, принципи втілення складних денотатів у вербалі-

зовану форму. Адже буття постає, за Г.Шпептом, “не просто як даність (Dasein), а як текст, втілена гра сил і задумів, як інтонована і мотивована реальність, як постійний рух живих смислів” [26, 45].

Акцентуючи на сутнісних ознаках слова (висловлення, тексту), маємо на увазі й те, що завдяки інтенційній природі свідомості вони здатні представляти багатовимірність способів існування відповідного предмета.

“Інтенційність свідомості виявляється у спрямованості актів свідомості на предмет” [18, 1082], у врахуванні того, що він “не заданий, а явлений чи являє себе (erscheint) у свідомості” [18, 1082]. “Інтенційний акт, спрямований на предмет, повинен бути наповнений (erfühllt) буттям цього предмета” [18, 1082], і пізнання предмета через “внутрішнє сприйняття” (за Гуссерлем) [18, 1083] (пізніше – реалізоване у вербалізованій формі мовної одиниці) здійснюється завдяки включенню в текстуально-інтерпретаційний дискурс інструментарію й інших парадигм, не лише лінгвістичної. Феноменологічна (інтенційно-спрямовувальна) установка, реалізована при дослідженні характеру оприявлення предметів, зовнішнього і внутрішнього світу людини у слові (тексті) – це своєрідний “міст між декількома парадигмами і напрямками філософії мови” [24, 18], оскільки в центрі їх проблематичного поля – пізнання різних форм осягнення світу (предметної безмежності), “життєвого світу” [18, 1083] як корелята свідомості.

“Поняття життєвого світу” використовує сьогодні не тільки феноменологічно орієнтована філософія, але й філософія комунікативних дій, аналітична філософія мови, герменевтика” [18, 1083], оскільки всі вони оперують такими “інваріантами”, як часопросторовість, процесуальність, інтерсуб’єктивність, каузальність, які виявляються у різних “досвідних” площинах, зокрема й тій, яка іменується текстом (дискурсом).

Осягнення “життєвого світу”, зафіксованого в тексті, передбачає врахування змінності форм досвіду людини, різних типів смислотвірних структур суб’єктивності, що виявляють “рефлексію споглядання”, яка “завжди тематизує те, як я бачу, і те, що я бачу” [11, 86].

Залежно від того, яка ознака предмета матеріалізується в слові, який ракурс предмета стає домінуючим для мовця у процесі слово- й текстотворення (реалізація моделі “як я бачу”), залежно від того, якою мірою

(при дешифруванні тексту) враховано культурологічну функцію мови (як енергейї) і ту парадигму, що її артикулює, буде викристалізовуватися принцип співвідношення людини і світу.

Розкрити його – це взяти до уваги “цілий спектр лінгвофілософських концепцій, які розглядають “слово” (у тому широкому значенні “окремого слова”, “мовлення”, “дискурсу”...)” [20, 108], його внутрішню форму, потенційні значеннєві модифікації – фіксатори трансцендентного і суб’єктивного досвіду.

Розкрити згаданий принцип – це виявити “внутрішнє наповнення” мовної одиниці, що вербалізує концепти, які “відтворюють або збирають смисли та помисли у щось універсальне; вони як “висловлюване мовлення” формуються саме в мовленні..., розгортаються ... у сфері “життя душі” (Платон) з її ритмами, енергією, інтонаціями, безконечними уточненнями, коментарями тощо” [10, 122].

Розкрити принцип співвідношення людини і світу, закодований у тексті, – це врахувати (при аналізі тексту) теорію “поверхневої та глибинної семантики” [21, 8], що належить до “найвагоміших відкриттів логіко-лінгвістичного аналізу” [21, 8], а також помежовість смислотворення, яку можна розглядати в різних інтерпретаційних координатах.

Виділимо окремі з них, що виявляють онтологію тексту:

1) закодованість у тексті двох типів “значущих ситуацій – імплікаційних і знакових” [17, 24], а отже, двох видів значень: “знакова ситуація розгортається паралельно до світу дійсності і світу свідомості як їх знаковий аналог...” [17, 24]; імплікаційна – передбачає такі види зв’язку між двома фактами, опредметненими в тексті, як просторовий, часовий, причинно-наслідковий та ін., тобто “значення виникає при усвідомленому інформаційному зв’язку між двома фактами, при якому один факт (річ, предмет, подія, явище) актуалізує у свідомості думку про інший і інформаційно настроює свідомість на цей інший” [17, 25];

2) оскільки слово акумулює буття людини і потенційно настроєне на “переживання смислу як події зустрічі людини і реального” [29, 115], важливо врахувати ті лакуни смислотворення, які зумовлені помежовістю “фактури” художнього тексту. “Сама її побудова така, що вона однією стороною є межею мови буденної,

іншою – мови поетичної” [29, 115]. Унаслідок взаємодії цих величин, взаємопроникнення не тільки значеннєвих компонентів доміантних елементів окреслених груп, але й “помежових”, периферійних (своєрідного взаємоконститування різних елементів “фактури”) і формується глибинний смисл текстуального простору та його експресивність (за Г. Шпетом, його “естетична синтетичність” [29, 122–123]);

3) важливими інтерпретаційними координатами, у вимірі яких окремих текст здатний представляти інший дискурс чи його фрагмент, розширюючи свій семантичний діапазон, акцентуючи, власне, на гнучкості, змінності, рухливості певної буттєвої межі, є (якщо так можна висловитись) інтертекстуальна реляційність [18, 429], або діалогічність. “Річ у тому, що межі книжки ніколи не окреслені достатньо чітко: поза її заголовком, поза її першими рядками та останньою крапкою, поза її внутрішньою конфігурацією та формою, яка робить її автономною, існує система посилення на інші книжки, ...тексти, ...фрази: вузол у великій мережі” [28, 37]. Унаслідок цього кожна семантична нитка текстуального плетива має здатність акумулювати “за межову” (стосовно конкретного тексту) інформацію. “Смисл виникає саме і тільки як результат пов’язування між собою цих семантичних векторів, що виводять у широкий культурний контекст і виступають стосовно будь-якого тексту як зовнішнє семіотичне середовище” [18, 430].

Смисловий перегук формує рухливу значеннєву структуру, зовнішня форма якої переростає у внутрішню, артикулюючи нові мікро- та макронаративи, семантико-асоціативні русла образотворення, включеність у нові парадигматичні коди;

4) при аналізі художнього тексту принцип “помежовості” формування значення слова враховуємо і тоді, коли акцент ставиться на “інвентаризації таксономічних ознак” [4, 37] вербалізованого предмета і використовуваних при цьому відповідних метонімічних моделях, оскільки дифузність значення слова “екранізує” перспективу ... декількох моделей розуміння” [4, 39] його, окреслює характер процесу “речення, тобто мовлення” [9, 711], породжуючи річ, опредметнену у слові, “як предмет світу людини” [9, 711] (за Гайдеггером);

5) оскільки “кожна мова містить у собі здатність сказати щось інше, аніж те, що вона казала”, і “...все ніколи не говориться” [28, 190], при аналізі художнього тексту важливо враховувати “лакунарну” (М. Фуко) присутність “відсутнього” – і загальнономовні, експліцитні значення, і рематично навантажені, імпліцитні, які маніфестують систему засобів образотвірного фокусування: значення “межі”, “розриву”, на якій ґрунтується “асоціативна матерія образу” [15, 27], значення, що актуалізує знання, яке не є чимсь таким, що приходить ззовні [15, 36], а тим, що “впливає із глибин душі. Знання як ремінісценція” [15, 36].

Ремінісценційний характер інформації, яка “висвічує” приховану “роботу” душі людини, мотиви здійснення нею певного вибору, допомагає розкрити ті “широти, де з’являється сутність сказання”, “сутнісний зв’язок далечі й тиші в тому ж самому вияві послання розтлумачення дійсності” [16, 133].

Ця інформація, виступаючи на глибинному рівні об’єднувальним засобом тексту, окреслює один із аспектів його буття (екзистенції). Екзистенція – “жива, незамінна й онтологічно не редукована присутність людини в предметах і відношеннях свого досвіду, жива, конкретна, одинична онтологічна реальність, яка дозволяє і вимагає здійснення людиною індивідуалізації цього досвіду” [18, 1214], що великою мірою виявляється завдяки контамінації значень текстуальних одиниць, зближенню віддалених поетичних образів. Унаслідок цього відбувається згущення, динамізація, “оказіоналізація” субстанції поетичних образів, що є важливою (онтологічною) ознакою художнього тексту.

“Значення того чи іншого образу вимірюється протяжністю його уявлюваного ореола” [3, 15], здатністю оприявлювати інші, здавалось би, аномальні образи, спричинюючи в уяві читача “вибух” (Г. Башляр) смислових нашарувань – цілий спектр значеннєвих відтінків, які актуалізують уявлення (й уяву) мовця – “уявлення виговорене, те, яке залежить від мови і формує тканину духовності в часі...;” [3, 15] яке здатне по-своєму маркувати кожну поетично значущу мить життя “мови із тими подіями, які в неї вторгаються; за тієї пунктуальності, з якою вона постає, й у тому часовому розсіянні, яке дозволяє їй бути повтореною, пізнаною, забутою, перетвореною, стертою...” [28, 40] і знову

оживленою у грі семантичних імпульсів, які (творчою уявою мовця) накреслюють для кожного образу його справжню траєкторію (Г. Башляр), “схеми його кінетики” [3, 15].

Таким чином, художній текст – динамічна, стратифікаційно-когерентна полізначеннєва величина, соціокультурний феномен, що має свої сутнісні ознаки, розглядається як складний об’єкт вивчення, що передбачає охоплення різноманітних форм дискурсу та узагальнення здобутків мовознавчих і літературознавчих досліджень.

1. Агошкова Е. Б. Категорія “система” в сучасному мисленні / Е. Б. Агошкова // Вопросы философии. – 2009. – № 4. – С. 57–71.

2. Мойсієнко А. Мова як світ світів. Поетика текстових структур / Анатолій Мойсієнко. – Умань, 2008. – 280 с.

3. Башляр Г. Грєзи о воздухе. Опыт воображения движения / Башляр Г.; [пер. с франц. Б. М. Скуратова]. – М.: Изд-во гуманитарной литературы, 1999. – (Французская философия XX века). – 344 с.

4. Бочкарёв А. Е. О значении как “экранные знающие” / А. Е. Бочкарёв // Вестник МГУ. – Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2008. – № 1. – С. 37–42.

5. Гак В. Г. Языковые преобразования / Гак В. Г. – М.: Школа “Языки русской культуры”, 1998. – 768 с.

6. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин; отв. ред. Г. В. Степанов. – 6-е изд. – М.: Изд-во ЛКИ, 2008. – 144 с.

7. Г.-Г. Гадамер. Герменевтика і поетика / Ганс-Георг Гадамер // Вибрані твори; [пер. з нім.]. – К.: “Юніверс”, 2001. – 288 с.

8. Етимологічний словник української мови: у 7 т. / [ред.-кол.: О. С. Мельничук (голов. ред.) та ін.]. – К.: Наук. думка, 1983 – 2006. – Т. 5. – 2006. – 703 с.

9. Історія філософії. Словник / [за ред. В. І. Ярошовця]. – К.: Знання України, 2006. – 1200 с.

10. Іщенко Ю. Що сказав би Геракліт Парменідові? / Юрій Іщенко // Філософська думка. – 2009. – № 4. – С. 120–135.

11. Кебуладзе В. Іntenційність як характеристика емпіричних психічних актів і як трансцендентальна умова можливості досвіду / Вахтанг Кебуладзе // Філософська думка. – 2009. – № 4. – С. 84–91.

12. Коган Л. А. Свобода – самоість созидания / Л. А. Коган // Вопросы философии. – 2009. – № 9. – С. 78–90.

13. Лосев А. Ф. Философия имени / А. Ф. Лосев – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1990. – 269 с.

14. Лурія А. Р. Язык и сознание / А. Р. Лурія; под ред. Е. Д. Хомской. – 2-е изд. – М.: Изд-во МГУ, 1998. – 336 с.

15. Мамардашвили М. Лекции о Прусте (психологическая топология пути) / Мераб Мамардашвили; под общей ред. Ю. П. Сенокосова. – М.: Ad Marginem, 1995. – 545 с.

16. Гайдеггер М. Дорогою до мови / Мартін Гайдеггер; пер. з нім. Володимир Кам’янець. – Львів: Літопис, 2007. – 232 с.

17. Никитин М. В. Курс лингвистической семантики: учебное пособие / М. В. Никитин. – С.-Пб.: Научный центр проблем диалога, 1996. – 760 с.

18. Новейший философский словарь. – 2-е изд., переработ. и дополн. – Мн.: Интерпрессервис, Книжный дом, 2001. – 1280 с.

19. Йосипенко О. Проблема сенсу та її головні трансформації у французькій філософії другої половини ХХ сторіччя / Оксана Йосипенко // Філософська думка. – 2009. – № 4. – С. 57–66.

20. Плотников Н. С. От романтической герменевтики к феноменологии языка: Фридрих Шлейермахер – Павел Флоренский – Густав Шпет / Н. С. Плотников // Вопросы философии. – 2009. – № 4. – С. 107–113.

21. Попович М. Смисл і свобода / Мирослав Попович // Філософська думка. – 2009. – № 4. – С. 5–11.

22. Потебня А. А. Мысль и язык / А. А. Потебня – К.: СИНО, 1993. – 192 с.

23. Современный философский словарь / [под ред. д. ф. н., проф. В. Е. Кемерова] / 1996. – 608 с.

24. О некоторых актуальных расширениях философии языка / Ю. С. Степанов, Ю. И. Сватко, М. Серр [и др.] // Философия языка: в границах и вне границ; [сост. и науч. ред. тома Д. И. Руденко] / Юрий Степанов. – Х.: Око, 1999. – Т. 3–4. – С. 14–32.

25. Столович Л. Н. Философия в поэзии и поэзия в философии / Л. Н. Столович // Вопросы философии. – 2009. – № 9. – С. 67–77.

26. Тульчинский Г. Л. Новая антропология: личность в перспективе постчеловечности / Г. Л. Тульчинский // Вопросы философии. – 2009. – № 4. – С. 41–50.

27. Філософський енциклопедичний словник / [В. І. Шинкарук (голова редколегії), Бистрицький Є. К. та ін.]. – К.: Абрис, 2002. – 742 с.

28. Фуко М. Археологія знання // Мішель Фуко; пер. з фр. В. Шовкун. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2003. – 326 с.

29. Чубаров И. М. Между бессмыслицей и абсурдом: статус футуризма и беспредметного искусства в эстетических теориях 20-х гг. (В. Шкловский, Л. Выготский, В. Кандинский, Г. Шпет и ГАХН) / И. М. Чубаров // Вопросы философии. – 2009. – № 4. – С. 114–125.

30. Шпет Г. Г. Сочинения / Г. Г. Шпет. – М.: Правда, 1989. – 601 с.

In the article "Fiction in linguistic and philosophical dimension" essential features of fiction and ontological means of its characteristic through the disclosure of system, structural and intentional properties, and peculiarities of encoding of senses, as well as edge between meanings are examined and complexity of discursive object of study i.e. fiction is shown.

Key words: text, fiction, discourse, sense creation, ontology of the text, semantics of the text.

УДК 81'282:821.161.2

ББК 81.2(Укр)

ГУЦУЛЬСЬКИЙ ДІАЛЕКТ У МОВІ ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ МИХАЙЛА ПАВЛИКА

У статті розглянуто використання гуцульського діалекту в мові прози М. Павлика. Проаналізовано гуцульські діалектні фонетичні, морфологічні, лексичні й фразеологічні одиниці, виявлені в мові художніх творів письменника. З'ясовано особливості використання гуцульських діалектних форм в контексті тогочасного розвитку української літературної мови на західноукраїнських землях.

Ключові слова: гуцульський діалект, Павлик, діалектизм, діалектна риса, мова художньої прози.

М.Павлик – уродженець Гуцульщини, гуцульський діалект йому рідний, він вистав в аурі косівської говірки, наснажувався нею все своє життя, з дитинства збирав місцеву уснопоетичну творчість. Дослідник творчості письменника відзначив: "Відомо, що М.Павлик іще в шкільні роки почав записувати зразки гуцульського фольклору. Так, 1872 року в місті Вижниці на Буковині він записав зошит народних пісень. Згодом багато пісень, казок, легенд було зібрано ним у м. Косові від своїх сестер, сусідів та в навколишніх селах, у студентські роки зафіксував цікавий матеріал у Долині, Дрогобичі, Кутах, Снятині, Стецевій та в багатьох інших селах і містечках" [1, 5]. Якщо до цього додати ще й те, що 70-ті роки XIX ст., коли були написані основні художні прозові твори М.Павлика – це період, в який українська літературна мова тільки формувалася, а в Галичині – ще й у специфічних умовах відірваності від материкової України, то закономірним стає звернення письменника до рідного йому гуцульського говору в літературній діяльності. Загалом у використанні гуцульського діалекту М.Павлик дуже близький до Ю.Федьковича. Орієнтація на розмовномовну стихію як основу формування літературної мови, вплив фольклорних жанрів на формування мовної особистості письменника, водночас знання української літератури Наддніпрянщини, передовсім творів Т.Г.Шевченка, позначилися на специфіці мови художніх творів М.Павлика. Вони писані тим галицьким варіантом літературної мови, який тоді формувався з орієнтацією на зразки української літературної мови, репрезентованої творами Т.Шевченка, Марка Вовчка та інших наддніпрянських

письменників, із помітним використанням гуцульського говору, передовсім у мові персонажів. Трапляються гуцульські діалектні одиниці і в авторській мові, більшою мірою лексичні, а також фонетичні й граматичні. Характерно, що гуцульські діалектні форми вживаються непослідовно, навіть в одному й тому ж творі певна риса в одних формах може бути відбита, а в інших ні.

З гуцульських діалектних фонетичних рис у мові творів М.Павлика відбиті такі.

Голосний *a*, незалежно від походження, після м'яких приголосних переходить у голосний переднього ряду *i* (після *й*): – Ба, *йик* не видів, підлизачу ти якісь! – Немало й ти хапнув, *йик* було з чого хапати, а тепер ще за ним *тьигнеш*, га! (П. ч., с.153)¹; <...> от онде, кажут, жінка забила спячому чоловікови розпечений *цвик* в голову, так їй вже допік <...> (Р. Т., с.36); – Іванишко, сестричко, тай ти, Місику, не гнівайтесь, що-м вас так *загаїла*; побудьте ще трохи зо мнов <...> (Р. Т., с.23). Звук *u* засвідчено в зворотному *ся*, однак переважає *a*: – А як же ви бідуєте? – питає Кольцо. – А от: *п्राжимоси* коло вогню вже гезде дале тиждень! (П. ч., с.152), Серце мій болит, *йик* собі погадаю, що то за добра було в нас – а так ти *розлізлоси*; гий би забанувало за нибожчиком моїм, та за дітьми (П. ч., с.152).

Початкове *i* вимовляється як *u*: *Изсох*, як підотяте дерево, лиш кучері наїжили му ся на голові, – лячний у них такий опуд... (Р. Т., с.28); Зубами скрегоче, кулак *истиснув*: – Тільки ви їх будете видіти, вівкнув не своїми

¹ Тут і далі ілюстративний матеріал подано за виданням: Павлик М. Оповідання // Михайло Павлик. – Чернівці: Друкарня т-во "Руска рада", 1909. – 213 с.

голосами (Ю. К., с.9); Мовчанка. Гуцул *изнов* похнюпив до землі голову (П. ч., с.156); – Ну, каже, ледви-не-ледви упросив-єм, *идіт* же вже на безпечно, вас приймут пан презус! (П. ч., с.106).

У дієслівному префіксі *ви-* на місці *u* виступає *i*: – Ба, най ся сирота, *віговорит* <...> (П. ч., с.153); Васильку мій, синку мій... Нащо я тебе *вікохала*? (Ю. К., с.16).

Прикметник від слова *хрест* має звукове оформлення, характерне для гуцульського говору, – *ирцений*: Ану, скажи-ко, *ирцений*, кільки ти самий наймав службів <...> (Р. Т., с.30).

Відбита така риса гуцульського говору, як тенденція до скорочень окремих ненаголошених звуків, цілих складів, в т.ч. й у кличній формі власних імен: Я собі, бувало, сяду коло них, тай слухаю, що *вни* говоря (Р. Т., с.26); – *Почкай* же ти, – гадаю я собі, – ми з тобов дійдемо права (П. ч., с.111); В нас не було й кози: *тре* було наложити роботов (Ю. К., с.111); – А йди-ко, товар заверни, *Міха!*.. (Р. Т., с.26); – *Хло!* А нащо ж дурно музика грає? (Ю. К., с.15).

Шиплячі приголосні вимовляються м'яко: ... Гей, гей, *паничю*, кільки то добра покотилоси відти оттут, кобих лиш тільки мала феників – от тільки би була купа! (П. ч., с.152); <...> і була би ще й *яешничька* (П. ч., с.152).

Кінцевий приголосний *r* зберігає давню м'якість: Та же то сьогодні, читав *писарь*, терміте... (П. ч., с.106); Від *цвинтаря* щось зашелестіло (П. ч., с.107).

Приголосні *ц*, *с* у кінці слова перед *a*, у та у суфіксі *-ець* диспалаталізуються і вимовляються твердо: Ба, не знаю я, де моя *праца*: в попа, в кишени, та в жидів, та в панів, у Віжницького і в Косівського нотаруші! Знаю я, хто мене пустив з торбами... а *цес*, ади – відер ми остатну курку! (П. ч., с.152–153); – Волики мої, буланики мої! Хто ж вас буде доглядати и-и мамці на *хлібец* заробляти (Ю. К., с.10).

Звукосполучення губних з *й* не має епентетичного *л*: *Дивюся*: Юрко (Ю. К., с.9); Не про то, що я єї *любю*, мушу я оступитися за нев, – ні, – каже Семен <...> (Р. Т., с.28); А хлопці стоя навкруги мене, кождий собі палицев в своїй дучці, *подивюються* на мене, та лиш усміхаються (Р. Т., с.26).

Як уже зазначалось, зрідка засвідчено давню м'якість *r* в кінці слів: Але Кольцо во-крадки відбічи городами за місто на с-арий *цвинтарь* <...> (П. ч., с.119). Водночас

вживається диспалаталізований *r* перед *a*, у: В ровах попід хати по ринку – попухлі люде! Кого де захопило, там і впав – *ратунку* нівідки (Ю. К., с.18); Сестри збилися на припічку, а мама щось партолили на *вечеру* – звичайне, бідні (Ю. К., с.10).

В поодиноких лексемах засвідчено асимілятивну зміну *шч* на *ши*: Гірка ж моя годинонька, як він приїде сам на мою *нешьшясливу* голову (П. ч., с.154).

В окремих словах відбито також асимілятивну зміну звукосполук *лн* на *нн*: Ще пів біди-лиха, як зальюся тов паскудов, а на тижни, то так, як би ми щось давило мозок, хоть як уже *пинную* тої роботи, що аж ми в очех темніє (Р. Т., с.30).

Звук *л* після голосних звуків переходить у *в*: Одна садовина вродила була *сивно* – тай тої не стало надовго: з галузем обчїмхали (Ю. К., с.17); <...> а п'яна Петриха вже підходить его, аби купив *горівки* (Р. Т., с.32).

Окремими словами репрезентовано *ф* на місці *хв*: <...> та бо ніхто й не допустит, аби *уфатитися* патином у его дірку, як він відгонит свиню <...> (Р. Т., с.26).

Досить послідовно фіксується відсутність подовження приголосних перед голосним *e*, що розвинувся з *-ьје*: Тай мене збавили ... бодай їм, таке легке *конане* було, як мині *житє* моє!.. (Ю. К., с.8); І най би жила без сьлюбу, як би піп не дав <...> а мене най би громада і *камінєм* прикидала, лиш від неї – зася! (Р. Т., с.29); Мало хто тогди вискочив із своїм *волосєм* (Ю. К., с.9).

Давнє звукосполучення *рѣ* між приголосними перетворилось у *ер*: –Ей, шото ж го жидва *покервавила* та *покервавила*, що, господи, твоя воля! – розбили голову на прах (Р. Т., с.40); <...> нема десь ні попа, ні панів, і жиди десь робя, як люде – не ссуть вже людської *керви* (Ю. К., с.16).

Мова прози М. Павлика фіксує низку гуцульських діалектних морфологічних рис. Серед них відзначимо такі.

Іменники I відміни в орудному відмінку однини, як і узгоджувані з ними прикметники та займенники, мають закінчення *-ов*: – Іду я з *мамов* <...> (Р. Т., с.21); Що ти міні, кажу, маєш збиткуватися над *дитинов!* (П. ч., с.110); – Що тобі, каже, до того? Тобі від того зася, чого я вчу і як я вчу – на то є надо *мнов* старшина, розумієш? (П. ч., с.111). Таке ж відмінки III відміни: *Красєя* я обчїмхала, любятка, не сльозами <...> (Р. Т., с.22); *Водночас* так трапляються й фор-

ми на –ою: «...» гуцул схитнувся, вхопив обома руками за спиці, упав зубами на колесо, і довго-довго так волочився за *брчкою*, аж десь стала... (П. ч., с.160).

Іменникам I та II відмін у місцевому відмінку однини та іменникам III відміни в родовому, знахідному і місцевому відмінках однини властиве закінчення –и: А ци чули ви, люде добрі, що мені не можна спати в оцій *кухни*, як є егомосьць дома? (П. ч., с.154); А то попи людім пустили тумана, аби лиш люде гризлися, дуріли та несміли їм на боже, аби ніби людім попускало на *серци* «...» (Р. Т., с.29); Злепотів Кольців батько, здихнув глібоко і зачав проводити ніби з усього серця: “Отче наш, іже еси”, потому тихонько, десь глібоко, знов вплив на верха: “об лукавого”, і знов десь тонув, як та дараба на *Черемоши* в повінь, то нуркаючи, то з’являючись... (П. ч., с.159); Ото буде *радости* людім! (Ю. К., с.9); Ото, каже бувало, тягнемо, як воли – і ані суди, боже, вібитися з біди; усього купи – дорожня, навіть би *соли* купити... (Ю. К., с.8); Хатчина на *ріни* (Ю. К., с.11); Надворі темно, пригасло і в *печи* (Ю. К., с.16).

У давальному і місцевому відмінках однини іменників II відміни переважають закінчення –ови, –еви: – Скажи свому *татови*, най тобі справить сурдут і сподні, хоть полотняні! (П. ч., с.96); Ідемо попри одну хату: жінка стара голосить, а рекрут вчепився *волови* за шию і плаче-плаче (Ю. К., с.10); Потеклися паничі до школи – *хлопцєви* лекше (Ю. К., с.12).

Іменники колишньої –і – основи зазвичай мають закінчення –ім в давальному відмінку множини та –ех – у місцевому відмінку множини: Отак же, каже, і з тим: як буде вольно жити *людім* з тим, з ким ся кому сподобає, то не буде тільки головництва, тай люде будуть здоровіші і веселіші... (Р. Т., с.29); Я надійшов ід нему: у *грудех*, як кажуть, грало вже херувими – ледве дихав (Ю. К., с.18); Господи, як не лусне котрий по моім патику: міні аж сьвічки станут в *очех* «...» (Р. Т., с.26); По *людех* пішла поголоска, що півсвіта хочуть займити (Ю. К., с.9).

Окремі відмінкові форми іменників засвідчують залишки двоїни: Бійка й тяганина з цим паничем були ще страшніші, бо професор чогось ненавидівся з его батьком, значить мстився, що тільки мав сили, а знов панич був дуже великий та міцний, то й не давався професорови цілісінкх *чотири години*... (П. ч., с.100).

На місці літературних форм родового відмінка іменників та займенників з прийменником *до* у прийменниково-відмінкових сполуках виступають форми зредукованого прийменника *д’*, поряд із повним *ід*, з іменником, займенником у давальному відмінку: Дивижся тепер, бо зараз поведу *д таткови* і перед татком ще май не так тя віблю, ти пустий вітре! (П. ч., с.114); Тетяну занесли з Пістені, а як наближувалися *д Ребенщукєвим хатам*, то вона зачала ся метати і кричати «...» (Р. Т., с.40); Ади, Калина, моя сестра, усього зрєклася, а покинула чоловіка: по службах валяєся, а не піде *д нему* і добре має (Р. Т., с.30); Що богач, то впхався *ід тим* посіпакам, а мені, то й до судного дня не дїпхатися туди (Ю. К., с.19).

Діалектні форми прикметників засвідчено аналітичними формами вищого ступеня, які можуть утворюватись за допомогою частки *май*, та відмінюванням усіх прикметників за зразком твердої групи, вони використовуються поряд із літературними: – Ага, ага, вже-м дома, вже розумію: тото буде празник, як непричком у нашего егомосьця, лиш тільки що *май-май* трохи *більший* – розумію! (П. ч., с.140); «...» а пані професорова лежить, і не питаючись, обіймає Кольця, цілює і, гей тепле *літне* сонце, лягає *д Кольцєви* у постіль (П. ч., с.125).

З гуцульської діалектної словозміни займенників у художній мові М. Павлика добре відбиті енклітичні форми займенників *я, ти, він, воно, вона*, які вживаються поряд із літературними відмінковими формами (давальною і знахідною відмінками): – Ані *ми* ся руш! – крикнули тато... (Р. Т., с.38); Відтягніть-ко его, поможіт міні нещасливій, бо вже *мня* в землю втискают бисаги... (Р. Т., с.22); Ножик *ти* куплю з огнивом (Р. Т., с.26); А йди ж ти міні гет, кажут тато мамі, – хочеш, аби *тя* вбили? (Р. Т., с.38); Тай обстригли – а він, прости *му* Господи, з туску та жалю повісився в своїй стодолі (Ю. К., с.13); Таке то, бувало, чорне, кучеряве та швидке парубчення, що *де го* не постав, там опиниться (Р. Т., с.25). Це також редуковані форми займенників *тот, тота, тото* та стягнені форми присвійних займенників *свеї, твеї, неї*: «...» а я біжу за ним гей *тот* пес (Р. Т., с.25); Йй нагадалася *тота* мертва стула, що піп їм зв’язав був у церкві руки «...» (Р. Т., с.35); А найкраще собі жиют тільки *тоти*, що сидя на віру без сьлюбу (Р. Т., с.36); Мама й вечеряти дали, ми собі *свеї* – а Юрко ні слова (Ю. К., с.13); Кажут сусіди:

“Мой, а диви-ко ти ся, ци не ходит хто до *твеї* жінкі?” (Р. Т., с.35). Як і в мові Ю. Федьковича, поширені діалектні форми займенників із звуком *е* в першому складі: Не довго *его* помучило: такому умерти, як мусі (Ю. К., с.19); Лежит він горілиць, краперчастий такий, як би короста посіялася; то *єму*, кажут, з осьька, від пороху «...» (Р. Т., с.22); Купи собі, Місику, таку книжечку, що аби тобі аж попустило на серци, як *єї* прочитаєш (Р. Т., с.23); Хатку віднаймили жидам за довг: пішов хлопець і мама у найми до попа, він до худоби, мама – до *всього* (Ю. К., с.11).

Добре заманіфестовані в мові художніх творів М. Павлика гуцульські діалектні риси в ділянці морфології дієслова. У 3-й особі множини теперішнього часу II дієвідміни у закінченнях втрачається кінцевий *т*: *Прося*, бувало, мама: – Сідайте, Юрку (Ю. К., с.7); «...» *роб’я* наші люде коло соли на своїй питоменній землі, аж умирают з надсади «...» (Ю. К., с.8); *Врадя*, бувало, хлопці: “Шпуряй, кажут, вгору штири грейцарі «...»” (Р. Т., с.26). В окремих словах кінцевий *т* втрачається у 3-й особі однини, натомість кінцевий *т* може явитися в окремих словоформах дієслів I дієвідміни в 3-й особі однини майбутнього часу: *Ходи, ходи* небога, а дале *пропадет*, – додала вона потихіще (П. ч., с.73).

У закінченнях дієслів 3-ї особи однини і множини теперішнього часу звук *т* твердий, як і в дієслів у 2-й особі множини наказового способу: Сяде, бувало, в самім кутику під полицями і дниськи *мовчит* – слова ми з него не вчули (Ю. К., с.7); А все то муравками попри дорогу, бо дорогов *їдут* волами, кіньми, женут із гір худобу та дріб (Р. Т., с.21); *Відтягніт-ко* его, *поможіт* міні нещасливій, бо вже *мня* в землю *втискают* бисаги... (Р. Т., с.22).

Досить поширені залишки перфекта у формах дієслів минулого часу, репрезентовані рефлексом колишнього дієприкметника минулого часу на –ль та фонетично здеформованими особовими формами дієслова *быти*, які фактично звелись до закінчень –ем, –м у 1-й особі однини, –ес, іс, с у 2-й особі однини, –емо у 1-й особі множини та –сте у 2-й особі множини. Ці енклітичні закінчення можуть бути після дієслова, перед ним безпосередньо або відокремлюватись від дієслова іншими словами, пор.: Раз – Боже *мня*, прости – *накляв-ем* ся був его таки добре (Р. Т., с.25); – Вік–ем свій *из іздив* то до Косова, то до Кутів, то до Коломиї (П. ч., с.153); На свої-м очі

видів (Р. Т., с.35); – А це тобі, Місику, банечка. *Корпала-м*, корпала цілий рік, боле, що тебе виджу... (Р. Т., с.23); – *Гадала-с*, може, що *мня* ся збудеш?.. Го-го-го! (Р. Т., с.22); Ой як би то ми ся зв’язали всі разом, то *би-смо* ся не дали тим опришкам «...» (Р. Т., с.36); Лице вже ні жовте, ні червоне, а якесь дерев’яне, може–*сте* *виділи* коли чоловіка з дерева, що показує руков дорогу? (Ю. К., с.18).

Майбутній час дієслів недоконаного виду, зокрема аналітичні форми з інфінітива та допоміжних особових форм дієслова *йти*, засвідчено не лише літературними формами, а й властивими гуцульським говіркам варіантами з допоміжними особовими формами дієслова *йти*, які передують інфінітиву дієслова безпосередньо або відділені словом чи кількома: “А збую, а опришку, ти мені дитину *меш збиткувати!*” (Ю. К., с.12); – Цить, синочку, ми мамуньцю, *ни мемо бити*, мамуньця нам нічо ни винни!.. (П. ч., с.79); Віволяники, Крохмалюки... впадите ви міні в руки... *Мете* ви *знати*, що то вояк... (Р. Т., с.22-23).

Гуцульські діалектні риси в художній мові М. Павлика добре простежуються й у формах умовного способу дієслів, які утворюються з частки *бих* і зміненої форми перфекта: – Але? – кажу – а мене вже так давно кортіло мати ножик такий, *був бих* і на край сьвіта пішов за ним (Р. Т., с.26); *Покинула бих*, хоть кажут, що ніби гріх, але де я піду? (Р. Т., с.24).

Як у мові персонажів, так і в авторській мові прози М. Павлика щедро використано гуцульську діалектну лексику. Вона неоднорідна за частиномовною належністю та за семантичними групами. Склад її зумовлений тематикою творів, налаштованістю письменника на формування літературної мови на основі розмовної, а оскільки абсолютна більшість його літературних героїв є гуцулами і, як сам автор, – носіями гуцульського говору, то зрозуміла значна кількість не тільки фонетичних і морфологічних гуцульських діалектних рис, а й лексичних та фразеологічних.

Серед гуцульських діалектних номінацій виділяються передовсім семантичні групи побутової лексики. Гуцульські діалектні назви одягу, вжиті в художній мові М. Павлика, засвідчують лексеми *лудина* “одяг”, *кінтар* “хутряна безрукавка”, *сардак* “верхній короткий рукавний чоловічий або жіночий одяг з домотканого сукна, оздоблений нитками”, *портяниці* “чоловічі полотняні штани”,

кацавайка “хутряна безрукавка” (переважно жіноча), *фустка* “хустка” та ін.: Люде поза-ставляли в жидів усе: ґрунта, хати, а за *лудину* усяку – то й не згадувати (Ю. К., с.17); Що було в хаті *лудинки*, мама попродала – попови на похорон (Ю. К., с.11); – А ти знов чого вбрався в *кінтар* – зачепив професор другого хлопця, вхопив рукою за ковнір і зачав термосити (П. ч., с.96); Він тому й тому по 50 крейцарів, а ему вже здавалося, що він протирає якийсь *сердак*, а далі й постоли (П. ч., с.67); А ти де зазеленив собі *портяниці*? (П. ч., с.96); На ці Михайлові слова зачали толочанники жалуватися на свою біду, кожде по свому: старі, що нівідки заплатити податків; молоді, жартуючи, що кравець не зробив “кацавайки” д вісілю (П. ч., с.113); – А він її як копне, аж *фустка* їй з голови злетіла, а потому ногами як став місити (П. Т., с.38).

Добре представлені й гуцульські назви страв, їжі: *кулеша* “густа страва з кукурудзяної муки, варена на воді”, *малаїк* “хліб з кукурудзяного борошна”, *бриндзя* “спеціально приготовлений для зберігання посолений сир”, *бужениця* “копчене м’ясо”, *чир* “рідка страва з кукурудзяної або вівсяної муки”, *солонина* “сало”, *обарінок* “калачик, бублик” та ін.: А пастушок тимчасом *кулеші* кавалок з огірком у пазуху, та в ноги... (П. ч., с.115); Паничі обдирали его до того, що Кольцеви не раз лишалося на днину тільки 2 кр. на *малаїк*, котрий він купував на ринку і таки на місці “доплітував” професорський обід... (П. ч., с.119); Понагодили худоби, коней, дробу; гуцули ще позносили *бриндзі*, сира усякого, масла (П. Т., с.31); Іду я з мамов: а то таких людей сиплеся на ярмарок, що годі – і куцьких з чобітьми та *буженицев*, і сільських з усяким добром з дому (П. Т., с.21); Та й то не роз’їдалися: *чиру* коби хоть зо три рази на днину попоїсти – і то би було ще по божому (Ю. К., с.17); Була би си несла, хто знає докі, тай було би до смерти старій бабі шо до тепленької *кулешкі*, бо на пригорщу мукі я ще собі заробю коло жидів, а крішку *солонинкі* віпросила бих у добрих людей – і була би ще й яешничька... (П. ч., с.152); (П. ч.) вона їх лаяла – і все бувало прибіжить надвечір ід Кольцеви, пхаючи ему в руку *обарінок* або булку, котру вона купувала в місті за виходжені гроші (П. ч., с.73).

Поширені гуцульські діалектні назви предметів господарського призначення, включаючи знаряддя праці: *жигало* “шило”, *ліци* “віжки”, *цьвійок* “цвях”, *бисаги* “дві торби,

з’єднані одним полотнищем, що їх носять перекинутими через плече”, *дзьобенка* “невеличка торба, з вовняної тканини, полотно чи шкіри, яку носять через плече”, *мошенка* “гаманець”, *порція* “чарка”, *кінва* “коновка”, *фіра* “підвода”, *коверець* “невеликий килим, витканий із різнокольорових ниток” та ін.: В тій хвилі Кольцо почув пекельний біль, гей би був хто пхав крізь него розпечене *жигало* – і він мимохіть пробудився (П. ч., с.206); – Злодію, на, злодію! Віддай мені мою кєрваву працю! – кричить обдертий гуцул, і туй-туй іміти Кольцевого батька за плечі, але цей зірвався на ноги, вхопив від Леся *ліци* і шмагнув так пуджівном коні, що підскочили у воздухах (П. ч., с.160); Він думав, що вчєра купив револьвер та повісив его на *цьвійоку*, котрий він же давно прибив на него – а він купити забув!.. (П. ч., с.63); З мами аж цюрком текло, такі два полотно двигали в *бисагах* (Р.Т. с. 21); Аже дадут добре попоїсти, і якби ще не хліб у *дзьобенци*, то здох бих уже був з голоду, як собака (П. ч., с.153); (П. ч.) хто знає не дай боже чого – знов відатки! – каже зажурений гуцул і, зморщивши чоло, добуває з-за ремєня *мошенку*, відлічує 20 р. і кладе на стіл (П. ч., с.157); Вна дивилася тепер на свою маму, і їй прийшло на думку, що як тут слухати старших, коли вони такі прибиті, шо за *порцію* горівки йдуть протів своїх дітей?.. (Р. Т., с.32); Надворі люнуло, як з *кінви* (Ю. К., с.10); А *фіри* увилялися, увилялися від него, котрі люцькі, а жидівська надбігла, не питала: дишлем у зуби і переїхала Янця (Р. Т., с.22); Ему здалося, що его дорога встелена пишними *коверцями* (П. ч., с.143).

Гуцульські діалектні назви тварин засвідчено словами *когут* “півень”, *марга* “худоба”, *кашевка* “білка”, *дріб* “вівці”, *гадина* “змія”, а рослин – *хабуз* “бур’ян”, *губи* “гриби”, *ріпа* “картопля”: – Дай сюда сьвічку! – крикнув Кольців батько, зачервонівся як *когут* і пустився від тої жінки відбирати з пазухи сьвічку (П. ч., с.77); А от у Космачи здав старий богатир-гуцул увесь масток на попа: хату, ґрунта, *маргу* – і сина одинця, аби го візволів із восьька (П. ч., с.13); (П. ч.) там у черешни вівелися *кашевки* (так звет у нас білицю) (П. Т., с.27); А все то муравками попри дорогу, бо дорогов ідут волами, кіньми, женут із гір худобу та *дріб* (Р. Т., с.21); Ой, просіт, дітоньки, бога, аби не дав бути у восььку і тій, шо в корчи (ніби гадині, щєзла би!) (Ю. К., с.8); Доків ще були в лісі *губи* –

їли сирівцем, хоть кілька набралися від побєрежників (П. ч., с.17); Не стало *губ* – взялися до *хабузу*: листє їли, кропиву, не то квас, або шо (П. ч., с.17); Всюда позволяв професор ходити Кольцеви, окрім до бурси, бо там-ді самі “бунтівники, голодранці та шибеники”, (П. ч., с.119);

З огляду на тематику оповідання “Юрко Куликів” цілком вмотивованим є використання гуцульської діалектної рекрутської лексики, таких слів, як *бранка* “рекрутський набір”, *жовняр* “військовик, солдат”, *єднорал* “генерал”, *фельдфебр* “фельдфебель, старший унтер-офіцер”, *капрал* “військове звання молодшого командного складу”, *неприятіль* “ворог”, *гвер* “гвинтівка, рушниця”, *чакміца* “каска, шолом”, *камрат* “побратим по службі”, *канонер* “артилерист”, *абшит* “звільнення від військової служби”: Тяжкий був рік уже з весни: зазирав вже в очи голод, і позасівати усім не стало – а ще до того така велика *бранка* (Ю. К., с.9); *Жовняре* глип: і капітанів і офіцерів вже дєсь нема, не то *єдноралів*... Ба дале й *фельдфебра*, шо кричав, *капралів* – уся старшина, дєсь як щєзла (П. ч., с.119); А де ж *неприятіль*? – думас собі Юрко. Самі люде: *гвери* поскладали в перехрєст, скинули мундуре: самісінькі люде (Ю. К., с.15); Забриніли попри вуха кульки: одному зірвало *чакміцу*, другому руку, третьому голову – і тому найліпше... (Ю. К., с.14); – Іване, *камрате* мій любий... о вже! або ему не жити, або мині (Ю. К., с.28); – Оттут, мой, на пляцу, як на войні – я прото якісь вояк, мой! цісарська дитина – розумієш? При *канонсрах* служив! (Р. Т., с.39); Немолодий вже був, до сорока доходило: *абшит*, кажут, дали, значит, вислужив у восььку (П. ч., с.7).

Художня мова М. Павлика фіксує загальні назви географічних об’єктів та метеорологічних явищ: *багна* “болотиста місцевість”, *джеркало* “джерело”, *голиця* “земля, де не ростє ліс”, *верем’я* “гарна сонячна погода”, *плота* “злива”: Як вона надсаджувалася, хлопець не бачив: грався з пастухами на *багнах* (Ю. К., с.11); Стороньцькі якісь люде помогли занести Янця на полянку, а ему так жбихає кров і з рота, і з носа як з *джеркала* – лєдві застановили якомсь... (Р. Т., с.22); Жиди з міста позабиралися сидіти попід ліс, то під *голицю* (горби в нас такі) (Ю. К., с.18); (П. ч.) як *верем’я*, повибігаємо надвір, та дивимосє, як він типає (П. ч., с.7); Переспала *плоту*

надворі (над нев зробили були шалаш), впала в гарячку (П. Т., с.41).

Поодинокими гуцульськими діалектними словами представлені назви грошових одиниць (*грейцар* “австрійська розмінна монета”, *феник* “дрібна австрійська монета – пфенінг”, *ринський* “австрійська грошова одиниця вартістю дві корони”), лісосплавна (*дараба* “пліт, збитий з кругляків, який сплавляють по ріці”), музична (*дримба* “щипковий музичний інструмент”), соматична (*чиколонок* “суглоб пальця”), весільна (*віно* “придане”), виробнича (*баня* “солеварня”) лексика: Врєдя, бувало, хлопці: шпуряй, кажут, вгору штири *грейцари* (П. Т., с.26); Гей-гей, паничу, кілька то добра покотилоси відти оттут, кобих лиш тільки мала *феників* – от тільки би була купа! (П. ч., с.152); Коли ж то бідний гуцул видів хоть на свої очи 100 *ринських* кілько его житя? (П. ч., с.62); (П. ч.) потому тихонько (П. ч.) знов вплив наверх, (П. ч.): і знов дєсь тонує, як та *дараба* на Черемоши в повінь (П. ч., с.158); (П. ч.) а ввечір, то всі женуть товар і йдуть собі додому сьпіваючи, лиш я у плач, як у *дримбу* граючи (П. Т., с.27); (П. ч.) кричав професор, обернувшись д’хлопцеві і ковтаючи его *чиколонком* в чоло так сильно, шо хлопець подавався головою взад за кождим ударом (П. ч., с.99); Так казала Кольцева мама, шо его батько взяв єї в додатку до єї *віна* (П. ч., с.76); Деколи прийде з *бані* тато – жовтий та чорний (Ю. К., с.11).

Низку гуцульських діалектних слів, вжитих у мові художніх творів М. Павлика, становлять назви осіб за різними ознаками, зокрема за видом діяльності, професією (*зварич* “робітник, який виварює сіль з ропи”, *побережник* “лісник”, *злісний* “лісничий”, *фірман* “іздовий”, *челядь* “слуги”, *стомосць* “священик”), за спорідненістю (*нєньо* “батько”, *одинець* “єдиний син у сім’ї”), за віковими ознаками (*лєдінь* “молодий хлопець, парубок”), за національною належністю (*таліяни* “італійці”), за майновим цензом (*тазда* “господар”, *харлак* “бідняк, жебрак, обірванець”), за негативною зневажливою оцінкою (*малфа* “кривляка, мавпа”, *збуї* “розбійник”, *мурга* “грубіян, забіяка, погань”), *мудьо*, *мерза* “мерзотник”, *бахур* “пустун, бешкетник” та ін.: Тато, кажут, *зварич* був, вік звівував у споду, сонця божого не видів (П. ч., с.8); Доків ще були в лісі *губи* – їли сирівцем, хоть кілька набралися від *побережників* (Ю. К., с.17); Людїм, знаєте, не вольно нічо задурно: заплати *злісному*, то

будуть і дрова, і губи, і малини, і ожини (...) (Ю. К., с.17); Ну, воно правда, що вперед, то й людей на толоку скликав, і за *фірмана* часом послужив (...) (П. ч., с.150); А *челядь* дома жалуєся: сяка-така – збиточниця, *малфа!* (Ю. К., с.12); А ці чули ви, люде добрі, що мені не можна спати в оцій кухні, як є *егомосць* дома? (П. ч., с.154); Недобре, егомостику ласкавий – *неньо* ми вмер! (П. ч., с.155); Якоже умер тато, то піп ще підплатив старшині, аби взяли слугу (той *одинець* був попови за слугу) (Ю. К., с.13); Перед хатами, де відбирають – ровта людей: усі міщане, із сіл, із гір – *ледінів* поприводили, як волів на заріз (Ю. К., с.9); *Таліяни* здоймилися на нашого цісаря (...) (Ю. К., с.13); – А така ми біда, що-м не *газда!* Вік-ем свій із'їздив то до Косова, то до Кутів, то до Коломій (П. ч., с.153); (...) лишили саме бабство, старих та *харлаків* молодих (Ю. К., с.17); А *збую*, а опришку, ти мені мою дитину меш збиткувати!.. (Ю. К., с.12); Ну і так вас порозуміє порядний *газда*, а що ж ви зробите з *мургою* та з голодранцем, що не вміє читати? (П. ч., с.170); – Добре, бо з тими *мудями* я не можу дійти кінця, а ти предці домашний? (П. ч., с.115); *Мерза!* – подумав Кольцо і рішив, що котра тільки жінка пускаєся вбіймати чоловіка при других – та певно любить не чоловіка... (П. ч., с.151); – Навчимо ми тебе, ти оприський *бахуре*, ти гайдамахо з діда-прадіда, ти, ти! – кричав професор (...) (П. ч., с.99).

Серед гуцульських діалектних слів, ужитих у художніх творах М.Павлика, чимало лексем із абстрактним значенням, зокрема *бига* “стан сильного нервового напруження, неврівноваженості”, *симбриля* “заробіток, плата за найману працю”, *туск* “сум, туга”, *пізнака* “користь, хосен”, *рейвах* “галас, крик, метушня”, *грижса* “журба, гризота”, *крірвавина* “те, що зароблене тяжкою працею”, *шкрум* “чад”, *празник* “свято, храм”, *розривка* “розвага, відпочинок, дозвілля” та ін.: У дітей *бига*, як мартова філя, кажуть наші люде: сьміх і плач, смуток і радість міняються у них скоро (...) (П. ч., с.79); (...) слуги доправлялися вже у его мами своєї *симбрилі* (...) (П. ч., с.86); *Туск* мене взявся та жаль, і ніхто мене, сестричко, не розважить у сьвіті: от так вже ходжу, як дурна (Р. Т., с.24); Нема людам *пізнаки* з їх роботи (Ю. К., с.11); Мама в плач, ми собі (...) В хаті зробився *рейвах* (Ю. К., с.16); Ой забрав же він, забрав моє добре: пішов ґрунтик та зальялася *грижса* (Р. Т., с.37); Най би він заробив на

днину 50 крейцарів, – то вийде двіста день тяжкої гуцульської *крірвавини* пропустив учера Кольцо – за один день (П. ч., с.63); Давно колись, кажуть, було ліпше, може, тому, що люде не передавали богам так попами, але палили на купках дров худобу, і йшов дим та *шкрум* просто д богам (П. ч., с.203); Предці не думає Лесьо, що там будуть тільки їсти та пити, бо *празник* значить також храм, одпуст, свято, народне свято? – думкував собі Кольцо, і знов став радуватися (П. ч., с.140); Приїде який пройдисвіт: а любий мій! Коби то мені в місто, бо тут, на селі, яка ж *розривка?* (Ю. К., с.12).

Крім гуцульських діалектних іменників, у художній мові М.Павлика поширені й іншочастининомовні діалектні одиниці. Серед прикметників впадають в очі *файний* “добрий”, *контетний* “задоволений”, *трудний* “стомлений”, *зизоватий* “косоокий”, *смучча* “нешасна”, *дихавичний* “сухотний, астматичний”, *скрійний* “уважний, запобігливий”, *підтанешний* “охочий до танців”, *стороньцький* “нетутешний, чужий”, *огідний* “наполегливий, працюватий”, *сорокатий* “рябий”, *некивані* “яких ніхто не торкався” та ін.: І Кольцо мало що не втратив віру в Наумовича, тим більше коли вхопив го на руки его батько, а за ним і другі партіоти, а він тільки всміхався, видко *контетний* (П. ч., с.148); Уважай же – а тепер іди спати, бо й я чогось *трудний* !.. (П. ч., с.165); Кольцо нагадав собі одного *зизоватого* народовця (...) (П. ч., с.168); Кара-ді божа на нас, що й сидитя в тій *смуччій* Пістени тільки час (...) (Р. Т., с.40); Кахикає, аж заходиться – *дихавичний* (Ю. К., с.11); Бувало, як зицирують, то шаблев мотлошать, або каменем товчуть по морді – не питають, а тепер такі *скрійні*, та все: ану, мої діти (бода-єс не діждав!) відважно, будім го мати на вечерну (ніби ворога) (Ю. К., с.14); Ну, а гуцули: звісно – люд *підтанешний*. Танцюють і сьпівають дуже десь приязної (Ю. К., с.15); *Стороньцькі* якісь люде помогли занести Янця на полянку (...) (Р. Т., с.22); Наробитя, бувало, наробитя на толоці, а прийде вечір, то ще й води мамі принесе: такий був *огідний* (Р. Т., с.25); – А бог би цю гадину *сорокату* побив та покарав (...) (Р. Т., с.36); Їм платить господар, а вони для него збивають гроші з дорогих та *некиваних* ними страв (П. ч., с.71).

Велику групу гуцульських діалектних слів, вжитих у мові художніх творів М.Павлика, становлять дієслова. Серед них виділя-

ються такі, як *сокотити* “берегти, стерегти, пильнувати”, *корняти* “будити”, *шпуряти* “кидати”, *їмити* “вхопити, взяти”, *русти* “сильно плакати, ревіти”, *штрикнутиши* “скочити”, *банувати* “тужити, сумувати”, *зицирувати* “муштрувати”, *партолити* “готувати щось їсти”, *фльинькати* “рюмсати, хлипати”, *блвучити* “байдикувати, марнувати час”, *набилити* “натякнути”, *пилуватися* “спішитися”, *бізувати* “могти, бути в силі”, *креперувати* “бідувати, жити в злиднях”, *збиткувати* “кривдити кого-небудь, знущатися над кимсь”, *гулити* “дурити, ошукувати”, *корпати* “збирати, заощаджувати”, *моцувати* “міряться силою”, *вздріти* “побачити”, *чіпити* “заклякнути”, *крірвати* “тяжко працювати” та ін.: – Сину мій нерозумний та нещасливий! Най тебе Бог *сокотить* (Ю. К., с.13); Юрко гей задрімав: піт іллявся із чола, з лиця... Тато хотіли *корняти*, аби ляг добре (Ю. К., с.16); А паничі, відростки (їх було до лиха), ще й покепкуюються і *шпуряють* за ним камінцями (Ю. К., с.13); (...) вни були ради, що мене *їмили* в руки (Р. Т., с.26); Аж як я *зарую*, бувало, на всю толоку, то тогди вже мене пускают (...) (Р. Т., с.26); Я й сам так думав, але якісь письменний німець у воську, як розвів міні на розум, то бих і в вогонь *штрик* за цю правду (Р. Т., с.29); – Та не *бануй*, Янчику, – каже Ребенщучка (...) (Р. Т., с.35); Бувало, як *зицирують*, то шаблев мотлошать або каменем товчуть по морді – не питають (...) (Ю. К., с.14); Го-го-го! Вже ти не *згулиши* воськового (Р. Т., с.21); Сестри збилися на припічку, а мама щось *партолили* на вечеру – звичайне, бідні (Ю. К., с.10); Ану-ко фльинькай, фльинькай, то зараз тебе пофльинькаю! (Р. Т., с.38); Віно вже здавна збиваєся з людської кривди, – а вни собі *блвучать*: грають, сьпівають, сидять та ждуть першого ліпшого (...) (Ю. К., с.12); – Я тобі лиш *набилю*, – каже пастушок, – бо *пилуююся* йти пасти худобу, а ти вже собі доходи (...) (П. ч., с.115); Кольцо став перебирати в своїй голові і не тільки що не найшов нічо потішного, але пошпотався десь на слові сила так, що не *бізував* і не думав устати (П. ч., с.136); То я на то *креперував* тільки роки у школах, аби лазити до кухні (...) (П. ч., с.167); А він вже мене так *збиткує* та *збиткує*, що тіла на собі не чую... (Р. Т., с.24); Потому, як нагулявся вже з Тетянов, то *гулит* мене: зажди лиш, каже, небоженьку – я тобі це задурно не схочу. Ой бо й е!.. (Р. Т., с.25); Тай за який час міг би бідний гуцул *вкорпати*

тільки гроші? (П. ч., с.63); Другі зостраха повтікали за двері, а він зачався з жінкою *моцувати* (П. ч., с.77); Навіть сторонні ярмаркові, як лиш єї *вздріли*, зараз стовпилися навкруги неї (...) (Р. Т., с.37); Мой ти, гадино: на псю маму собі! Чого тут *чіпиши* коло мене? (Р. Т., с.22); *Крірвала* і вна небіжечка, то в жидів, то в попа (Ю. К., с.8).

У художній мові М.Павлика вжито й низку гуцульських діалектних прислівників, зокрема *гляба* “годі”, *гезде* “тут, ось-де”, *туй-туй* “ось-ось”, *дниськи* “цілоденно”, *домів* “додому”, *доків* “доти”, *варе* “справді, дійсно”, *відай* “мабуть, очевидно” та ін.: Хіба би свого боронити: і то не бити, а не дати – та й *гляба!*.. (Ю. К., с.16); – Але! Я свому й сама дам раду, обізвалася Параска Федорчукова, – *гезде* вже 10 рік, а я ще з ним не сходилася, тай не буду... (Р. Т., с.36); Чує: з одного боку і з другого летит на себе восько, *туй-туй* скременутися, так жене їх крик старших: гайда, діти, за ойчизну, ... за ойчизну-у-у... (Ю. К., с.15); Увійде, бувало, до хати, стане в замітавках і *дниськи* би престояв (...) (Ю. К., с.7); Вертає десь *домів*: поля зелені, збіжа аж до самого Косова (Ю. К., с.16); *Доків* ще були в лісі губи – їли сирівцем (...) (Ю. К., с.17); Деякі прийдуть і попостоят над Янцем: що *варе* ему? (Р. Т., с.23); Ей, ні! – думає собі Юрко, *відай* це міні сниться?.. (Ю. К., с.16).

Поширені в мові художніх творів М.Павлика й службові слова, які вживаються лише в гуцульському або й у суміжних із ним інших південно-західних говорах. Серед часток використано такі, як *ачей*, *чей*, *ба*, *ко*, які вживаються при наказовій формі дієслова, *ді*, яка зазвичай вживається при іменниках та займенниках у називному відмінку, хоч зрідка може й з дієсловом, *а-я* та ін.: Юркови прийшло в голову, що, як би не було старших, то не було би кому гнати простих одні на одних: самі би *ачей* не пішли!.. (Ю. К., с.14); (...) ти в мене предці ретенний чоловік, даш, коли меш мати – до віта *чей* не підемо позиватися?.. (П. ч., с.157); – *Ба*, що би тобі, каже, купити на ярмарку? (Р. Т., с.31); – А розрахуй-ко, де пішла вчера ціла соточка? (П. ч., с.64); Відтягніт-ко его, допоможіт міні нещасливий (...) (Р. Т., с.22); Гук якийсь – *грім-ді*: зашуміло в вухах, в голові... (Ю. К., с.16); Зачали цілюватися, Юрко десь із тим, що він-ді в него вцілив (Ю. К., с.16); Тато, кажут, зварич був, вік звікував у споду, сонця божого не видів; надсадився-ді роботів і вмер – от, як

кожний зварич (Ю. К., с.8); *А-я*, кажут, попада з тебе буде, ци шо? (Р. Т., с.23).

Зафіксовано низку гуцульських діалектних сполучників, зокрема *гей, гейби, ци, прото*. *нім: <...>* а я біжу за ним, *гей* тот пес (Р. Т., с.25); Ця думка мучила Кольця ще з малої дитини, а за нею, десь *гейби* в тумані, з'явилася й думка: то не жий... (П. ч., с.62); “Та *ци* йи вже варе в канцелярії пан презуз?” – питає гуцул, кланяючись (П. ч., с.105); Утекла раз додому – вібили і назад привели: хоть най ти, кажут, і голову зітне до порога – *прото* він тобі чоловік! (Р. Т., с.24); Гірка ж наша година, *нім* ми зайшли туди (Ю. К., с.18); *Прото*, кажуть, що в вас довге волосе, а короткий розум – тай так буде до віку <...> (Р. Т., с.32).

Із гуцульських діалектних вигуків засвідчені такі, як *мой, йой, угій*: – *Мой*, трргов!.. *Мой*, засьліпило тя, не видиш, що цісарська дитина! – віговкує Янцьо (Р. Т., с.22); *Йой*... Бодай я був не діждав дивитися на таке (Р. Т., с.28); *Тьфу, угій* на таке! (Р. Т., с.40).

Художня мова М.Павлика фіксує й гуцульські діалектні фраземи, зокрема *дати пуда* “налякати”, *херувими грають у грудях* “про передсмертний стан людини”, *на млі ока* “миттю, надзвичайно швидко”, *взяти за божє пошитє* “загрожуючи бійкою, примусити кого-небудь зробити щось, виконати свою волю”, *летіти коміть головою* “падати”, *та, що в корчи* “гадюка”, *смага би го втьїла* “побажання смерті внаслідок раптової хвороби, біди, нещастя” та ін.: *Стемніло трохи: міні дало пуд, я в ноги* (Ю. К., с.19); *Я надійшов ід нему: у грудех, як кажуть, грало вже херувими* – ледви дихав (Ю. К., с.18); *Никольцо на млі ока* виймив п'ятку і бігцем вибіг від дівчини, не дочуваючи, що вона там говорила (П. ч., с.70); “А матери вашій з яковсь вашев Русев – через ню відай жінка вечері не зварила” (і *взяв* патріотика за “*божє пошитє*” і наказав й порога не переступати, – додав Кольцо) (П. ч., с.169–170); – *Куме, де ти? Мой, куме, де ти? От тут, тут, тут!* А сам *бебех* почерез *гложя коміть головов...* (Р. Т., с.40); *Ой, просіт, дітоньки, бога, аби не дав бути у воську і тій, що в корчи* (ніби гадині, шезла би!) (Ю. К., с.8); – *Ба не дам му вже ані попахати нічо – доста вже мій здер смага би го втьїла, як суху вербу мій облупив!* (П. ч., с.158).

The usage of guzul dialect in the language of M. Pavlyk's prose is regarded in the article. Guzul dialectal phonetic, morphological, lexical, and phraseological units, revealed in the language of the author's belles-

Отже, мова художніх творів М.Павлика рясніє гуцульськими діалектними формами, в яких засвідчено різнорівневі діалектні риси. Однак вони в своїй абсолютній більшості є наслідком тогочасного стану розвитку літературної мови на західноукраїнських землях з його неунормованістю, неусталеністю й хитаннями в правописних питаннях, невиробленістю лексики, і нецілеспрямованого використання гуцульського говору як художнього засобу. Правда, в багатьох випадках уже простежується намагання письменника використати гуцульський говір у мові персонажів як художній засіб, однак воно, певною мірою, нівелюється поперемінним вживанням літературних і діалектних форм як у авторській мові, так і в мові персонажів. Це усвідомлював і сам М.Павлик. Перевидаючи в 1909 р. свої твори, він зазначив: “Через те, що сі мої оповідання – подекуди історичні документи, даю їх без перемін, лише поправивши друкарські похибки, завівши частіші а саріте тай змінивши первісну правопись – радикальну, так звану драгоманівку, – на теперішню шкільну, – хоть і бачу в них тепер чимало хиб формальних, *втім і язикових*” (виділення наше – В. Г.) [2, 4]. До художньої мови М.Павлика цілком можна застосувати слова І.Франка про мову творів Ю.Федьковича: вона є зразком літературної мови, підмальованої “в досить значній групі прикметами <...> гуцульського діалекту” [3, 386], а сама мовотворча діяльність письменника в белетристиці є прагненням із діалектного ґрунту дійти до загальнолітературної мови.

Список умовних скорочень

- П. ч. – Пропащий чоловік
Р. Т. – Ребенщукowa Тетяна
Ю. К. – Юрко Куликів
1. *Качкан В.* Борець за поступ, щастя й волю / Володимир Качкан // Михайло Павлик. Твори. – К. : Дніпро, 1985. – С. 3–14.
2. *Павлик М.* Передне слівце / Михайло Павлик // Оповідання. – Чернівці : Друкарня т-ва “Руска Рада”, 1909. – С. 3–6.
3. *Франко І.* Передмова [до видання : “Писання Осипа Юрія Федьковича. Перше повне і критичне видання. Том перший. Поезії Осипа Юрія Федьковича”. Львів, 1902] / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. – К. : Наук. думка, 1982. – Т. 33 : Літературно-критичні праці (1900–1902). – С. 384–388.

lettres, are analyzed. The usage peculiarities of guzul dialectal forms in the context of Ukrainian literary language development of that time on the western Ukrainian lands are ascertained in the article.

Key words: Guzul dialect, Pavlyk, dialecticism, dialectal feature, the prose language.

УДК 821.161.2:83-4

ББК 83.3 (4 Укр.)

Степан Хороб

УКРАЇНСЬКА ДРАМАТУРГІЯ ДІАСПОРИ ПЕРШИХ ДЕСЯТИЛІТЬ ХХ СТОЛІТТЯ: ТЕКСТ І ГРА

У статті досліджуються художні особливості української драматургії, створеної письменниками-емігрантами. Також розглядається контекст творчого побутування п'єс українських авторів. визначається своєрідність їх жанрово-стильових означень.

Ключові слова: драма, діаспора, текст п'єси, контекст, поезика

Міфопоетика національних структур, зокрема діаспорної драматургії, – явище, що особливо естетизувалася еміграційними авторами у 20–30-х роках. Тому й розглядати їх твори варто насамперед у цій площині. Здебільшого мовиться про драматургів, що через певні причини залишивши вимушено вітцивщину, в зарубіжжі постали вже сформованими художниками слова і в нових суспільних та культурних обставинах, у нових морально-психологічних ситуаціях прагнули зреалізувати свої літературно-мистецькі задуми, які, вочевидь, окреслені були (тематично, ідейно, образно, стилетворчо) ще задовго до еміграції. Навіть якщо вони й зверталися до подій та характерів з тамтешнього, закордонного, життя українців, то осмислювали і зображували їх майже цілковито в системі духовно-ціннісних вимірів, близьких і зрозумілих за своєю ментальною сутністю до національно-материкових аналогів.

Як зауважує Лариса Залеська-Онишкевич, такі п'єси й вистави, створені українцями в еміграції, ставали своєрідним духовним осередком та центром суспільно-культурного життя для всіх переселенців з України, які майже щотижня прагнули нової сценічної постановки [1, 11]. Тому і не дивно, що в перших десятиліттях ХХ століття українські емігранти, наприклад у Канаді, написали понад сто п'єс, тексти яких здебільшого залишилися невідомими (вони існували у формі інсценізацій), а першою друківаною українською драмою був твір отця Івана Бодруга “Убийники”, що з'явився в одному з канадських видавництв 1901 року.

Творцями драматургічно-театрального процесу в Канаді й Північній Америці [2] того часу були переважно греко-католицькі та

пресвітеріанські священнослужителі – оо. Микола Струтинський, Геєронім Луцький, Зигмонт Бичинський, а також актори й режисери, педагоги й просвітяни Семен Ковбель, Гавриїл Кобзар, Василь Казанівський, Василь Бабієнко, Петро Гурський, Семен Комишвацький та ін. Основною метою їх драмописання було збереження в тамтешній публіці відчуття українства крізь призму відтворення історичної минувшини рідної землі й народу, їх міфології та фольклору, сентиментальних спогадів про отчий край, візій життя переселенців у чужій стороні тощо. Цей громадський обов'язок численних авторів з діаспори переважав будь-які інші їхні потреби, зокрема матеріальної винагороди чи славолюбства, до такої міри, що не раз на титульній сторінці драматичних творів не було зазначено навіть прізвищ їхніх творців, а не те що бодай якоїсь ціни.

У когорті цієї першої хвилі українських драматургів-емігрантів, за спостереженнями Лариси Залеської-Онишкевич, чи не найпомітніше вирізнявся талант Семена Ковбеля – письменника, режисера й актора. Він написав і видав сімнадцять п'єс, серед яких певний сценічний успіх мали “Дівочі мрії” (1920), “Вірна сестра” (1921), “Делегація до раю” (1922), “Батурині” (1927), “На руїнах” (1928) та ін., що розкривали сімейно-побутові та історичні події, морально-духовні і суспільно-психологічні конфлікти. На початку 20-х років у драматургії української діаспори переважали твори про незалежність України, про боротьбу за волю й самостійність нашого народу (“Страйк” Николи Струтинського, “Терновий вінок, або Жертви царизму” Володимира Сиротенка, “В боротьбі за волю” Степана Мусячука, “В галицькій неволі” Дмитрия

Гуцькевича, “Рідний край” і “Тихі герої” Михайла Петрівського, “В пазурах Чека, або Кривава квітка большевицького раю” Пилипа Пилипенка (Остапчука) та ін.). Однак такі п’єси здебільшого “замикалися” в колі українських емігрантів і майже не викликали інтересу в інонаціонального читача або ж глядача. То вже наступна, друга хвиля драматургів української діаспори, яку хронологічно можна окреслити кінцем 20-х – початком 30-х років, творчо реалізувала себе не лише у вимірах запитів переселенців, а й на теренах західноєвропейських країн – Німеччини, Італії, Фінляндії, Франції, Польщі, Чехії...

До неї передовсім слід зарахувати вже визнаного в Європі (ще до свого “еміграційного періоду” життя і творчості) Володимира Винниченка, якого на Заході раніше знали радше як політика, а вже потім як художника слова, зокрема драматурга. Створені у Німеччині, а згодом і у Франції (він мешкав у провінції Мужен) нові драматичні твори “Закон” (1922), “Пісня Ізраїля (Кол-Нідре)” (1922), “Ательє щастя” (1925), “Великий секрет” (1926), “Над” (1927), “Пророк” (1930) порушують традиційно звичні для творчості письменника проблеми (приміром, суспільно-етичну й соціально-психологічну проблему “чесності з собою”). Вони зацікавлювали не тільки українського, а й західноєвропейського глядача або читача: й очевидними моральними парадоксами самого автора, і психологічною вишуканістю в характеристиці дійових осіб, і високою майстерністю в організації внутрішньої і зовнішньої структури драми, і неперебутньою стилістикою. Наприклад, “Закон” з успіхом йшов у театрах Мюнхена, Берліна, Осло, Мілана, Ляйпціга та на інших сценічних підмостках Європи.

Як і в раніше написаних п’єсах, в “еміграційній” драматургії Володимира Винниченка домінуючими були питання нової моралі, шлюбу і сім’ї, стосунків між чоловіком і жінкою, батьками і дітьми, співвідношення у поведінці людини свідомого й інстинктивного, психологічного й фізіологічного, генетичного й набутого. Як і раніше, художник слова виступав супроти філістерської моралі за утвердження такої гармонії у взаєминах особистості і суспільства, завдяки якій не порушувався б баланс між ними, жодним чином не обмежувалася б свобода індивідууму. Зрештою, як і раніше, в п’єсах, написаних Володимиром Винниченком в діаспорний період, драматург свідомо виокремлював, а

відтак ідейно-естетично постулював якийсь один екстремний приклад із широкої проблеми “чесності з собою” і кризь систематику подій, характерів, психологічних конфліктів і ситуацій докладно вивчав його як своєрідну ілюстрацію до неї. Приміром, “Закон” і “Над” розробляли складні питання сімейного життя бездітних подружніх пар; “Пісня Ізраїля (Кол-Нідре)” і “Пророк” зосереджувалися на питаннях співіснування в суспільному бутті національного і загальнолюдського, віри і фанатизму в релігійному вченні; “Ательє щастя” і “Великий секрет” порушували морально-етичні питання реальної природи людських взаємин, упевненості людини в своїх силах і можливостях, незважаючи на утопічні чи прагматичні ідеї.

І все ж за очевидної традиційності та змістової звичаєвості, “еміграційна” драматургія, порівняно із ранньою творчістю Володимира Винниченка, виразніше окреслює новаторські, зокрема модерністські пошуки її автора. Твори, написані письменником у другому й на початку третього десятиліття ХХ століття, помітно відрізняються від створених раніше в Україні його перших драм “як своїми жанрово-стильовими, так і новими ракурсами центральної ідеї, – пише Анжела Матющенко. – Якщо в п’єсах першого періоду творчості Винниченка перважали зовнішня колізія соціально-філософського характеру, що розгорталась насамперед в інтелектуальній дискусії персонажів, то в драмах... (наступних періодів. – С.Х.) структурною основою стає загострена колізія мелодраматичного плану, що розкривається переважно в любовно-сімейних стосунках героїв” [3, 58].

Одночасно в цей період спостерігається посилене використання експресіоністської естетики й поезики у згаданих п’єсах драматурга. Так, застосовані ним художні принципи у структуруванні конфлікту і побутової інтриги (як і в західноєвропейській драматургії 20–30-х років) передбачали не так боротьбу дійових осіб в ім’я якоїсь ідеї, як нервові чи озлоблені суперечності з елементами гри [4, 201–208]. Причому мета гри (ніким із персонажів не визначається заздалегідь, виникає наче спонтанно і від того спочатку ледь усвідомлюється) полягала в тому, щоб надати додаткового психологізму, виразної емоційності та інтенсивності похмурому, майже всуціль позбавленому радості існуванню героїв.

У драмах, наприклад Августа Стріндберга, ігрове начало виявляється у кількох,

принаймні двох, яскраво виражених значеннях: гра як змагання, як диспут, у результаті якого мають бути переможці й переможені (приміром, п’єси “Батько”, “Шлях до Дамаску”, “Соната привидів”), гра як імпровізація, розвага, у результаті якої також мають бути переможці і переможені (скажімо, п’єси “Графиня Юлія”, “Танець смерті”). В інших творах Августа Стріндберга, здається, грають не люди, а радше обставини, якісь вищі сили з ними. А там, де починають гру самі дійові особи, вона часто набуває небезпечних поворотів: герої готові грати до кінця, незважаючи навіть на можливість програшу чи трагічні наслідки від нього. Такий тип людських взаємин пізніше продовжували художньо культивувати Луїджі Піранделло у “Шести персонажах у пошуках автора” (більш відсторонено і лірично), Федеріко Фелліні в “Дорозі” (більш гуманно і пластично), Едуард Олбі в “Не боюсь Вірджинії Вульф” (більш елементарно і грайливо), Яльмар Бергман в “Обличчі” (більш витончено й широко), Джон Осборн в “Озирися в гніві” (більш трепетно й обнадійливо) та ін. драматурги. Хоча всі вони виходили з тих же передумов, що й Август Стріндберг.

Свого часу Євген Перлін, аналізуючи драматургію Володимира Винниченка, звернув увагу на такий поетикальний засіб розвитку інтриги в його п’єсах, як гру, виокремивши кілька її конструктивно-сміслових типів у творчості драматурга: “... теоретична дискусія (майже по всіх п’єсах), обговорення проблеми, що стоять у центрі драми (майже скрізь); залицяння й опір – справжній чи удаваний (“Брехня”, “Базар”, “Закон” тощо); бажання про щось дізнатись та опір (Інна й Мустащенко в “Законі”, Кривенко й Антоніна в “Брехні”); боротьба за якийсь матеріальний предмет (листи в “Брехні” тощо)” [5, 126]. У драмі “Закон” Володимира Винниченка гра виникла як наслідок особистої ініціативи, роздратованого і нестійкого стану душі головної героїні Інни Василівни. У грі, яку вона веде спочатку як обговорення подружньої проблеми, а згодом дискусії зі своїм чоловіком Панасом Михайловичем, не все, звісно, робиться із натхненням. У першу мить тут відчувається і досвід, і звичайний розрахунок жінки: через неможливість самій народити дитину, спокушає чоловіка зробити це з його секретаркою Людмилою, а потім, відібравши на “законних” правах немовля, вигнати її з дому.

Однак із розгортанням драматичної дії і посиленням її напруги ця своєрідна гра набуває гостроти, непримиренної конфліктності, більше того – неприхованої ворожнечі передовсім у сімейних взаєминах: суперники майстерно відбивають удари один одного, швидко обдумують власні ходи і переходи до атаки. І все ж Володимир Винниченко всією системою художніх образів підводить до висновку, що гра у “Законі” виникла як наслідок розчакненої свідомості, езотерично розтерзаної душі Інни Василівни, а не як її примха, не як забаганка респектабельної жінки загалом, як це прагнуть довести деякі дослідники драматургії Винниченка. У цьому творі герої граються (кожен особібно) як своєю долею, так і долею одне одного. Там, де у західноєвропейських авторів назріває міщанський скандал (скажімо, “Свято примирення” Гергарта Гауптмана), в українського драматурга починається небезпечна захоплююча гра, яка, хай і обмежена тісними домашніми стінами і здебільшого діалогом двох, проектується на людське життя загалом. Певно, така загадкова парадоксальність поведінки дійових осіб є особливою своєрідною рисою поезики саме драматургії Володимира Винниченка.

Українська експресіоністська драма, створена Володимиром Винниченком, організовує конфлікт на горизонтальному та вертикальному рівнях. Вона не знімає з агресивних дійових осіб, що стоять на одному із бінарних полюсів конфлікту, значної частини відповідальності. Вона, на відміну від традиційної, вимірює таких персонажів тією ж міркою, що й героїв, які страждають. Для “позитивних” і “негативних” тут діють одні й ті ж психологічні, морально-етичні закони та засади людського співіснування.

Якщо підходити з такими критеріями до героїні Винниченкового “Закону” Інни Мустащенко, то за всієї очевидності вад її характеру (зневага, користоловство, підступність у ставленні до Люди, хитрість і всевладність, навіть деяка агресивність у досягненні своєї мети, позірність манірності у взаєминах з чоловіком, тіткою), все ж у ній нерідко проступає те, власне, жіноче, що робить зрозумілими й деякою мірою сприйнятливими її нездійснені материнські страждання. Адже вона, сповнена енергії і життєлюбства жінка, всією істотою прагне віддатися природному інстинктові матері, в чому, звісно, нічого аморального чи протизаконного немає.

Парадоксальність внутрішнього конфлікту тут очевидна, й виявляється вона не за чиймись розрахунками, не за наперед заданою схемою поведінки і боротьби, а з непередбачуваної гри дійових осіб. Саме егоцентризм Інни “спричинив її кризу, душевний розлад, конфлікт у власній сім’ї і врешті – крах. Для Мусташенка, який піддався, було, дружині, її тиску, приходиться час прозріння, переоцінки встановлених для себе норм мислення і моралі.

На всі вибухи люті, навіть думку про насильне відбирання дитини і про вбивство непокірної матері, батько (Мусташенко) відповідає стогоном болю і переконаністю у власному безсиллі, бо він відчув одвічний закон життя – закон материнства” [6, 88].

Такий тип драматичного конфлікту, за результатами розв’язання якого однаковою мірою судять усіх дійових осіб драматичного твору, Володимир Винниченко конструював уже як письменник-модерніст, як один із творців європейської експресіоністської драми: є закони життя, що спонукають до гострої і непримиреної боротьби в ім’я утвердження людської духовності і душевності, моралі й краси стосунків, закони, за якими природні інстинкти перемагають найвишуканіші раціональні розрахунки в тонкій грі розуму, пристрастей, емоцій. Не випадково дослідники творчості Володимира Винниченка – Григорій Костюк, Лариса Мороз, Володимир Панченко, Людмила Дем’янівська, Галина Сиваченко, Віктор Гуменюк та ін. – цю парадоксальність поведінки багатьох героїв драматурга виводять із ним же означеної художньої концепції “чесності з собою”, за яким людина в будь-яких ситуаціях має залишатися самоцінною і самодостанною особистістю.

Саме проблема “чесності з собою” є наскрізною для драми “Пісня Ізраїля”, що має підзаголовок “Кол-Нідре” (від назви єврейської мелодії, яку зазвичай грають на скрипці під час надвечір’я релігійних святкувань Йон Кіппура, коли благають прощення у Бога й єдиновірців за недотримання обіцянки). Тут домінуючу роль автор відводить не стільки сюжетним подіям і фабульним зчепленням сцен та ситуацій, скільки порухам й динаміці внутрішньо-психологічного світу головного героя, скрипаля Арона Блюмкеса, експресіоністському вираженню його характеру. З розгортанням драматичної дії та конфліктних колізій йому все більше протистоять не окремі представники імперсько-дворянського, ро-

сійсько-шовіністичного середовища, а, здається, вся тодішня антигуманна й антилюдська система суспільно-національного покривдження особистості в царській Росії [7, 149]. Саме вона й штовхає Арона – блискучого скрипаля-віртуоза, який задля короткотривалого сімейного щастя з донькою предводителя російського дворянства Петра Кончинського Натюю, заради музичної кар’єри поступився своїми національними й релігійними принципами – відреченням від єврейського роду.

Закладений тут конфлікт “чесності з собою” Володимир Винниченко ускладнює ще й тим, що сестра героя Мірра, а з нею і його дід Мойсей, батько Лейзер та мати Сара Блюмкеси не можуть простити такого вчинку Арона, зрештою, й безсилі збагнути, що керувало ним на шляху до відступництва, чому в ім’я свого благополуччя він зрадив найсвятіше – віру, честь і порядність свою, а отже, й свого роду?! Ідейно-суспільне й царсько-шовіністичне міщанство, з одного боку, провокувало таку поведінку Арона Блюмкеса, а з іншого, – неодмінно вело його до душевної й духовної трагедії, до кризи людської особистості, до розчахненої свідомості [8, 90]. Чи зможе це подолати герой з метою свого відродження, коли зрозумів свою помилку, Володимир Винниченко так і не дає на це відповіді, очевидно, цілком свідомо спонукаючи читача або глядача самому шукати шляхів розв’язання таких чи подібних проблем. За справедливим спостереженням сучасної дослідниці, таке “поєднання загрозливих тенденцій у самосвідомості людства та нерозв’язаних національних духовних дилем надавало колізіям Винниченкової драматургії особливої гостроти” [9, 116].

В іншій п’єсі “Пророк” драматург торкається вже не так самої проблеми “чесності з собою”, як питань відповідальності людини за свої вчинки – морально-побутові, соціально-психологічні, ідейно-етичні тощо – в суспільному співжитті. Головний герой твору – своєрідний месія якоїсь супернормої теїстичної культури – в очах своїх вірян, здійснюючи, здавалося б, неймовірні релігійні зусилля для зв’язку з потойбічними, космічними силами, доти залишається культовою фігурою, перед якою схиляються фанатичні народні маси, поки зберігає у собі втаємничений образ Учителя, всемогутнього пророка юрби. Як тільки він у хвилини душевної слабкості виявляє свої, притаманні для всіх людські риси

(приміром, закоханість), одразу ж втрачає ореол святості і неземну енергію, дії і слова його вже не є чинними для переважної більшості вірян (тут прямо напрошується паралель з трагічною фігурою ібсенівського Бранда). Навіть більше, така постать стає вже своєрідною ширмою, за якою приховують свої ниці вчинки ті, хто колись прислуговував пророкові, а нині здійснюють злочини проти колишніх єдиновірців. Ідейний фанатизм не залишається безвинним: він породжує культ пристосуванства, наживи, зневаги, олжі й інших характерних аморальних рис.

Якщо синтезувати ідею, по суті, всіх драматичних творів Володимира Винниченка, що були написані в діаспорі у 20–30-х роках, то її можна звести до якогось єдиного етичного начала концепції “чесності з собою”, концепції, що визначала змістове й формотворче спрямування драматургії письменника. Створені в еміграції п’єси Володимира Винниченка мали чималий вплив на діаспорну драму. Причому під впливом треба розуміти не тільки “притягування”, а й “відштовхування”, не лише засвоєння чужого досвіду, а й творчу суперечку, своєрідний “діалог” материкових і діаспорних художників слова. Водночас культивування естетики “інтелектуальної драми” та “психологічної драми” з їх неореалізмом та ідейно-образним постулюванням елементів міфів, притч і сказань, з алюзійністю діалогічного та монологічного мовлення тощо. А “Пісня Ізраїля” і “Пророк”, за спостереженням Лариси Мороз, “вивершують філософську систему життя”, що згодом позначилося на нових творах автора.

Такою постає й творчість інших представників другої хвилі українських драматургів з діаспори. Так, нерозривний зв’язок з історією свого народу (насамперед спадкоємність в освоєнні культурних традицій) та його драматичним, нерідко й трагічним сьогоденням показали у своїх п’єсах Олександр Олесь і Спиридон Черкасенко, знакові для всього українського письменства митці.

Скажімо, один із найрепертуарніших драматургів на батьківщині Олександр Олесь (Кандиба) ще до своєї еміграції (мешкав з 1919 року в Будапешті і Відні, а з 1924 року – в Празі), хоча й дистанційовано від подій, що відбувалися на материковій Україні, зумів їх оцінити й відтворити доволі точно – з позицій інтелігента початку ХХ століття, його мрій про справедливий соціальний устрій на рідній землі. Дискутуючи з собою, ще зовсім мо-

лодим драматургом, який створив “революційний етюд” “По дорозі в Казку” (1908), Олександр Олесь у драмі “Земля обітована” (1935) знову повертається до теми казки, міфопоетики, символістського художнього мислення. Головному героєві п’єси – письменнику Шумицькому – новоутворена країна Рад видається казковим місцем, до якого він переїздить з Галичини і прагне там оселитися разом зі своєю родиною. Однак запідозрений у зраді комуно-більшовицьких ідей, він незабаром потрапляє до в’язниці, а дружину і дітей влада знищує. З горя “галицький мрійник” божеволіє і вважає себе комісаром освіти, що покликаний “просвічувати” народ і вести його до всезагального благоденства. “У зазначених текстах Олександра Олесь, – зауважує Наталія Малютіна, – алегоризується сама візія Казки, що набуває характеру певного топосу, іконографічного знаку утопії ідилічного світу” [10, 230].

Лірико-міфологічну лінію символізму, що її творчо розвивали західноєвропейські символісти (в драматургії передовсім Моріс Метерлінк), на українському національному ґрунті утверджував насамперед Олександр Олесь. Написані ним драматичні поеми “Над Дніпром” (1911) і “Ніч на полонині” (1943) – то, власне, органічна злютованість міфу і дійсності, минулого і сучасного, казки і реальності, життя справжнього і потойбічного, мрійливості устремлінь і конкретики теперішнього тощо.

Подібна поетика є домінуючою і в багатьох драматичних етюдах письменника (“Трагедія серця”, “По дорозі в Казку”, “Тихого вечора”, “Осінь”, “Танець життя”, “При світлі ватри” та ін.). Тому численні дослідники драматургії Олександра Олесь не безпідставно твердять, що своїми п’єсами він близький передовсім Морісу Метерлінку з його тяжінням до міфопоетичного мислення, казкових образів і сюжетів, часто ірреальних персонажів (хоча в ранній період творчості в них відчутні ознаки наслідування). Очевидно, це йде від того, на переконання Мікулаша Неврлого, що Олександр Олесь тоді особливо захоплювався “тими творами, які писав Метерлінк, коли ще був на роздоріжжі, як, наприклад, “Сліпці”, в яких бринить сум і розпука, в яких почуття обмеженості людини паралізує все в її вищих змаганнях”, а не, скажімо, “Синім птахом” чи “Сестрою Беатрісою” [11, 111]. Та водночас український драматург з діаспори, успадкувавши винят-

ково глибинні традиції національної романтичної художньої свідомості [12, 4], національних образів і форм, створив п'єси, що є цілкомито своєрідним пластом символістського типу бачення в українському письменстві.

Прагненням зберегти в собі приналежність до українства позначений “закарпатський” період творчості Спиридона Черкасенка. Тривалий час мешкаючи в містах і селах “Срібної землі”, що у 20–30-х роках входила до складу Чехословаччини, драматург відчував збережену там патріотичність і всіляко підтримував її серед місцевого населення. Особливо популярними тоді були пластунські та просвітянські організації, що впливали на шкільну молодь. Власне, для шкільного театру Спиридон Черкасенко написав цілий ряд дитячих п'єс, виданих в Ужгороді – “Сміх” (1924), “Лісові чари” (1924), “Лібуша в таборі” (1925), “Чудо св. Миколая” (1925), “Бідний Лесько” (1926), “Хай живе життя” (1930), “Ой хто, хто Миколая любить...” (1936), “До світла, до волі” (1937) та ін., які мали морально-дидактичне спрямування, виховуючи у підлітків почуття патріотизму, національної гідності і християнськості. У творчості письменника вони радше сприймаються як історико-культурний факт, а не літературно-мистецьке явище. Хоча в тодішніх суспільно-політичних умовах Закарпаття такі твори, написані українською літературною мовою, виконували своє завдання: утверджували серед шкільної молоді й загалом населення краю українськість.

Звісно, у цей час Спиридон Черкасенко створив і великі драматургічні полотна, які мають історико-літературне значення – історичні драми “Коли народ мовчить” (1927), “Северин Наливайко” (1928), містерійну п'єсу “Ціна крові” (1930), драматизований роман “Еспанський кабальєро Дон Хуан і Розіта” (1931). Якщо перші два твори мають виразно національне спрямування, то наступні цілкомито відходять від української тематики. Крім того, вона, така всесвітня тематика, до цього вже розроблялася українськими драматургами. Все це давало підстави тодішній критиці звинувачувати автора драм у наслідуванні, а почасти й в епігонстві, скажімо, драматургії Лесі Українки (“Камінний господар” і “На полі крові”).

Справді, “Еспанський кабальєро Дон Хуан і Розіта” та “Ціна крові” Спиридона Черкасенка тематично близькі драматичним пое-

мам поетеси, але ж генеалогічно подібні теми й проблеми сягають глибокої давнини і репрезентовані багатьма художниками слова світу. Зрештою, Спиридон Черкасенко, звертаючись до аналогічних мандрівних сюжетів, прагнув по-своєму ідейно-естетично втілити їх у структурі драматизованого роману про дон Хуана і в містерійній п'єсі про Іуду Іскаріотського. Так, у творі “Еспанський кабальєро Дон Хуан і Розіта” він надто приземлив центральний образ і забарвив його здебільшого в реалістично негативні тони “нахабного серцеїда”, “владного завойовника жіночих чеснот”, “свідомо ігноруючи ті містично-філософські риси, які надавалися йому попередніми авторами, в тому числі й Лесею Українкою” [13, 27].

Якщо й далі зіставляти сюжетні ходи творів українських драматургів про Дон Жуана, то неважко помітити, що покарання для головного героя письменники придумують різні: смерть від містичної статуї Командора у п'єсі “Камінний господар” і загибель від помсти зведеної й ошуканої гультьєр простої дівчини Розіти в п'єсі “Еспанський кабальєро Дон Хуан і Розіта”. Загалом створений Спиридоном Черкасенком образ основної дійової особи у драматизованому романі не має ні ореолу романтики, ні втаємниченої містики, ні звабливого демонізму, як це помічаємо у цілому ряді творів з цим мандрівним сюжетом. Натомість, Дон Хуан постає легковажною, позбавленою відчуття відповідальності людиною, що прагне нових захоплень і любовних спокус, а коли цього йому не вдається досягти, то використовує погрози, знєваги, інші негативні прийоми у постійних пошуках гострих відчуттів. Сам художник слова пізніше зізнавався, що ця “п'єса без жадної тяжкої філософічно-містичної артилерії, але з претензією дати те, чого вимагає сучасна сцена: театральність (сценічність), легкість, цікавість, рух (кіновість) тощо і трішки здорової моралі” [14, 27].

Інші драматурги з української діаспори, передовсім Єлисей Карпенко (як емігрант спочатку мешкав в Австрії, а згодом переїхав до Америки) та Леонід Мосендз (проживав у Польщі, Чехії, Швейцарії), наприкінці 20 – початку 30-х років створили, відповідно, п'єси “Едельвайс” (1921) та “Вічний Корабель” (1933). Загалом у драматургії Єлисея Карпенка символізм був домінуючим (причому, драматична поема “Білі ночі” (1920), трагедія “Осінньої ночі” (1920), драми “В

долині сліз” (1921), “З глибини життя” (1922) тощо). Однак саме “Едельвайс” чи не найвиразніше виявляє своєрідність символістської авторської свідомості письменника. Бо якщо в згаданих творах дещо помітний вплив скандинавської і французької символістської драми, то “Едельвайс” засвідчує, що її творець вийшов поза естетичні рамки як західноєвропейської, так і національної символістської драматургії.

Єлисей Карпенко змальовує образ неординарної особистості Марії, яка завжди і в усьому прагне відстоювати чесні й справедливі взаємини – чи це поміж друзями, знайомими, а чи всередині сім'ї. Морально-духовний імператив, що сповідує головна героїня, не завжди викликає адекватну реакцію не лише в подруг Марти і Клари, а й у чоловіка Романа. Тим більше неоднозначно сприймається її альтруїзм та саможертвність, коли вона, хвора і немічна жінка, вимагаючи чесності від свого не надто мужнього чоловіка і задля його добра, як вона переконана, відсекає його від себе разом із своєю найближчою товаришкою, в якій буде його дитина. Драматург тонко передає стан вивіщення й усамітнення душі Марії, коли та приймає остаточне рішення щодо закоханих подруги і чоловіка: тепер її слова про безсмертя любові, про вічну жагу життя часто змінюються мінорним настроєм, нарешті прагненням смерті, що відбито в її словах від *meine Liebe* (моя любов) до *meine Tod* (моя смерть). Подібна до альпійської квітки едельвейса, яка росте самотньо тільки на деяких верхах гір, Марія також залишається самотньою, зраженою фатальною владою кохання. Та чи розчавленою життям?

Автор так і не дає остаточної відповіді на це, раз по раз пускаючи своїх героїв і читачів по колу пошуків духовної сфери людського буття. Концепція “чесності із собою”, що її так продуктивно розробляв Володимир Винниченко, у творі Єлисея Карпенка знайшла своє символістське втілення: автор конструє драматичну дію і конфлікт за принципом одвічного протистояння не так протилежних сил, характерів, ідей та світоглядів, як внутрішніх протиріч, психологічної боротьби самої особистості. Адже ані Клара, ані Роман, через вчинок яких Марія зазнала душевних мук (інспірованих нею ж таки), не постають негативними або ж несприйнятними для неї постатями, тим більше – ворогами. Естетизація Марійного страждання, хай в чомусь і

позбавленого раціонального смислу, все ж набуває форми активного діяння. Зазнаючи мук, Марія не тільки прощає зраду найближчих їй людей, вона мовчки благословляє їх на щасливе подружнє життя, що відбито в фінальних ремарках.

У поетичній драмі “Вічний Корабель” інший драматург із української діаспори – Леонід Мосендз – в алегоричній формі, що вимагає символізації художніх образів-персонажів, відображає нелегку долю емігранта. Вся сюжетна канва побудована, по суті, на одній події, яку автор часопросторово пов'язує із голландським містом XVI століття: його мешканці, відчуваючи наближення швидкої облоги ворогом, не можуть дійти спільної мови, як захистити його і жителів од загарбницьких зазіхань іспанців. Більше того, тут нема людини, яка б згуртувала всіх міщан, вказавши їм шляхи до визволення. Драматург у кодифікованій формі, мовою знаків і символів намагається естетизувати цю ситуацію. Це відбувається насамперед на рівні світовідчужання героїв, на рівні їх морально-етичних пріоритетів. Певно, не випадково автор у ремарках (як і в п'єсі Єлисея Карпенка “Едельвайс”), які відзначаються особливою можливістю сугерувати (навіювати) певні символістські ідеї і настрої у формі близькій і зрозумілій реципієнту, вказує на якусь одну характерну рису того чи іншого персонажа.

Як справедливо зазначила Лариса Залеська-Онишкевич, “можна вважати цю драматичну поему патріотично вмотивованим варіантом “Летючого голландця”, з меншим містицизмом, але з великою дозою ідеалізму” [15, 16], що є, додаймо, характерною особливістю символістського типу художнього мислення Леоніда Мосендза. Прагнення головного героя “Корабля Вічності” до пошуків щастя, до орлиного лету в незвідане – це завше гімн душі, бо символізує красу і силу духовно-моральної спроможності людини до волі, а тому, звісна річ, такої, яка не знає, не приймає жодних обмежень і велично прямує не лише сама, а й закликає інших до Абсолюту. Водночас “політ у вічність” символізує у поетичній драмі Леоніда Мосендза прагнення чогось таємного, незвіданого, розширеного духовного буття людини. “Символіка поеми, її алегоричність та символізм є національно прозорими, – пише Людмила Скорина. – “Вічний Корабель” сповнений ідейних поєдинків навколо проблеми еміграції, навколо обов'язку боронити рідну землю

та відповідальності людини за свої вчинки. Виїхавши після втрати державності на еміграцію, поет шукав відповіді на питання: чи він і ті, хто опинилися за межами України поруч із ним, – вічні блукальці, котрим уже ніколи не судилося пристати до рідного берега? Чи є їх провина у тому, що ворог панує на рідній землі?” [16, 73].

Естетикою та поетикою символізму позначені й п'єси іншого представника другої хвилі української драматургії діаспори – Юрія Липи (замолоду виїхав до Польщі, а повернувшись в Україну 1944 року, служив лікарем в УПА, тоді й загинув). Його “Троянда з Єрихону” (1922), “Корабель, що відпливає” (1923), “Слово в пустині” (1926), “Бенкет” (1926), “Вербунок” (1927), “Пісня” (1927) та ін. створені переважно в жанрі драматичної поеми, традиційної для української класичної драматургії. Авторська систематика образів, конфліктів, характерів і подій засвідчує не лише символістське, а й неоромантичне спрямування його драматургії з виразною двополюсністю морально-духовних вимірів героїв. Як зазначає Лариса Залеська-Онишкевич, сюжетні сплетіння названих творів Юрія Липи “сповиті містерійним серпанком і містицизмом”, у більшості з них “помітне ідеалістичне шукання мрії, ідеалу, вільного вибору, свободи особистого самовислову, відчувається сильна віра в Бога” [17, 15]. І хоча, наприклад, у “Троянді з Єрихону”, “Кораблі, що відпливає”, “Бенкеті” чи в “Поединку” драматична дія відбувається головним чином в епоху Середньовіччя, в часи давноминулі, все ж помічається свідомо авторська актуалізація тодішніх життєвих і суспільних проблем з обов'язковою акцентуацією на проблемах загальнолюдських.

Так, у драматичній поемі “Троянда з Єрихону” в баладній формі моделюється проблема розуміння кохання до жінки: з одного боку, лицарського, що вивисує й ушляхетнює людину, а з іншого – пристрасно-плотського, що приземлює, губить її. Ці дві позиції викликані особистісними сприйняттями старшим і молодшим найманцями (вони перебувають на службі у маєтку графа) графової дружини Моріньоль, яка під час відсутності чоловіка покарана й ув'язнена за неподілену любов до зрадника Марграфа. Вірність і чесність жінки автор передає засобами своєрідного плачу-треносу, в якому переплелися реальні й ірреальні настрої, дійсні і метафоричні відчуття.

З посиленням напруги конфлікт драматичної поеми свідомо зміщується драматургом із внутрішнього до зовнішнього його вияву. Цьому сприяє вставний епізод, що сприймається як сцена в сцені: Марграф знищує ченця, який не схотів вмовити графиню Моріньоль прийняти почуття зрадника-залицяльника. Це, а також повернення графа спонукають Марграфа до каяття, що особливо увиразнюється у його монолозі на початку другої картини твору. Зазнавши зовнішніх змін від приневолення, Моріньоль, по суті, не змінилася внутрішньо, психологічно. Незламність її віри й кохання до графа викликають у нього приплив нової хвилі любові, і він намагається якимось омолодити свою дружину, повернувши їй колишню вроду і привабливість. Як характерну для жанру балади, Юрій Липа використовує тут міф про троянду з Єрихона, що має чудодійно-чарівну силу.

Аналізуючи цей твір Юрія Липи, сучасна дослідниця зазначає, що дотримання автором певної баладної структури драматичної поеми відповідно корелює й принципи організації драматичної дії, які притаманні закритій драмі із символістською моделлю авторської ідейно-естетичної свідомості. “Цей тип драми, – пише вона, – згідно з концепцією німецьких літературознавців (...), означений “...організацією дії зверху донизу”, тобто підкоренням дії чітко окресленій ідеї. Отже, сама структура драми підпорядкована цілості всього твору, а не розвивається від сцени до сцени як драматичної “праклітини”. І вже як вивершення своїх спостережень над драматургічною творчістю письменника літературознавець зауважує: “Можливо, це одна із підстав вбачати певні ознаки неоготики у мисленні та стилі Ю.Липи: у його драматургії домінуючими є не колізії, а насамперед “зіткнення різноманітних за дискурсивною природою текстів-висловів: авторської нарації, хору, індивідуалізованої репліки або нашарування пісні як метавислову, молитви, медитації, вертикально монтажного полілогу-акорду тощо” [18, 231]

Загалом у драматичних творах українських письменників-емігрантів, коли зіставляти їх типологічно із деякими драмами західноєвропейських авторів-символістів, і Спиридон Черкасенко, і Олександр Олесь, і Юрій Липа, і Єлисей Карпенко, і Леонід Мосендз порівняно недалеко відходять від традиційних сюжетів, в основі яких лежить то любовна інтрига (нещасливе кохання, зрада, помста),

то одвічні пошуки щастя (в земному чи ірреальному світі) тощо. Переосмислення і переорієнтація відбувається перш за все на дискурсивному рівні драматичної дії. Вловлюючи загальні настанови щодо конструювання символістської драми, українські письменники з діаспори тонко відбивали загальні тенденції національно-культурних процесів, що спрямовувалися до синтезу форм українського модерного стилю. Власне, це характеризувало й водночас об'єднувало драматургів, як тих, що творили на материковій землі, так і в діаспорі.

1. Див.: Залеська-Онишкевич Л. Драматургія української діаспори / Л. Залеська-Онишкевич // Близнята ще зустрінуться: антологія драматургії української діаспори. – К.; Львів, 1997. – С. 11.

2. Як зауважує історик українського театру Ольга Красильникова, “перша вистава українського аматорського театру в США відбулася 1900 року в Нью-Йорку, а в Канаді – 1904 року. Перший репертуарний театр – Драматичне товариство ім. І. Котляревського – був створений 1907 року у Нью-Йорку. Близька співпраця із Львівським театром “Бесіда” дала змогу отримувати тексти п'єс і ноти, а це мало непересічне значення, оскільки публіка традиційно полюбляла вистави музично-драматичних жанрів (...). У підсумку творчої співпраці із львів'янами 1910 року у Нью-Йорку організовано театр “Бесіда” (Красильникова О. В. Історія українського театру ХХ сторіччя. – К.: “Либідь”, 1999. – С. 65). Цей сценічний колектив був чи не єдиним пристанищем для драматургів з української діаспори. Починаючи з 1929 року, українські театральні групи тісно співпрацювали з єврейськими театрами, наприклад, Філадельфії та Нью-Йорка, на сценах яких позачергово йшли вистави за творами українських еміграційних авторів, або ж у спектаклі на їдиш “вклинювалися” україномовні сцени.

3. Матющенко А. Час героя: Українська драматургія першої третини ХХ століття / Анжела Матющенко. – К.: Поліграфічний центр “Фоліант”, 2004.

4. Хороб С. Поетика експресіонізму в українській модерністській драмі ХХ століття / С. Хороб // *Ucrainica i Současna ukrainictyka*. – Olomouc, 2004.

This article investigates artistic features of Ukrainian drama, created by writers-immigrants. The context of the creative existence of the plays of Ukrainian authors is also observed. The unique style of genre definitions is determined.

Key words: drama, diaspora, the text of the play, context, poetics.

5. Перлін Є. Драматургія В. Винниченка (намічування проблем) / Євген Перлін // *Життя і революція*. – 1930. – № VI. – Червень.

6. Володимир Винниченко. Грицько Григоренко. Штрихи до портретів / [Гнідан О. Д., Дем'янівська Л. С., Йолкіна Л. В., Гуляк А. Б.]. – К.: Вища школа, 1995.

7. Хороб С. Драматичний конфлікт у п'єсах Володимира Винниченка / С. Хороб // *Нариси з поетики української літератури кінця ХІХ – початку ХХ століття*. – Івано-Франківськ: Плай, 2000.

8. Сорока М. Етнічні конфлікти у драмі “Пісня Ізраїля” (“Кол-Нідре”) / Микола Сорока // Володимир Винниченко: у пошуках естетичної, особистої і суспільної гармонії: зб. статей. – Нью-Йорк, 2005.

9. Матющенко А. Час героя: Українська драматургія першої третини ХХ століття / Анжела Матющенко. – К.: Поліграфічний центр “Фоліант”, 2004.

10. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття: аспекти родо-жанрової динаміки / Н. П. Малютіна. – Одеса: “Астропринт”, 2006. – 296 с.

11. Неврлий М. Олександр Олесь: життя і творчість / М. Неврлий. – К., 1994.

12. Це аргументовано доводить Леонід Білецький у своєму ґрунтовному нарисі “Олесь (3 нагоди 20-літнього ювілею)”, що був видрукований у часописі “Нова Україна” (Прага, 1923. – Ч. 12. – С. 1–9).

13. Мишанич О. В безмежжі зим і чужини (Повернення Спиридона Черкасенка) / Олекса Мишанич // Олекса Мишанич. Повернення. – К.: АТ “Обереги”, 1993. – С. 27.

14. Там само.

15. Залеська-Онишкевич Л. Драматургія української діаспори / Л. Залеська-Онишкевич. – К.; Львів, 1997. – С. 16.

16. Скорина Л. Література та літературознавство української діаспори. Курс лекцій / Людмила Скорина. – 2 вид., доповн. – Черкаси: Брама-Україна, 2005.

17. Див.: Додаток до Антології драматургії української діаспори. – Львів, 1997.

18. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття: аспекти жанрової динаміки / Н. П. Малютіна. – Одеса: “Астропринт”, 2006. – 296 с.

УДК 82 (091): 821.161.2

ББК 83.3 (4 Укр.) 2

ЕСЕЇСТИКА ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА: ПОШУКИ ІДЕНТИЧНОСТІ

Євген Баран

У статті розглядається есеїстика Юрія Андруховича крізь призму авторських пошуків національної ідентичності.

Ключові слова: есеїстика, ідентичність, мова, жанр, сучасний літпроцес.

Жанр есеїстики після 1991 року в українській літературі здобув широку популярність серед літераторів. Гадаю, не останнім поштовхом до написання есеїв було не тільки бажання якомога ширше і швидше відгукнутися на проблеми сучасного життя, але й жанрова дифузія в літературі, свідками якої ми стали. І хоча формальні вимоги до есею не змінилися за добрих чотири століття, відколи його канонізував Мішель Монтень у своїх *“Пробах”*, однак зміни у ньому були пов’язані не так із пошуками нових форм, як із бажанням письменника позбутися полону жанрових рамок.

Правила есеїстичної “гри”, сформульовані Мішеллем Монтенем, і сьогодні залишаються визначальними, тому їх не зайве буде нагадати: “Те, що я викладаю тут, усього лиш мої фантазії, з їхньою допомогою я намагаюся дати уявлення не про речі, а про самого себе; самі ці речі я, можливо, колись пізнаю чи, може, знав їх раніше, коли долі десь баглося висвітлити їхню суть, та я встиг про те забути. Хоч я в певному сенсі очитаний, але збіса непам’яткий. Тож не ручуся за достеменність моїх знань про даний предмет у даний момент. Байдуже, яких я торкаюся тут питань, головне – як я їх розглядаю” [5, 90]. І ще: “Я вільно висловлюю свою думку про будь-які речі, навіть про ті, що, може, перевищують мою тямку і зовсім не на мої зуби. Якщо я кажу, що про них думаю, то тільки на те, щоб дати пізнати міру мого погляду, а не міру самих речей” [5, 92–93].

Головні передумови функціонування цього жанру чітко сформульовані українським дослідником Василем Пахаренком у його праці *“Начерк Шевченкової етики”*. Їх варто повторити, оскільки вони стосуються теоретичних підвалин жанру есею: “непересічна особистість автора, вияв його власної позиції (несхожої на інші, оригінальної чи й несподіваної, парадоксальної). Есей передбачає інтерпретацію (а не опис) різноманітних фактів; тут береться до уваги насамперед посутня (з погляду автора) інформація. Шляхом вільних, розкутих, образних міркувань

есеїст знаходить несподівані перегуки, зв’язки, спільності між явищами, котрі під будь-яким іншим кутом зору (чи то повсякденним, чи науковим) видаються абсолютно непеєднаними, неспівмірними (тут, власне, використовується тип мислення поета-метафориста). Таким способом есеїст відкриває несподівані овиди і перспективи у тій галузі, яку осмислює” [6, 59].

Проблеми національної ідентичності захопили українських письменників на межі 80-90-х років ХХ століття, коли суспільно-політична ситуація в Європі поставила націю перед вибором. І хоча питання окремішності українства на етнопсихологічному, культурному, етичному рівнях як наукова і політична проблема ставилася письменниками, починаючи із ХVІІІ століття (козацькі літописи Самовидця, Грабянки, Самійла Величка), а з середини ХІХ-го вона вже набуває системного прочитання і варіативності (М.Костомаров, П.Куліш, І.Нечуй-Левицький), – лише зі здобуттям політичної незалежності в 1991 році це питання стало “альфою і омегою” української політичної і культурної перспективи.

Склалося історично так, що той початковий досвід усвідомлення себе іншими на матеріалі культурологічному найсистемніше, хоча й тенденційно щодо світоглядних й естетичних пошуків окремих українських літераторів, підсумувала україністка із Польщі Оля Гнатюк [див.4.]. Вона ж досить докладно зупинилася на теоретичних аспектах ідентичності і проаналізувала ранню есеїстику Юрія Андруховича (мовою оригіналу дослідження вийшло в Любліні 2003 року, тому переважним предметом аналізу стали есеї письменника, які склали першу книгу есеїстики *“Дезорієнтація на місцевості”*). Оля Гнатюк визначається із дефіні-

* Hnatiuk Ola. Pożegnanie z imperium. Ukraińskie dyskusje o tożsamości / Ola Hnatiuk. – Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2003. – 350 s.

ціями “культурна ідентичність” і “національна ідентичність”.

Розглянувши різні наукові підходи до вирішення цієї проблеми, польська дослідниця зупиняється на такому варіанті: “Тому найбільше придатною для свого аналізу я вважаю дефініцію Бо Строта, за яким ідентичність – і національна, і культурна – це сконструйовані за допомогою культури ідентичність та інакшість (...); це не означає (так само як було з “винайденою” традицією), що той конструкт є продуктом вільної творчої винахідливості. Конструювання тожсамості завжди полягає у використанні наявних елементів; йдеться радше про версію речі, сконструйованої раніше. [...] Отже, члени культурної спільноти конструюють свою ідентичність, спираючись на обумовлені культурною ідеї, символи, коди і знаки. Це конструювання може допровадити до виникнення політичної окремішності, але може також існувати почасти паралельно до неї чи навіть у її межах. Натомість національну тожсамість конструюють, покликаючись на ідеї, символи, коди та знаки, що їм надають політичного значення і що їх саме так сприймають члени тієї спільноти” [4, 58].

Розглянувши есеїстику Юрія Андруховича, дослідниця робить таке узагальнення: “В есеїстиці Юрія Андруховича першої половини 1990-х років сформульовано пропозицію вписати Галичину в простір Центральної Європи як спадщини імперії Габсбургів” [4, 291]. І далі: “Парадоксальність Андруховичевої візії Центральної Європи полягає в тому, що він розглядає Галичину передусім через австрійську призму, в контексті німецькомовного світу. Тим часом з-поміж країн Центральної та Західної Європи тільки в Польщі про Україну чи українську частину Галичини мислять як про частину Центральної Європи” [4, 310].

Проаналізувавши ряд “географічно-просторових” есеїв письменника (“Ерц-герц-перц”, “Вступ до географії”, “Час і місце, або Моя остання територія” та ін.), дослідниця приходить до слушного висновку: “Проте письменникова візія новочасної національної спільноти, опертої на іншій, не-радянській історичній пам’яті, так само як візія існування понаднаціональної регіональної спільноти, виявилася великою мірою утопічною, а отже, нежиттєздатною” [4, 320], підкріпленого не менш слушними спостереженнями: “В контексті українських дискусій про ідентичність

візія саме цього українського письменника видається наймодернішою і водночас глибоко закоріненою в традицію, проте й вона не позбавлена вад: її перевага, себто *галицька* центральноєвропейська традиція, парадоксальним способом становить zarazом її найбільшу слабкість” [4, 335].

Сприймаючи висновки дослідниці як концептуальні ключі до прочитання, конкретизую їх зіставленням “ранньої” (середини 90-х років ХХ ст.) і “пізньої” (початку ХХІ ст.) есеїстики Ю.Андруховича.

Постать цього художника слова вже добрих два десятки роки перебуває в епіцентрі розмов, суперечок про сучасний літературний процес. Дебютувавши як поет в середині 80-х років (збірка *“Небо і площі”*, 1985), утворивши разом із поетами Віктором Небораком і Олександром Ірванцем літературний гурт “Бу-Ба-Бу” (1987), Юрій Андрухович з початком української незалежності звертається до прози, в якій теж варіюються питання (опосередковано або ж безпосередньо) національної ідентичності. Чомусь крізь призму цієї проблеми його проза не розглядалася, хоча одна із найсумлінніших дослідниць сучасної української прози Роксана Харчук присвятила Юрієві Андруховичу розділ своєї праці [див.7, 127–154]. Розглянувши прозу та есеїстику письменника в контексті постколоніальних мистецьких пошуків, авторка відзначила світоглядні зміни в художника слова: “Передовсім він дедалі більше уваги приділяє літературі як формі опору безглузду світу. Цей опір здебільшого втілюється в іронії” [7, 152].

Якщо говорити про першу і другу книгу есеїстики Андруховича (*“Дезорієнтація на місцевості”* і *“Диявол ховається у сирі”*), то мимоволі напрошуються порівняння і ще якісь позалітературні асоціації. Тут не йдеться про те, яка з них гірша чи краща, вони просто інші; Андрухович у своїй першій книзі більш наївний у поглядах і у сприйнятті Європи, а моментами більш самозакоханий і десь навіть по-снобістськи зверхній. Маю на увазі його есей *“Аве, “Крайслер”!* “де стверджується, що БУ-БА-БУ “спочатку була не стільки естетика, скільки спосіб виживання. Або естетика як спосіб виживання. Чи навпаки. Іншими словами – спроба бути максимально вільними у загалом невільній ситуації. Триматися поруч, відчувати лікоть, як серцебиття” [1, 82]. І далі він розвиває цю тезу в есеї “Час і метод”: “Кожен із нас був незадоволений загальним

станом української поезії. Кожен вважав своїм обов'язком цей стан змінювати. (...) Це було щось на кшталт герметичного таємного ордену, частково блазеньського. Або ні – інакша життєва філософія, квазіфілософія, щиро кажучи” [1, 113], і навіть наближаючись до розуміння самої ситуації, яка спричинила появу БУА-БУ: “Наша молодість минула майже водночас із тоталітарною епохою. І чи не був наш бубабізм, що мислився нами також і як виклик тоталітаризмові, чимось, що в той же час могло проіснувати лише завдяки йому ж, цьому тоталітаризмові?” [1, 114], – автор втікає свідомо від відповіді: “Можливо, ці маски, щоразу інші, з якими нам так весело бавилося, насправді були елементами вимушеності? Можливо, йшлося не так про маски, як про маскування – політичне, суспільне, культурне, ще якесь? Слава Богу, я не знаю відповіді на це запитання” [1, 114]. Навіть більше, замахнувшись на ламання радянських стереотипів, а звідси і на спробу змінити літературні канони, Андрухович не міг повірити, що інерція спрацювала надто швидко, і замість того, аби утвердитися в ролі нового канону, йому довелося захищатися від покоління нових літературних неопітів, для яких одним із завдань самоствердження і був “замах” на вчорашніх літературних кумирів. Ось тут, як на мене, і проявилось невміння себе контролювати, самозакохана зневага до якихось там інших і навіть щире обурення в оцінюванні нового літературного покоління. Цьому свідченням деякі з авторські характеристик, які тут наводжу: “деяке нав'язливе бидло” [1, 82]; “Свобода дісталась їм майже задурно – вочевидь, це щось на зразок кисневого отруєння” [1, 82]; “Отак на нашому карнавалі, в самому його розпалі, запахло несподіваним трупом. Несподіваним, але, здається, для багатьох дуже бажаним. Бо навіть, забувши про своє кухарське призначення, побігли з літературних кухонь зграї кухарчуків веселеньким галопом, різносячи по редакціях крилатий радісний некролог: “Вінок на могилу Бу-Ба-Бу”. Це як розуміти: король помер, хай живе кухарчук? А не забагато честі?” [1, 95].

Тут уже навіть не зверталася увага, що автор суперечить сам собі, адже декількома сторінками раніше той же Андрухович стверджував: “Література – це Храм!” – харамаркнув мені якось один розгніваний письменник. Нічого не заперечую проти храму. (...) Але як храм, то храм. Тільки якщо вже

храм – то з живими людьми, а не зі священними коровами” [1, 83]. Себто автор себе раптом уявив живою ... священою короною, яку не можна виганяти із Храму, бо вона тількино пригріла собі місце. Ось так, не більше, і не менше. Тут ще варто було декілька слів розказати про історію виникнення репліки, що викликала таке обурення патріарха Бу-Ба-Бу, – “Вінок на могилу Бу-Ба-Бу”, підписану псевдонімом Юліан Покирис, яку автор сих рядків надрукував у “Post–Поступі”. Але про це я вже частково розповідав і колись ще зупинюся на цій історії (див.3, “Літературний Івано-Франківськ: Міф про Атлантиду”).

Усі інші есеї цієї книги, навіть зі скандальним матеріалом “Час і місце, або Моя остання територія” (галичани, як завжди, обурилися на правду про них), і сьогодні сприймаю як естетичний і світоглядний прорив Андруховича. Тільки нині починаю усвідомлювати, якої значної ваги набували ці міркування для молодого покоління, яку помітну роль зіграли вони у формуванні цього іншого покоління українців.

Хоча у цих есеях ще відчувається як автор поволи, але впевнено обтрушує із себе підсвідомий страх перед тоталітарною системою, і все більше робиться вільною людиною, людиною-європейцем, яка є сильною своїми традиціями: “Європейську людину сотворила спадковість” [1, 37].

Власне у своїх есеях автор і говорить про ці традиції, захоплюється ними, але водночас помічає як вони руйнуються. І неможливо цей процес зупинити (цій проблемі він більше присвятив уваги у книзі “Диявол ховається у сирі”). Саме крізь призму збереження традицій, які й роблять нас європейськими, вільними людьми, потрібно розглядати його есеї про Шевченка і Гоголя (“Останні поети”, “Близько до тексту” і “Битва під Гоголем”). Наскільки йому важливі “пошуки Шевченка з живим людським обличчям” [1, 77],

* Багато молодих літераторів приписували собі авторство цієї репліки (А.Кокотюха, Р.Кухарук, А.Коваленко та ін.). Але вони не знають, що на 100-літньому ювілеї Бу-Ба-Бу я передав записку на сцену приблизно такого змісту: “Хлопці, Ви непогано збереглися як на 100 років. Вітаю з ювілеєм! Юліан Покирис”. І треба ж, щоб цією запискою Віктор Морозов, що вів той вечір у львівському театрі ім. Марії Заньковецької, завершив урочистості. Треба було бачити закам'янілі пози Андруховича і Неборака, і тільки непосидючий Ірванець не витримав і запитав чи там не вказаний вік автора... А ще була моя відповідь на есеї Андруховича під назвою “О’ревуар, Бу-Ба-Бу”, яку я надіслав у “Сучасність”, і котра, звичайно що не була опублікована.

говорить і той факт, що він знову звертається до цієї ж теми, розширюючи попередні есеї і помістивши їх у книзі “Диявол ховається в сирі” [1, 141–158].

У книзі “Дезорієнтація на місцевості” вимальовується декілька “вічних” захоплень Андруховича – це Рільке і Антоніч або ж Антоніч і Рільке. Направду, можна позаздрити такій відданості і вірності своїм літературним кумирам. Хоча, це не кумири для Андруховича, це щось більше – життєва філософія, його “ритуальні обручі”.

Тут тільки окреслюється коло зацікавлень Андруховича – вимальовуються обриси його “центрально-східної Європи”, роль і місце Галичини у цих “геопоетичних” шуканнях автора; і, звичайно що Львів і Станіслав/Івано-Франківськ (проблема останнього, на думку Андруховича, у цій історично створеній дихотомії).

“Дезорієнтація на місцевості”, без перебільшення, знакова книга для української літератури, що з’явилася на межі тисячоліть. Андрухович у ній визначив своє естетичне кредо: “говорити красиво, голосно і пронизливо” [1, 104] і світоглядну позицію: “Тобі кажуть “це – постмодернізм”, ти киваєш у відповідь і знову поринаєш в очікування – тобі не пощастило, це дуже вразлива територія, це сама дійсність, але вона твоя” [1, 122]. Мені видається, що вже тоді він означив ту місію, яку добровільно поклав на себе: витворювати простір свободи, який не уявляється йому без України, його “останньої території”. “Тут ми його й полишимо, в цьому раю, він уже майже вдома, йому пишеться і дайте йому нарешті спокій з вашими ідолами та патріотичною метушнею” [1, 78].

Андрухович – один із небагатьох сучасних українських письменників, які й досі інтригують читацьку свідомість. Цьому свідченням друга книга есеїстики “Диявол ховається в сирі” [див. 2].

У своєму есеї про Ліну Костенко (“Абсолютний слух”) Андрухович говорить, що одним із найголовніших досягнень Костенко-поетеси є те, що вона “навчила українську поезію інтонацій. Себто виразного вимовляння певних замовчуваних речей у голос” [2, 184]. Фактично, можемо твердити, що це є одним із найважливіших досягнень Андруховича-прозаїка. Справжність його прози відчувається в інтонуванні. І тут уже не йдеться про особисте сприйняття чи несприйняття, така постановка питання загалом виглядає

претензійно і малодоказово, але має значення той факт, що Юрій Андрухович є тим письменником, який розширив інтонаційні й стильові можливості мови (“у вимовленому й почутому” [1, 185]). Його творчість в цілості (поезія, проза, есеїстика) є тим проривом мови, якій навіть політична визначеність чи невизначеність носіїв, перспективи держави, яка би мала захищати цей мовний простір як складову її національної спроможності й ідентичності, – не має значення. Вона існуватиме бодай у вигляді “мертвої” мови чи новітнього варіанту на кшталт есперанто.

Есеї Ю.Андруховича допомагають наблизитися до розуміння інакшого досвіду (світоглядного, етичного, естетичного). Патріотизм, націоналізм, його роль у збереженні власної самоідентичності, українсько-російські та українсько-польські взаємини, – всі ці глобальні проблеми тією чи іншою мірою проговорюються Андруховичем. Хоча не варто вимагати від нього національного радикалізму у висвітленні цих проблем, як це закидає йому Роксана Харчук у своїй рецензії на книгу “На захист “чесного” сирі” [див.7, 151–157]. Рецензент говорить добре і правильно, однак подає власну версію, а не намагається зрозуміти задум Андруховича. Його справа підняти проблему, і кон’юнктура індивідуального вписання у європейський літературний контекст дозволяє письменникові це зробити. Есеї Андруховича є дуже особистісними (десь, інтимними), і вони викликають бажання доповнити той світ, яким ми його відчуваємо і який був і залишається для нас найближчим і найзрозумілішим.

Розкутість думки, широта мислення, стильова гра, володіння мовою (мови) змушують читача “чинити опір” (“Людина – це те, що передусім чинить опір, так мені здається” [2, 116]). Чинити опір стереотипам (суспільним, культурним, історичним, психологічним etc.), звичкам, уподобанням. Чинити опір індивідуальному тоталітаризму, який мимоволі плекається нами як вияв нашого небажання змін. І у цьому вічному конфлікті із самим собою є можливість наблизитися до гармонійного поєднання із собою інакшим.

“Диявол ховається в сирі”, – це не тільки вдала назва для “можливого роману” [2, 298]. Це ще одна вдало озвучена історія любови: “Ця любов дивна і тому висуває передумови. Справжня любов завжди ультимативна. Справжня любов – це найчастіше пістолет, приставлений до скроні” [2, 89]. До життя, до

мови і до країни, яка і досі не визначилася зі своїми геополітичними перспективами: “Нам пощастило: це прекрасна країна, а наші життя – її вирішальна мить” [2, 215]. Але яка в свідомості й естетиці (геопоетиці) письменника залишається його Останньою територією, серцевиною Центрально-Східної Європи.

Досвід Андруховича є свідченням індивідуальної свободи людини-митця, яка давно визначила свої уподобання і свій простір. Найголовніше, що ця свобода і цей простір не уявляються письменникові без тієї мови, і тієї країни, яка нікуди його “від себе не відпустить”: “Я ховаюся в мові, як у політичний притулок. Він мало нагадує вежу, а надто зі слонової кості – це радше недобудована хистка халабуда, отже, не їй мене захищати, а навпаки. Все, що я можу видобути на її захист, це її ж таки власні ресурси, а моя справа – віднаходити їх у ній самій і шматочок за шматочком видовжувати їй майбутнє. Гадаю, що маючи одне одного, ми ще трохи протримаємось” [2, 63].

Зіставивши есеї двох періодів авторського осмислення вибору і вписання України в європейський цивілізаційний контекст, відштовхуючись від особистісного досвіду, можемо прийти до висновку, що Ю.Андрухович є цільним в найголовнішому: українські перспективи лежать в площині внутрішньої готовності до оновлення і бажанні при цьому зберегти індивідуальне обличчя. Будь-який інший варіант утопічний, про що автор говорить у есеї “Три сюжети без розв’язки”: “Про майбутнє ані слова – воно настільки далеко, що можна до нього не дожити. Зупи-

німося тут і зараз. Це наша країна, обдерта провінція, кінець віку, кінець світу і всього іншого. Це наша територія – другої не дано. Територіальних претензій поки що не передбачається. Тож ніхто не перешкодить нам доруйнувати її” [1, 58].

Питання як завжди відкрите: чи готове національне суспільство почути українського письменника? І якщо ні: чи можна говорити про українське суспільство як про сформований національний організм. Сам автор із цими “вічними” українськими запитаннями визначився.

1. Андрухович Ю. Дезорієнтація на місцевості : спроби / Ю. Андрухович. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1999. – 124 с.

2. Андрухович Ю. Диявол ховається в сирі : вибрані спроби 1999–2005 років / Ю. Андрухович. – К. : Критика, 2006. – 318 с.

3. Баран Є. Замах на міражі : літературно-критичні есеї / Євген Баран // Морена. Літературний журнал одного автора. – Львів, 1997. – № 2. – С.15–20.

4. Гнатюк О. Прощання з імперією. Українські дискусії про ідентичність / Оля Гнатюк. – К. : Критика, 2005. – 528 с.

5. Монтень М. Проби. Книга II / Мішель Монтень. – К. : Дух і Літера, 2006. – 515 с.

6. Пахаренко В. Начерк Шевченкової етики / Василь Пахаренко. – Черкаси : Брама-Україна, 2007. – 208 с. [Підкреслення В. П.]

7. Харчук Р. “На захист “чесного” сиру” / Роксана Харчук // Кур’єр Кривбасу. – Грудень 2006. – № 205. – С. 151–157.

8. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза. Постмодерний період / Р. Б. Харчук. – К. : ВЦ “Академія”, 2008. – 248 с.

The article deals with the essays of Ju. Andrukhovych in terms of autor's search of national identity.

Key words: essays, identity, language, genre, modern literary, proces, poetry.

УДК 811.161.2'371

ББК 81.2Ук-7

Ірина Бабій

СЕМАНТИЧНА ТИПОЛОГІЯ ОПИСОВИХ НОМІНАЦІЙ (НА МАТЕРІАЛІ СУЧАСНОЇ “МАЛОЇ ПРОЗИ”)

У статті визначено статус дескриптивних номенів як одного з основних засобів здійснення референції. Результати дослідження текстів сучасної “малої прози” дали змогу виявити семантичний та структурний аспекти типології дескриптивних номінацій.

Ключові слова: дескрипція, референція, номінація, кваліфікація, комунікація, прагматика, семантика, текстотвірність, ідентифікація, імпліцитність.

Актуальним завданням сучасної лінгвістичної науки є розгляд слова не ізольовано, а в складі висловлювання, із врахуванням його

комунікативно-прагматичних параметрів. Автономно та в структурі одиниць вищого рівня – речення й тексту – слово виражає по-

няття про предмети, явища, процеси навколишньої дійсності, виконуючи номінативну функцію. З-поміж різних видів номінацій виділяється **описова**, яка реалізується за допомогою **дескрипції**.

Термін “дескрипція” у науковий обіг було введено Б.Расселом, який розумів її як “те, що відноситься до чогось...”, тобто деякий чи конкретний об’єкт, що має певні ознаки [13, 41]. Він виділяв два різновиди дескрипцій – **визначені** (“the so-and-so”) і **невизначені** (або неоднозначні, “a so-and-so”).

За Расселом, визначені дескрипції відрізняються від невизначених тільки одним – імплікацією одиничності; крім того, визначені дескрипції кваліфікуються ним як “неповні символи”, що ізольовано не мають значення і набувають його лише в контексті. Поділ дескрипцій на визначені та невизначені, здійснений Б.Расселом, ліг в основу всіх подальших спроб учених виробити типологічну класифікацію описових зворотів.

Після расселівської, іншою найбільш відомою концепцією дескрипцій є та, яку запровадив П.Стросон. Він визнавав поділ описових зворотів, запропонований Расселом, на визначені і невизначені, але до вказаної класифікації додав ще присвійні та вказівні. Крім того, П.Стросон наполягав на необхідності враховувати в оцінці логічного змісту висловлювання прагматичний фактор і розрізняти використання речень різними особами з різними комунікативними намірами. Погляди обох дослідників, проте, не заперечують один одного, оскільки Б.Рассел, перебуваючи на позиціях філософії аналізу, вивчав певний клас пропозицій, а П.Стросон спрямував основну увагу на використання речень з різними комунікативними цілями.

Крім названих дослідників, поділ дескрипцій на визначені й невизначені підтримували й інші зарубіжні та українські лінгвісти, зокрема Дж.Серль трактує визначені описові номінації як “складні іменні вирази в однині” [15, 184]; Л.Лінський зазначає (із посиланням на Р.Гілберта): “Дескриптивний вислів (тобто такий, що має форму “the so-and-so” [формула визначеної дескрипції Б.Рассела. – І.Б.] – це не власна назва, і спосіб, яким він вказує... на носія вказаних в ньому атрибутів, полягає не в тому, що цей носій іменується “the so-and-so”, а в тому, що він певним чином характеризується й ipso facto є носієм тільки йому властивого, унікального... атрибута, який позначений в дескрипції” [8,

161]; Л.Дьоміна відносить визначені дескрипції до так званих **сингулярних термінів**: А.Шмельов, підтримуючи С.Кріпке, кваліфікує визначені дескрипції (поряд із власними назвами) як **жорсткі десигнатори**, тобто “мовні вирази, які в будь-якій уявній ситуації позначають той самий об’єкт, так само, як і в реальній дійсності. До них відносяться власні назви, назви природних класів, як правило – назви артефактів тощо” [16, 77]. М.Селезньов замість термінів “визначені” і “невизначені” використовує “повні” і “неповні” дескрипції, але визначення цих понять, запропонованим, цілком збігаються із дефініціями визначених і невизначених описових номінацій в інших учених, порівняймо: повна дескрипція – “опис, якому в базі знань відповідає тільки один об’єкт” [14, 64]; неповна – “дескрипція, якій відповідає більше одного об’єкта” [14, 64].

Крім зазначеної базової класифікації дескрипцій, яка передбачає їх поділ на визначені й невизначені, в окремих дослідженнях різних учених трапляються фрагментарні згадки і про інші типологічні ознаки описових номінацій.

Узагальнюючи проаналізовані та інші концепції дослідників, ми схилиємося до думки, що більшість із зазначених видів описових сполук мають не абсолютний, а ситуативний, прагматично зумовлений характер, оскільки виділяються залежно від їх функціонального навантаження у кожному конкретному використанні; у нашому випадку – залежно від функцій, які виконують дескрипції у процесах тексто- і характеротворення в рамках “малої прози” кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Таким чином, на основі узагальнення лінгвістичних студій, присвячених проблемам типологічної класифікації дескриптивних конструкцій, та власних спостережень виокремлюємо такі види аналізованих мовних одиниць:

1) залежно від референційних можливостей виділяємо **визначені** і **невизначені** описові номінації;

2) залежно від характеру (об’єктивний чи суб’єктивний) релевантної ознаки, зафіксованої у складі семантики дескрипцій, поділяємо їх на **класифікаційні** (таксономічні та реляційні) і **кваліфікативні**.

Проаналізуємо сказане детальніше.

Визначені дескрипції – це синтетичні чи аналітичні описові номінації, які виконують ідентифікаційно-референтну роль влас-

ного імені та використовуються для кваліфікації денотата за певною (постійною чи ситуативною) ознакою, однозначно виділяючи його із класу об'єктів:

“Праву полосу західного тракту перепинили патрульні. Ліва впускала в місто потік авто. Я розвернувся й помчав на південну околицю. Там теж були озброєні люди в касках і шкіряних комбінезонах” В.Даниленко [6, 154].

Кількаслівна поліреферентна описова конструкція, на якій акцентуємо увагу в наведеній цитаті, має визначений характер, який забезпечується передтекстом. У ньому зафіксований семантичний монолексемний корелят, що утворює логічну пару з аналізованою дескрипцією і дозволяє кваліфікувати її як визначену:

“патрульні ↔ озброєні люди в касках і шкіряних комбінезонах”.

У класі визначених окремим підвидом виділяємо **унікальні** (одиничні) дескрипції, які істинні при унікальному об'єкті, тобто позначають єдиний у своєму роді денотат, наявний не тільки в інформаційно-художньому просторі, а й присутній в екстралінгвальній дійсності. Наприклад:

“Коли ми дійшли до парку, де дерева затулялися од заграви інфрачервоного закладу, обидва одразу лапнули себе за заліковки” Б.Жолдак [12, 299].

Ідентифікувати як “інфрачервоний заклад” Київський національний університет імені Тараса Шевченка, який традиційно уже багато років фарбують у червоний колір, допомагають два контекстуальні чинники. Основним, визначальним засобом є увесь передтекст, де йдеться про те, як двоє студентів склали іспит у зазначеному університеті. Другий (мініконтекст) обмежується рамками процитованого речення, в якому є тільки один смисловий маркер – логічний корелят “заликовки”, що допомагає здійснити остаточно процес референції.

Потрібно зазначити, що найчастіше подібні унікальні дескрипції, як правило, мають латентний смисл і поза контекстом потребують пояснення. Хоча вони фіксують унікальний об'єкт, проте автор кладе в основу ознаку, яка дозволяє правильно інтерпретувати їх значення тільки в рамках того тексту, де вони функціонують. Подібні індивідуально-авторські унікальні дескрипції збагачують палітру мовних засобів і дають можливість

побачити зображуваний об'єкт у незвичному ракурсі, порівняймо:

“...як тільки зійде ранкова зірка, поїдемо звідси. Мусимо їхати. На заробітки. Хліба... як тільки зійде ранкова зірка, буде найважче. От так як зараз. Коли стискає в грудях і починаєш розуміти, що до Міста ранкової зірки [Львова. – І.Б.] вже ніколи не повернешся” Л.Демська [9, 113].

У наведеному сегменті виділяється оказіональна унікальна дескрипція, яка номіналізується, тобто майже “перетворюється” на власну назву [8, 161–178], передаючи авторське бачення Львова. Поза текстом новели, ізольована від нього, аналізована дескрипція не може бути правильно потрактована реципієнтом, а тому вважаємо за доцільне **унікальні** описові номінації поділити на **власне визначені** (які позначають єдиний у своєму роді об'єкт та ідентифікують його і поза контекстом) та **контекстуально визначені** (які теж позначають унікальний об'єкт, але втрачають свою однозначність і референційну спроможність поза контекстом). Порівняймо:

“ – ...Скільки тобі тисячоліть?”

– Ммм... Мені 15 століть.

Блез виричав очі.

– Ти хочеш сказати, що **Батько Правди** відпустив таку малу дитину на Землю?” Марта Бісті [17, 121].

Хоча описова перифрастична дескрипція “**Батько Правди**” може інтерпретуватися і поза художнім текстом, оскільки має мінімум індивідуально-авторських конотацій і не втрачає цілком зв'язку зі своїм денотатом (*Господь*) за межами інформаційного простору тексту, проте ми трактуємо її як образну. Це зумовлено певною незвичністю ознаки, що лягла в основу перифраза, адже, крім прямих іменувань *Ісус Христос, Бог, Господь*, традиційним є використання номенів *Месія, Спаситель, Творець* тощо. Дескрипція “**Батько Правди**” має ситуативно-контекстуальний характер, бо її поява зумовлена інтенціями мовця підкреслити одну, конкретну рису денотата, надати їй не тільки облігаторного, а й релевантного характеру, вивівши тим самим у ранг власної назви.

Такий прийом робить мовлення більш урочистим, а знання передтексту зумовлює ще більшу виразність аналізованої номінації, адже у фантастичній новелі розмова відбувається між ангелом і демоном, останній з яких і є репродуцентом акцентованого перифраза. Ці пресупозиції підкреслюють абсолютний ха-

рактичній ключової ознаки денотата, оскільки вона подається як така, яку визнають навіть представники “протилежного”, “темного” світу.

Проаналізовані та схожі унікальні визначені дескрипції (особливо власне визначені) відрізняються від інших описових номінацій потенційними можливостями номіналізуватися, тобто переростати у власні назви. Така трансформація обмежується тільки рамками того твору, де дескрипцію було застосовано вперше, або поширюється і на загальний, а не тільки індивідуально-авторський узус, що буває тоді, коли репродуцент описової номінації не змодельовав її вперше, а використав у тому значенні, в якому вона функціонує в загальнорозмовній практиці. Наприклад:

“*Циганку замкнули суворі лещата влади графині де Ебро... і вирвати блудницю з цих лещат не зміг би тепер і Найсвятіший Отець у Римі...*” В.Єшкілев [12, 156].

Виділену описову номінацію кваліфікуємо як власне визначену унікальну, оскільки вона має максимально об'єктивний, незалежний від комунікативно-прагматичних чинників характер, прозору семантику і фактично не залежить від контексту. Такі особливості спричинені системним використанням виділеного описового засобу не тільки в художній літературі, а й у загальнорозмовному спілкуванні, внаслідок чого дескриптивний номен отримує статус беззаперечного еквівалента прямої чи титульної номінації.

Виділяючи в групі **визначених** підгрупу **унікальних** дескрипцій, необхідно також урахувувати, що єдині в своєму роді денотати, які функціонують в ролі їхніх референтів, “не позначають точку на просторовій осі реальної системи часово-просторових координат” [4, 9]. І хоча Київський національний університет або Львів корелюють з конкретними об'єктами в дійсності, які існують і поза рамками інформаційно-комунікативного простору тексту, проте, будучи введеними в структуру художнього твору, вони частково втрачають свою реальність і трансформуються у вигадані, фіктивні об'єкти, які не виділяються на жодній карті світу: “художній текст не має фактичного референта” [11, 129].

Тому підставою для виокремлення унікальних описових номінацій є насамперед те, що, на відміну від визначених чи невизначених дескрипцій, які не мають ніяких відповідників у позатекстовому просторі, вони по-

значають об'єкти, що корелюють із певними еквівалентами в реальній дійсності.

Невизначені дескрипції – це описові номінації, які фіксують певну ознаку неконкретизованого, неіндивідуалізованого об'єкта. На думку Н.Арутюнової, “прагматична точка зору на невизначені дескрипції полягає у вказівці на те, що так звана категорія невизначеності сигналізує про розбіжності в поінформованості співрозмовників: використовуючи невизначену дескрипцію, мовець дає зрозуміти, що він має на увазі певний предмет, який, проте, невідомий слухачеві, а тому адресат не повинен ототожнювати його з уже відомим йому чи названим раніше предметом” [2, 198].

Невизначені дескрипції не можуть забезпечити референції, оскільки денотат, позначуваний ними, не ідентифікується, а тільки кваліфікується за якоюсь характеристикою. Тому найчастіше для успішного розгортання інформаційно-комунікативного простору тексту невизначені описові конструкції вимагають подальшого уточнення, яке здійснюється за допомогою визначених дескрипцій або власних імен чи назв. Якщо такої потреби не виникає, то невизначені дескрипції зберігають свій статус; найчастіше так буває тоді, коли вони позначають необлігаторний об'єкт, що відіграє другорядну роль у процесі текстотворення. Наприклад:

“*Василь дивився тепер на Корниля й розумів, що, певно, уже спорохніли його надії на газдовитого зятя. Грунтець піде до колгоспу; Корниля зааркнять москалі і котрась фудульна дівка; а його Варварка сидітиме у цих горбах, де лишилися з чоловіками лише дві хатчини й ані одного парубка, з прикладеною дашком долонею і з граблями у другій руці – і визиратиме з плаю своєї долі...*” М.Матіос [9, 376].

Описові номінації “*газдовитий зять*”, “*москалі*” і “*котрась фудульна дівка*” позначають не конкретних людей, а цілком абстрактних невизначених осіб, тому на цьому етапі їх конкретизація прямими номінаціями неможлива та й непотрібна.

У проаналізованому фрагменті у складі невизначеної дескрипції “*котрась фудульна дівка*” функціонує неозначений займенник *котрась*, який ми трактуємо (разом з іншими дійктивними словами цього розряду) як релевантну, хоча й не облігаторну складову частину подібних описових номінацій. Основною функцією неозначених займенників є

вказівка на невизначеність особи чи предмета, позначуваних ними, а тому належність їх до невизначених дескрипцій є важливим формально-семантичним показником основної властивості описових зворотів: позначення неконкретизованих, неіндивідуалізованих об'єктів. Порівняймо:

“З горішньої шухлядки я дістаю мушлю з Червоного моря. Мені її подарувала колись давно, коли ми ще всі разом мешкали за містом, моя бабуся. Вона сказала, що мій прадід купив її у Львові у якогось заморського купця за шалені гроші, щоб подарувати моїй прабабці Йоланті у день їхнього весілля” М.Савка [9, 101].

Як бачимо, неозначений займенник не є обов'язковим компонентом невизначеної дескрипції, яка не десемантизується у випадку формального усічення і трансформації у двокомпонентну одиницю, скажімо:

**...мій прадід купив її у Львові у заморського купця за шалені гроші...*

Однак саме функціонування неозначених дейктичних слів у складі описових номінацій дозволяє трактувати їх як формальні показники невизначеності та говорити не тільки про прагматичні, а й про структурні (хоча й нерегулярні) ознаки невизначених дескрипцій. У так званих “артиклевіх” мовах визначення категорії визначеності/невизначеності беруть на себе відповідно означений і неозначений артикли.

По-іншому функціонує в тексті група невизначених описових одиниць, які отримують у художній прогресії уточнення за допомогою інших мовних засобів, скажімо, власного імені. Порівняймо:

“У підніжжі дзвіниці (може, воно й не зовсім так, але ж пам'ять має свої примхи, вона може перемістити усе не лише в часі, а й у просторі) – могила поетеси, наймилішої серцю литовців. Саломея Неріс вмістила в собі стільки пісенної ніжності, стільки дужої сили, стільки жіночої зваби, що того вистачило б на усіх жінок Литви” Н.Бічуга [9, 85].

Суб'єктивний характер подібних невизначених описових конструкцій зумовлює необхідність подальшого уточнення їхнього значення, яке здійснюється за допомогою власного імені поетеси – Саломея Неріс. Наслідком відсутності такої конкретизації цілком імовірно був би “провал” референції або й комунікативна девіація [3, 322], адже для правильного розуміння авторських інтенцій необхідне поповнення фонових знань

адресата (якщо він не знайомий із персоналіями литовської літератури) або актуалізація того фрагмента пресупозицій, який дозволяє чітко ідентифікувати конкретну поетесу, про яку йде мова. Крім того, якщо у попередній цитаті описові номінації позначали абстрактних осіб, то у щойно проаналізованому уривку оповідання дескрипція корелює з реальною особистістю, ім'я якої виступає ключовим елементом кореферентного ланцюжка: “*поетеса, наймиліша серцю литовців → Саломея Неріс → вона*”.

Класифікаційні, об'єктивні дескрипції відзначаються “семантичною збідненістю” [10, 13], тобто мінімальною залежністю від прагматичного фактора та суб'єктивно-емоційного ставлення мовця до денотата описової сполуки, оскільки здійснюють класифікацію співвідносних з ними об'єктів за найбільш загальними ознаками. Дескриптивні одиниці вказаного типу поділяємо на дві підгрупи: **таксономічні** та **реляційні**.

Виокремлюючи з-поміж інших таксономічні описові сполуки, спираємось насамперед на дослідження М.Селезньова, який наводить приклади таких дескрипцій [14, 66], а також Н.Арутюнової, яка зазначає: “...основна функція предикатної дескрипції, розкриття індивідуальних властивостей об'єкта, визначає ті семантичні і синтаксичні процеси, які доводиться спостерігати в цій сфері: ...протиставлення одних номінацій іншим, використання розгорнутих дескрипцій **таксономічного** [виділення наше. – І.Б.] типу” [1, 115].

Отож, **таксономічними** кваліфікуємо такі об'єктивні описові номінації, які мають статус загальної назви, тобто відносять свого референта до досить широкого класу, наприклад:

“Хлопець морицввся від запаху і вдивлявся в горизонт” В.Янчук [7, 406].

Невизначена класифікаційна таксономічна номінація “хлопець”, використана в інтродуктивній позиції в тексті, несе мінімум інформації, необхідний для когерентності вступної і наступних частин новели. Вона відіграє роль замітника невідомого на даному етапі розгортання тексту імені та імплікує припущення про те, що детальніша характеристика презентованого об'єкта буде здійснена в процесі подальшої смислової еволюції образу. Подібне збагачення інформаційного насичення таксономічної описової номінації

залежить від інтенції автора. Порівняймо з наступним фрагментом:

“Він сидів на піску, витягнувши ноги до моря, яке не могло його дістати, й кидав плоскі камінчики, спостерігаючи, як вони стрибають на воді, ніби чинив послугу всьому світові, лівово, з виглядом знавця, який розуміє, що вода з таким запахом не здатна вплинути на емоційний стан людини, від якої залежить, скільки разів підстрибне на воді камінчик; до того ж, брали сумніви, чи серйозно це для чоловіка в дев'ятнадцять років” В.Янчук [7, 406].

Як бачимо, клас об'єктів, куди потенційно можна віднести референта невизначеної таксономічної дескрипції, поступово звужується з метою досягнення конкретного перлюкувативного ефекту: щоб читач міг ідентифікувати і частково кваліфікувати його для подальшого запобігання провалу референції.

Таксономічні дескрипції можуть підсилюватися певними кваліфікативними елементами, які сприяють прискоренню процесу характеристики зображуваного об'єкта, зокрема:

“У кінці другого бульвару він помітив високу чорняву жінку” В. Даниленко [5, 154].

Загальна номінація таксономічного характеру “жінка” доповнюється прикметниками “висока” і “чорнява”, які звужують коло потенційних референтів, фіксуючи окремі ознаки зовнішності зображуваної жінки. Завдяки цьому реципієнти отримують мінімум “стартової” інформації, необхідний для формування образу певного персонажа, що стимулює процес розширення інформаційної бази кожного конкретного художнього тексту.

Реляційні дескрипції використовуються тоді, коли мова йде про взаємодію осіб, що перебувають у певних (соціальних чи індивідуальних) стосунках. Це відносна інтерперсональна номінація. Наприклад:

“Алікова мати, котру тримали під руки двоюрідні дядьки, вже нікуди не поривалась, тільки автоматично повторювала: “А ви їжте, їжте” В.Тарнавський [7, 332].

Реляційні дескрипції, виділені в наведеному фрагменті, відзначаються об'єктивним характером і фіксують ознаки референтів, що перебувають в індивідуальних стосунках.

Кваліфікативні дескрипції відрізняються від класифікаційних (таксономічних та реляційних) більшою кількістю модально-прагматичних нашарувань, оскільки характеризують свого носія не за належністю до певного об'єктивно існуючого класу предме-

тів чи явищ, а акумулюють його різноманітні ситуативно зумовлені ознаки. Найчастіше ці властивості передають ставлення адресанта дескрипції до її референта, тому суб'єктивні описові номінації відзначаються значною варіативністю, тексто- і характеротвірним потенціалом, а також залежністю від інформаційно-комунікативного контексту і конситуації. Наприклад:

“Ці вже вайлуваті ловеласи”, – показала разок зубів і помітила, що чоловіки за столом якісь підтоптані. Той і той, і той, що хрумкотить яблуком, і той із палевою краваткою, і повний брюнет, що важко дишає, поклавши біля ноги ковчівку, і худий жовтляк, у якому ледь тримається дух. Тільки молодик у костюмі кольору маренго... Єдиний, здається, на кому нема печаті приреченості” В.Даниленко [5, 160].

Як бачимо, кваліфікативні (суб'єктивні) дескриптивні конструкції володіють надзвичайно широкими можливостями в плані акумулювання й ретрансляції різноманітних ознак і властивостей персонажів художньої прози чи предметів та явищ реальної дійсності.

Необхідно відзначити також потужний образотвірний потенціал дескрипцій, які мають широкі можливості для формування авторського погляду на світ стосунків між об'єктами дійсності, дозволяючи експлікувати їхні як позитивні, так і негативні властивості. Найрізноманітніші додаткові суб'єктно-модальні нашарування виконують функції аксіологічних характеристик об'єктів, а здатність дескрипцій номіналізуватися, тобто вживатися в ролі власних імен і назв, сприяє збагаченню номінаційної парадигми художньої прози.

1. Арутюнова Н. Д. Дескрипции и дискурс / Н. Д. Арутюнова // Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. – 2-е изд., испр. – М. : Языки русской культуры, 1999. – I–XV. – С. 95–129.

2. Арутюнова Н. Д. Предложение и его смысл (логико-семантические проблемы) / Арутюнова Н. Д. – 3-е изд., стереотип. – М. : Едиториал УРСС, 2003. – 384 с.

3. Бацевич Ф. С. Основы коммуникативной лингвистики : учебник / Бацевич Ф. С. – К. : Видавничий центр “Академія”, 2004. – 344 с.

4. Васильева Н. В. О функциях собственных имен в художественных текстах / Н. В. Васильева // Вопросы филологии. – 2005. – № 3. – С. 7–13.

5. Вечеря на дванадцять персон : житомирська прозова школа / [упоряд., передм., літ. ред. В. Даниленка]. – К. : Генеза, 1997. – 544 с.

6. Даниленко В. Місто Тіровиван : [Оповідання. Повість] / Володимир Даниленко. – Львів : Кальварія, 2001. – 266 с.

7. Квіти в темній кімнаті : сучасна укр. новела : найяскравіші зразки укр. новелістики за останні п'ятнадцять років / [упоряд., передм., літ. ред. В. Даниленка]. – К. : Генеза, 1997. – 432 с.

8. Линский Л. Референция и референты / Л. Линский // Новое в зарубежной лингвистике. – М. : Прогресс, 1985. – Вып.13. – Логика и лингвистика. Проблемы референции. – С. 161–178.

9. Незнайомі антологія української "жіночої" прози та есеїстики другої пол. ХХ – поч. ХХІ ст. / [авторський проект, упоряд., вступне слово, бібліограф. відомості та приміт. В. Габора]. – Львів : ЛА "Піраміда", 2005. – 600 с.

10. Падучева Е. Высказывание и его соотносительность с действительностью / Падучева Е. – М. : Наука, 1985. – 272 с.

11. Плеханова Т. Ф. Текст как диалог : монография / Т. Ф. Плеханова. – Мн. : МГЛУ, 2002. – 253 с. // Режим доступу: www.newsletter.iatp.by/index.htm.

The article deals with the status of descriptive nomens as one of the basic means of the reference processes realization is defined; the understanding of descriptions as the nominations descriptive-figurative variety is presented. The results of the modern "small prose" texts analysis gave a possibility to reveal the semantic and structural typologies of the descriptive constructions.

Key words: *description, reference, nomination, qualification, communication, pragmatics, semantics, text building, identification, implicitness.*

УДК 82.091:821.161.2

ББК 83.3 (4УКР) 6

Ірина Малишівська

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНЕ ПРОЧИТАННЯ РОМАНУ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА "НАБЕРЕЖНА 12"

У статті поданий інтертекстуальний аналіз твору Валерія Шевчука "Набережна 12". Увага акцентується на екзистенціалістській спрямованості даної повісті та на її інтертекстуальній спорідненості з світовими класиками екзистенціалізму Ж.-П. Сартром та А. Камю.

Ключові слова: *інтертекстуальність, екзистенціалізм, алюзія, Сартр.*

Творчість сучасного українського прозаїка В.Шевчука – одне з найбільш яскравих та багатогранних явищ української літератури другої пол. ХХ – поч. ХХІ ст., якому присвячено чимало студій та розвідок, причому художній світ митця постає у найрізноманітніших дискурсах, зокрема дотичності прози письменника до "хімерного" роману (А.Кравченко, М.Жулинський, М.Павлишин, Т.Бледніх, А.Пивоварська), розгляду філософськоміфологічних моделей, наявних у малій прозі

12. Приватна колекція : вибрана українська проза та есеїстика кінця ХХ століття / [упоряд., вступне слово, бібліограф. відомості та приміт. В. Габора]. – Львів : ЛА "Піраміда", 2002. – 628 с.

13. Рассел Б. Описания / Б. Рассел // Новое в зарубежной лингвистике. – М. : Прогресс, 1985. – Вып. 13. Логика и лингвистика. Проблемы референции. – С. 41–54.

14. Селезнёв М. Г. Референция и номинация / М. Г. Селезнёв // Моделирование языковой деятельности в интеллектуальных системах. – М. : Наука, 1987. – С. 64–78.

15. Серль Дж. Р. Референция как речевой акт / Дж. Р. Серль // Новое в зарубежной лингвистике. – М. : Прогресс, 1985. – Вып. 13. Логика и лингвистика. Проблемы референции. – С. 184–201.

16. Шмелёв А. Д. Проблема выбора релевантного денотативного пространства и типы миропорождающих операторов / А. Д. Шмелёв // Референция и проблемы текстообразования (Сборник научных трудов). – М. : "Наука", 1988. – С. 64–81.

17. Що записано в книгу життя: антологія оповідання / [упоряд. Н. І. Тучинська]. – К. : Молодь, 2003. – 208 с.

автора (Н.Євхан, Л.Масенко); аналізу питання екзистенціалістського наповнення прози В.Шевчука (Л.Тарнашинська, Р.Багрій, Р.Корогодський, А.Горнятко-Шумилович). Щодо останньої проблеми, тобто екзистенціальності творчості письменника, то вона у вітчизняному літературознавстві стала предметом докладного розгляду порівняно недавно, тому потребує подальшого вивчення з урахуванням сучасних наукових теорій і концепцій. Метою цієї статті є інтер-

текстуальне прочитання роману В.Шевчука "Набережна 12" (1964) з позицій його екзистенціалістської спрямованості, що дозволяє розширити межі сприйняття зображеної у творі дійсності та краще збагнути глибину виражених автором ідей.

Саме поняття інтертекстуальності сформувала та визначила французька дослідниця Ю.Крістева, твердження якої базувалися на тому, що будь-який текст є продуктом усмокування і трансформації якого-небудь іншого тексту, а тому на місці поняття інтерсуб'єктивності постає поняття інтертекстуальності, і виявляється, що поетична мова піддається принаймні подвійному прочитанню [4, 429]. Пізніше Ролан Барт визначив, що головною ознакою інтертекстуальності є безмежність, зумовлена безмежністю мови (письма). Кожен текст – це нова тканина, зіткана зі старих цитат. У тексті змішані та поглинуті одні одними уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагментів соціальних ідіом, оскільки завжди поза текстом і довкола нього існує мова. І все ж, як необхідну передумову для будь-якого тексту, інтертекстуальність не можна зводити до проблеми джерел і впливів, тому що вона становить ширше поле анонімних формул, позасвідомих або автоматичних цитат без лапок, походження яких рідко можна з'ясувати [2, 246].

З цього випливає, що художній твір варто аналізувати, підходячи до його розуміння по-різному, тому що кожна із запропонованих інтерпретацій може нести у собі раціональне зерно, оскільки інтертекстуальність провокує своєрідну поняттєву полеміку між читачем (дослідником) та самим твором. До такого інтерпретаційного плюралізму, як зазначають В.Будний та М.Ільницький, дослідників приводить сама багатозначність мистецького мовлення, творена інтертекстуальністю. Адже текст, створений з різнорідних символів, які автор поєднує на стилістичному та тематичному рівнях, штовхає читача до різних інших текстів, кодів, універсальних істин, протиставляючи чи ототожнюючи або ж зміщуючи чи замінюючи їх, витворюючи таким чином їхній "діалог" [2, 243]. У нашій статті такий "діалог" будуватиметься між романом В.Шевчука "Набережна 12" і творами знакових постатей екзистенціалізму – Ж.-П.Сартром ("Нудота") та А.Камю ("Міф про Сізіфа").

Перший етап творчості В.Шевчука (60–70 роки ХХ століття) припадає на період в

історії української літератури, який позначений творчою діяльністю літературного угруповання "шістдесятників", до когорти яких і належав В.Шевчук. Саме в цей час у радянському літературознавстві спостерігається певна зацікавленість літературою екзистенціалізму. Про це, зокрема, свідчать наступні факти: у 1963 р. у Ленінграді (Санкт-Петербург) відбувся Міжнародний з'їзд письменників, присвячений питанням новітньої літератури, на якому серед присутніх були такі художники слова, як Вільям Голдінг та Жан-Поль Сартр, а у 1968 році російською мовою були видані роман "Чума" та повість "Чужий" А.Камю. Звісно, про цілковите зняття "залізної завіси" мова не йшла, екзистенціалізм у тогочасних енциклопедіях все ще тлумачився як ворожа філософія, але поява офіційних публікацій західних письменників говорить про те, що навіть замкнуте радянське суспільство не змогло опиратись тиску провідних філософських ідей. Література поступово мінjala своє обличчя, концентруючи увагу на проблемах людини та заглиблюючись у її мікросвіт, що створювало різкий контраст з літературою попередніх років, котра була інструментом для корегування думок людей та не допускала вільнодумства. Саме у такому руслі характеризує творчість В.Шевчука Р.Корогодський. Дослідник бачить у ній "конкретну культурно-історичну реакцію на попередній період літературно-мистецького досвіду, де панував рожевошокий герой, репрезентант колективної свідомості, а особистий зріз життя нівелювався і підмінявся колективним унормованим кодексом, коли бліда подоба життя заступала його повнокровну закодовану сутність" [3, 135].

Екзистенціалізм міг багато пояснити та відкрити втомленій від постійного ідеологічного тиску людині, адже основна його ідея, як відомо, лежить у прагненні осягнути сенс буття та боротись з абсурдністю подекуди марного існування. Будучи передовсім філософом та мислителем, В.Шевчук, як зауважує Л.Тарнашинська зумів органічно перенести свої філософські міркування на сторінки творів, екзистенціальна спрямованість яких найчіткіше простежується у "Набережній 12". У творі помітні ідеї Камю та Сартра, трансформовані під особливим кутом зору автора, котрий бачить відповіді на свої запитання у провідній західній філософській думці, не зрікаючись при цьому національної специфіки поставлених проблем.

У період виходу роману (1968) про конструктивну критику та аналіз не могло бути й мови, радянське літературознавство було перенасичене непотрібною цензурою, яка не просто корегувала тексти, але й подекуди змінювала ідейну полярність твору. Письменників намагались змусити писати “правильні” та “потрібні” твори, а перед тими, хто не приставав на умови, двері видавництва зачинялись. Цим було спровоковане майже десятилітнє мовчання В. Шевчука, коли він як професійний письменник, з його ж слів, “був цілком виключений із так званого “літпроцесу”” [5, 57]. Ситуація почала змінюватись на краще лише на початку 80-х років, коли зацікавленість творчістю В.Шевчука вийшла за межі України. Підтвердженням цього є наступні публікації: E.Tall “Camus in the Soviet Union: Some Recent Emigres Speak” у “Comparative Literature Studies”, XVI, вересень 1979; E.Tall “Soviet Responses to Albert Camus, 1956–76” у періодичному виданні “Canadian Slavonic Papers” XXII, вересень 1980, а також доповідь “Existentialist and Absurdist Motifs in the Works of Contemporary Soviet Ukrainian Writers, V. Shevchuk’s “Naberezhna 12” and M.Osadchy’s “Bilmo”, виголошена Р.Багрій під час конференції на тему “Сучасна Україна” в червні 1986 р. в Іллінойському університеті в Урбані. Варто також згадати, що перша частина “Швець” згаданого роману В.Шевчука була перекладена англійською мовою та надрукована у “Modern Ukrainian Short Stories” під редакцією Н.Ю.Луцького (Літлтон, Колорадо: Ukrainian Academic Press, 1973) [1].

Центральною темою роману “Набережна 12”, як відмітила Р.Багрій, а пізніше й Л.Тарнашинська, є метафізичне страждання, що є наслідком не тільки людського усвідомлення смерті та загрози небуття, але також свідомості небуття людських вірувань та ідей [6; 120]. Структурно твір поділений на кілька окремих розділів, де змальовується той чи інший етап життя героїв. Вони як люди різного віку, різних професій, різного рівня життя, символічно поєднані місцем свого проживання, яким є будинок на Набережній 12. Кожен з них – частинка великої мозаїки людського буття, яку автор упродовж твору обережно складає, намагаючись на одному рівні відтворити головні тези своїх ідейно-філософських міркувань: абсурдність існування, свобода. Ці ж поняття, як відомо, є ключовими у філософії екзистенціалізму, майстерно

проявлені на сторінках творів Сартра та Камю.

Один з героїв “Набережної 12”, швець, зіштовхнувшись з усвідомленням марності існування, намагається віднайти свою дорогу, яка б привела його до правильних відповідей. У своїх блуканнях він то опиняється в дешевому буфеті зі склянкою пива у руці, то на проповідях у баптистів, то на церковному богослужінні. Всюди його переслідують одне питання: “Чи є зміст у суєті?” [11, 73]. На нього він не може відповісти, хоча пізнання криється у ньому самому. Воно спричиняє тяжкі внутрішні напади неспокою та тривоги, що змушує героя рухатись далі у власних пошуках.

Л.Тарнашинська звернула увагу на схожість переживань шевця та сартрівського героя “Нудоти”. Така подібність ґрунтується на внутрішньому стані неспокою, що супроводжується нападами нудоти у Антуана Рокантена та тривоги у шевця. На інтертекстальному рівні варто відмітити поняттєву спорідненість при описі цих станів. У Шевчука героя “мозок плавився, майка прилипла до тіла, пальці сохли і робились шершавими... у ньому оживала тривога. Щоб звільнитись, він попускав ремінь, скидав сорочку – піт тік по тілу гарячими струмками, обличчя набухало, а тривога залишалась. Приходив додому, а тривога гризла ще сильніше, і він знову йшов геть” [11, 37]. Герой Сартра говорить про свої відчуття, як про важкий напад: “Мене всього виверне, мене всього трясє, голос дзижчить у моїх вухах, я нічого не чую” [9, 144]. В обох випадках природою такого стану є усвідомлення абсурдності, тільки у Шевчука, як уже згадувалось, образ шевця це лише одна з частинок мозаїки, що потрібна для повного усвідомлення безглуздості та марності існування тогочасного суспільства, а у Сартра герой є цілою завершеною картиною, де в збільшеному масштабі показані повневірвання людини, що наважилась заглибитись у природу свого існування.

Іншою постаттю в “Набережній 12”, яка гостро відчуває абсурдність оточуючого світу, є вчителька. Після втрати доньки та чоловіка вона не бачить сенсу у житті, та все ж продовжує жити, заповнюючи своє існування повсякденною, механічною працею. У рутині героїня намагається сховатись від необхідності робити вибір, з яким рано чи пізно доведеться зіткнутись. Автор, використовуючи внутрішній діалог, майстерно показує сумніви

звичайної людини у процесі розуміння самої себе, що врешті решт підводить до критичної межі, за якою годі уникнути вибору. Саме у роздумах героїні щодо важкості та важливості зробити вибір і бути відповідальним за нього (“Тоді було цілком зрозуміло, що таке “там” і що таке “тут”, тоді все набувало чіткості, бо вибирати доводилось прямо і просто. Але це давно відійшло, з’явився новий світ, той, який входив у поняття “тут”. І знову все розкладалось на частки, знову треба було вибирати”, “людина постійно натикається на межі, й переступити їх дуже важко” [11, 33]) реалізується одна з основних концепції екзистенціалізму – концепція сутності існування, котра, за Сартром, полягає у приреченості людини нести відповідальність за себе та за зроблений нею вибір.

Не менш важливими для художньої реалізації у творі наведеної концепції є слова, сказані чоловіком героїні, які знову ж таки постають перед читачем у формі спогадів: “Людина повинна виправдати своє призначення”, “Людина не має права на заціпеніння” [11, 33]. Усі вище подані цитати з роману можна кваліфікувати як імпліцитну ремінісценцію, яка підказує спорідненість даного твору з “Нудотою” Сартра. Ремінісценції також виявляються в інтертекстуальній подібності фразеології згаданих романів, зокрема, у натуралістичних художніх засобах, вжитих автором для опису приміщень, людей, почуттів: “Недопите пиво, брудні склянки, скелети риб”; “брудний жир маслянився на виделках”; “у коричневій калюжі соусу безсило повзав нічний метелик, його велике сіре тіло і коричневі, як і соус, крильця спазматично стріпувались”; “у гірчиці борсався метелик, безсило б’ючи крильцями”; “темно-червоні брудні нігті”; “пахло потом і несвіжим запахом ротів, все нагадувало цвинтар”; “страхи, тягли за собою довгі хвости у них було по 5 очей і по 5 язиків” і т. д. [11].

Цікавими для аналізу є також постаті матері шевця та сина ув’язненого Федора. Ці герої є абсолютно різними на сюжетному рівні, проте знаходяться в одній ідейній площині, яка у тексті реалізується у вигляді своєрідної естетики боротьби та бунту проти абсурдності світу. Обидва герої день у день, незважаючи на безрезультатність своїх діянь, вперто виконують, здавалось би, не потрібну нікому роботу. Мати шевця, втративши будинок під час повені, щодня ходить на місце трагедії, збирає рештки нажитого добра. Син

Федора працює у лабораторії і, незважаючи на безрезультатність своїх експериментів, продовжує працювати над ними. В обох випадках у шевчукових героїв немає ні краплі сумніву у тому, що вони роблять, тому що їхня праця і є їхньою боротьбою. В інтертекстуальному вимірі при розгляді цих двох персонажів твору простежується прихована алюзія на есе А.Камю “Міф про Сізіфа”, де автор твердить, що реакцією людської істоти на абсурд повинна бути боротьба та бунт.

Варто зазначити, що бунт шевчукових героїв дещо відрізняється від того, про який говорив Камю, він радше нагадує протистояння абсурдному світові, а не відверту боротьбу з ним. Тут доцільними будуть зауваження, зроблені Л.Тарнашинською, яка твердить, що Шевчукові притаманна не камюсівська “естетика бунту” в умовах абсурду, а радше – “естетика протистояння” [7, 39]. І все ж, обидва згадані поняття мають спільний поняттєвий стержень, який тримається на ідеї нескореності. У Шевчука така нескореність перетворює людину на борця, що на шляху до самопізнання визнає абсурдність світу і більше не мучиться від тягаря “сізіфового каменя”, оскільки розуміння дарує їй спокій. Підтвердженням цього можуть бути слова матері шевця, яка після втрати будинку сказала синові: “Не жалій, Павлику. Все потече! Добра не наберешся, добро потече. Я цілий вік його не мала, не матиму й тепер. Нічого не мала, крім вас. Та й вас залишилась дрібка. Повір мені, я знаю...” [11, 110–111].

Слід зауважити, що у творі відсутні гострі конфліктні ситуації, вся боротьба ведеться у внутрішньому світі героїв, який майстерно змальований письменником через внутрішні монологи, роздуми, спогади, сни. Хоча у романі немає відверто негативних героїв, варто звернути увагу на постать бухгалтера, образ якого є яскравим прикладом людини, котра через монотонність та сліпу розміреність життя втратила своє внутрішнє я, тобто цілком підкорилась зовнішньому світу з його правилами та нормами, що паралізують волю і бажання людини. Звісно, така людина не здатна зробити свій вибір і тим більше нести відповідальність за нього. Вона тікає, ховається, грає свою соціальну роль, повністю занурюючись у власний фальшивий світ, у якому замість відповідей шукає виправдання. Проблема автентичності вибору ґрунтовно досліджена Сартром у його філософському трактаті “Буття і ніщо”, де страх перед власною

свободою він називає нещирістю або самообманом [10, 3]. Для ілюстрації цієї тези мислитель наводить приклад з офіціантом, який виконуючи роль офіціанта, починає жити нею, тобто гра стає важливішою за те, що відбувається поза нею, а сама людина починає думати, що такий порядок речей і є правильним. Бухгалтер у романі живе настільки точним життям, що нагадує механізм у якого “день розмічений, як циферблат, і стрілкою в тому дні є він сам. Ця стрілка обертається вже багато років тільки в одному напрямі. Завжди в один і той же час він уставав, одягався, мився, чистив зуби, снідав, обідав, вечеряв” [11, 65].

Щоб підкреслити монотонність та механічність такого життя, автор використовує короткі непоширені речення, при цьому постійно вживає назву професії героя: “Бухгалтер постукує пальцем по підвіконню... Бухгалтер дивиться поверх дахів... Бухгалтер підходить до вікна... і т. д.” [11, 143–144]. Бухгалтерові страшно від самої думки, що щось може порушити чітку розміреність його життя, а тому при зустрічі з товаришем, який відсидів у в'язниці через нього, він визнає свою провину, але відразу ж тікає від відповідальності за неї, виправдовується, вибачається, сам себе переконує, що не було іншого виходу, тому що “вони мені сказали, я мусив...” [11, 141]. Герой обирає втечу, він вирішує змінити помешкання, марно надіючись, що зможе забути про свою провину. Як зауважила Р.Багрій, бухгалтер є прикладом так званої зляканої свідомості, яка не хоче прийняти відповідальності і боїться дивитись у вічі дійсності.

На інтертекстуальному рівні також варто відмітити контраст, який створюється, скажімо, між шевцем і згаданим бухгалтером. На тлі свідомого боягузтва та маскування останнього спроби шевця знайти пояснення абсурдності існування стають особливо яскравими та чіткими. Подібний контраст можна помітити і у “Нудоті” Сартра, де поряд з розгубленим інтелектуалом Антуаном Рокантемом, який прагне знайти сенс життя, бачимо Самоука, людину обмежену у своїх пізнаннях, зациклену на правильності зазуброваних знань, тільки для того, щоб здаватися розумним. Звісно, порівнювати даних героїв, виходячи з художньої спорідненості, не варто, все ж доречним буде відмітити, що в обох випадках помітні відсутність бажання бачити істину та вперта гра визначеної соціальної ролі, що повністю витіснила справжність людського буття. Такі спостереження дають підстави стверджувати

про ідейну схожість між зображеними героями українського та французького письменників.

Не менш красномовними у руслі інтертекстуального прочитання твору є наявні у тексті символи, які прозоро натякають читачеві на екзистенціалістську приналежність роману. Зокрема, мушок, котрі липнуть до розжареної лампи можна порівняти з абсурдними діями людини; метелик, що застряг у гірчиці нагадує людину, яка шукає сенсу свого існування, та не знаходить, а мушля, яку вчителька зберігала на згадку про коханого чоловіка, є символом самотності та зв'язку з минулим. Символічним є також сам дім, що знаходиться на Набережній 12. Змальований автором як непривабливо-сірий повоєнний будинок з облупленими стінами, вузькими коридорами та темними кімнатами, він все ж не викликає у читача відрази, а радше співчуття до тих людей, які живуть у ньому. Вони не люблять його, але в той же час будинок дає відчуття стабільності, що межує з упевненістю, не дозволяє втратити себе, але і не відпускає за межі свого існування. Поряд з будинком висить світлова реклама, на якій по черзі видніються написи, то зберігати гроші в “ощадкасах”, то їсти морозиво. Реклама, як і будинок, в той чи інший момент повертає увагу кожного з героїв, тим самим поєднуючи їх, тільки тепер автор робить наголос на швидкоплинності життя, яке не зважаючи на особистісні переживання, продовжує рухатись уперед, подібно як реклама світить за будь-якої погоди та часу доби.

Досліджуючи творчість В.Шевчука, оригінальне зауваження зробив Р.Корогодський – літературознавець порівняв змальовані автором картини у романі “Набережна 12” з італійськими неореалістичними фільмами кінця 40-х – початку 50-х років, акцентуючи увагу на подібності матеріалу та гуманістичним трактуванням усього твору. Щодо останнього, то тут важко заперечити, оскільки попри всю злиденність, сірість та в дечому надмірну побутовість життя у творі немає людиноненависницького духу. Більше того, останній розділ роману, в якому з'являється загадковий фотограф з “широким носом і добродушними губами”, доводить авторський задум показати, мов на фотографіях, людське життя без прикрас, але й без осуду, а сам фотограф – це і є автор, який майстерно розставивши світло та тінь на “світлинах”, зумів повернути

ти увагу до головних сутностей людини: самотності, абсурдності, відповідальності.

Варто відмітити спостереження Л.Тарнашинської, згідно з якими люди для В.Шевчука, як і для французьких екзистенціалістів, принципово самотні, замкнуті, приречені на взаємне нерозуміння. Кожна людина – цілий світ, але світи ці співіснують якимось автономно, не з'єднуючись один з одним. Спілкування між людьми лиш поверхове, не зачіпає глибини душі, бо людина приречена на самотність, не здатна до духовної спорідненості з іншими людьми [6; 124]. І все ж, у “Набережній 12” немає гострої песимістичної тональності, яка притаманна творам Сартра чи Камю. Автор збагачує екзистенціалістську філософську думку сковородинськими ідеями, в основі яких, як відомо, лежить віра у добро та щирість людської душі. Кульмінаційною подією твору, яка зводить усіх героїв в одне місце та символічно кладе край їхнім шуканням, стає весілля дочки шевця, що за своєю суттю знаменує початок нового, не позбавленого надії майбутнього. Автор дозволяє своїм героям страждати, боятись, сумніватись, шукати відповідей на вічні питання, але разом з тим не допускає зневіри, адже сам говорить, що завжди хотів побачити людину в людині попри абсурд життя і беззмістовність існування [8, 71].

1. Багрій Р. Мотиви екзистенціалізму та абсурду у творах В. Шевчука та М. Осадчого /

The article reads about the problem of inter-textuality within the novel “Naberezna 12”. The great attention is paid to the existentialist ideas expressed in the text and to its connection with Sartre's and Camus's works.

Key words: inter-textuality, existentialism, allusion, Sartre.

УДК 821. 161. 2

ББК 83.3 (4 Укр)

ОПОВІДАННЯ “ТОВАРИШКИ” ОЛЕНИ ПЧІЛКИ: ЗРАЗОК ЖІНОЧОГО ПИСЬМА ЧИ ФЕМІНОЦЕНТРИЧНИЙ ТЕКСТ?

Тетяна Качак

У статті зроблено спробу окреслити специфіку художнього світу і тексту Олени Пчілки. Розглянуто проблему вияву рис жіночого письма і літературних тенденцій XIX століття у творчій манері письменниці. Порушується актуальне питання ролі і впливу художниці слова на розвиток української жіночої літературної традиції.

Аналіз проблематики, жанрово-стилістичного рівня твору, презентації жіночих образів, стильових принципів творення жіночого світу дає підстави трактувати оповідання “Товаришки” як феміноцентричний текст.

Ключові слова: жіноча проза, жіноча літературна традиція, специфічні риси жіночого письма.

У контексті сучасних теорій феміністичної критики та гендерних досліджень актуальним стає питання дослідження художніх текстів письменниць через призму аналізу не тільки специфічної тематики чи розгортання сюжетних ходів, а й рис жіночого письма, ознак жіночого тексту, мови. Твори Олени Пчілки є показовим зразком жіночої прози XIX століття, репрезентатором однієї із перших ланок української жіночої літературної традиції, носієм емансипаційних ідей того часу, тощо.

Дослідження є спробою окреслити специфіку художнього світу і тексту Олени Пчілки, зацентрувавши на проблемі вияву рис жіночого письма і присутності літературних тенденцій XIX століття у творчій манері авторки; порушити актуальне питання ролі і впливу письменниці на розвиток української жіночої літературної традиції.

Об'єктом інтерпретації в даній статті стало оповідання “Товаришки”, хоч повне розв'язання поставлених завдань можливе тільки за умови аналізу всього творчого доробку Олени Пчілки (в тому числі літературознавчих, етнографічних праць, видавничих проектів).

Творчість письменниці неодноразово знаходилася в полі зору літературознавців. Нині маємо низку досліджень як рецензійно-оглядового характеру, так і ґрунтовних наукових праць [Див. 3–5; 7–9; 13–21; 26; 29–30; 33]. Однак питання особливостей жіночого письма та тенденції текстотворення, презентованих Оленою Пчілкою, залишається актуальним, оскільки порушувалось лише частково (праці В.Агеєвої, Т.Гундорової, О.Забужко С.Павличко) і здебільшого в контексті вивчення творчості Лесі Українки чи висвітлення розвитку жіночого письменства на Україні у XIX столітті.

Читаючи оповідання “Товаришки”, зауважуємо характерний для української прози XIX століття стиль: зображення суспільних соціально-побутових проблем, розлогі пейзажні відступи, романтичне замилування природою, скрупульозний опис інтер'єрів, контрастне зображення позитивних і негативних персонажів тощо. Асоціативний ряд, що вибудовується у читача-філолога, як правило, містить імена письменників того часу: Ганна Барвінок, Марко Вовчок, Іван Нечуй-Левицький. Якщо ж виникають асоціації за протилежністю, то тут же зринає сучасна жіноча проза Оксани Забужко, Євгенії Кононенко,

Марії Матіос, Галини Тарасюк та інших письменниць. І не дивно, адже Олена Пчілка стоїть біля джерел української жіночої літературної традиції, тоді як сучасні письменниці продовжують її розвиток у постмодерному напрямі. Різними, але дотичними у творчості авторок, є теми і проблеми, пов'язані із висвітленням жіночого світу, жіночого досвіду емансипації (самоствердження); зображення жіночих образів за допомогою художнього принципу контрастності та порівняння; рівень суб'єктивізму та психологізму, емоційності письма; нарративні аспекти; тенденції творення феміноцентричного тексту.

У такому ракурсі творчість Олени Пчілки і сучасних письменниць є предметом гіно-критики. Саме таким терміном Елейн Шовалтер означила один із видів феміністичної критики – “вивчення жінок як письменниць і його суб'єктами є історія, стилі, теми, жанри і структури жіночого писання: психодинаміка жіночої творчості, траєкторія індивідуальної або колективної жіночої кар'єри, еволюція і закони жіночої літературної традиції” [33, 685].

Олена Пчілка підтримала емансипаційний рух, рупором якого була тогочасна література жінок-письменниць, видавши жіночий альманах “Перший вінок” (1887), а також розгортаючи “жіноче питання” у самих творах. Так, у “Товаришках” порушено проблему емансипації жінки, ствердження її права на освіту, а відтак побудова взаємин інтелігенції і народу. У післямові до твору авторка писала, що у ньому зображена “пора першого пробудження нашого жіноцтва в 60-х роках, першого поривання його до раціональної освіти й життя” [24, 19].

Тоді це були перші прояви жіночої емансипації, що згодом переростуть у так званий “літературний фемінізм”** Наталі Коб-

* Перший вид – “ідеологічний: він цікавиться феміністами і пропонує феміністичні способи читання текстів, які розглядають образи і стереотипи жінок у літературі, неправильно уявлення про жінок у критиці та жінку-як-знак у семіотичній системі” [33, 682]; започаткований Сімоном де Бовуар при аналізі творчості Монтерлана, Лоуренса, Клоделя, Бретона і Стендаля, яка вперше спробувала поглянути на художній твір не просто очима жінки, а звернула увагу на жіночі образи і ті функції, які відводились героїням. Пізніше аналогічний метод читання використала і Кейт Мілет.

** І хоч, як вважають деякі літературознавці, “літературний фемінізм – це особливий критичний дискурс, спрямований на підірив патріархальної культурної системи” [12, 15], не можна категорично й однобічно інтерпретувати конкретні художні твори як феміністичні тільки тому, що у них порушено проблеми жіночого

ринської, Мілени Рудницької, Ольги Кобилянської і започатковують феміністичну традицію української літератури, продовжену пізніше творчістю Ірини Вільде, Оксани Забужко, Ніли Зборовської, Євгенії Кононенко.

Марко Вовчок, Ганна Барвінок, Олена Пчілка – жінки-письменниці, які вперше намагалися подолати патріархат у мистецтві, явище “маргіналізації жінки у суспільстві”. У “Товаришках” читаємо, що Люба та й інші студентки досягали успіхів у навчанні, що навіть професори “доказували всю поважність жіночого учіння” [24, 195], а виголошення промови жінкою було значною подією в університеті. Кость Загорівський вважає можливість Раїси “ступити на кафедру” з “повним признанням права жінки в такій поважній вищій окрузі – науці! Се доказ того, що інтелігентна жіноча сила може пробити собі путь через рутинні форми життя, котрі так довго держали її оддалік од світла, а тим паче од самостійної научної пропаганди...” [24, 200].

Якщо взяти до уваги запропоновану Е.Шовалтер розробку про три стадії розвитку літературного фемінізму (1) імітація панівної традиції; 2) протест проти стандартів і цінностей, супроводжуваний боротьбою за права жінок; 3) самопізнання й пошуки власної ідентичності, тепер уже звільненої від залежності щодо іншого члена опозиції] (Див.: 2, 80), то можемо констатувати, що творчість Олени Пчілки частково торкається і першої і другої. Аналізоване оповідання “Товаришки” написане у дусі реалістичної прози з акцентом на морально-етичних, національно-народницько-патріотичних цінностях, відповідно до законів тогочасного літературного напрямку, художнього зображення головних героїв, портретотворення тощо. Але з іншого боку, імітуючи тенденційний стиль писання, Олена Пчілка порушує нові проблеми жіночого самоствердження у сфері науки, окреслює феміноцентричний світ, професійну реалізацію і подоланням патріархальних стереотипів щодо ролі і місця жінки у суспільстві. Паралельно окреслено дві протилежні позиції взаємин освічених жінок, інтелігенції з народом: Люба після навчання повертається в село і лікує людей, бачить в кожному індивіда, тоді як Раїса залишається в Цюріху і зневажає простих людей, життя яких їй не цікавить, а про-

самоствердження і окреслено жіночий досвід, мислення та світосприймання.

світницькі інтенції не для неї, бо “маса вся прогресувати не може” [24, 161].

С.Павличко писала, що тогочасні “феміністки” і “емансипантки” (як їх називали у літературних колах) – Ольга Кобилянська, Наталя Кобринська, Олена Пчілка “заклали основи іншої традиції, в якій не було ні чоловічих псевдонімів, ні чоловіків-оповідачів, ні загалом спроби імітувати чоловічий голос” [22, 69–70]. І.Франко, відзначаючи появу “цілої групи жінок у нашій письменстві” як доказ росту національної сили, зауважив, що наше жіноцтво до половини XIX ст. виросло без рідної традиції, яка була, наприклад, у польській чи російській літературі [31, 501–502]. А так була творчість Лесі Українки, Ірини Вільде, сучасних письменниць, які підтримали цю традицію, розвиваючи та поглиблюючи проблематичні центри (мотив сестринства, питання гендерних відносин, самоствердження жінки як творчої особистості тощо), продовжуючи жанрові експерименти (розвиток форм, які сприяють вираженню рис “жіночого письма” – щоденникової сповіді, автобіографічного роману), наслідуючи стильові принципи (поєднання ліричного і філософського, виокремлення жіночої точки зору на світ, акцентування на психологічних проблемах героїні), користуючись поетикою жіночого письма.

В.Агеєва відзначає, що “коли замість імітації чоловічої традиції й чоловічого голосу жінки-авторки заговорили про власні проблеми і своїм власним голосом, означилися риси, що дозволяли виокремити жіноче письмо як певну цілість. Жіночі тексти мали щось спільне, що відрізняло їх від творів письменників – чоловіків” [1, 200–201]. Чи стосується дане твердження творів Олени Пчілки? Чи дійсно її тексти є зразками жіночого письма?

Слід зауважити, що в оповіданні “Товаришки” Олени Пчілки частково спостерігаємо стереотипні штампи сприймання жінки, але тут же маємо альтернативне зображення жіночого світу. Суперечливим є хіба що фінальний акцент – Люба все-таки вийшла заміж, якоюсь мірою реалізувавши типові на той час мету і вибір жінки, накресливши нівеляцію запропонованих спочатку ідей та принципів. Власне, це і є той момент, який дозволяє сприймати оповідання як феміноцентричний текст, тобто такий, де провідними є тематика жіночого досвіду та жіночі образи, проте художня реалізація (композиційні, жанрові, стильові, мовні аспекти) є типовою для патріархального

літературного дискурсу. “Феміноцентрична література” – поняття, яке пропонує С. Філоненко як альтернативу терміну “жіноча література” [Див.: 30].

Що мається на увазі під поняттям “жіноче письмо”? Для початку з’ясуємо, що “жіноча література” (твори жінок-письменниць) виступає репрезентатором жіночого досвіду, художнього світу жінки і тих художніх засобів літературної виразності, які сприяють його зображенню, жіночих емоцій та жіночого типу мислення і світорозуміння. З цього приводу цікаво висловилася Трейсі Кларк, яка, не оминаючи феміністичного аспекту, подала об’єктивне тлумачення: “Жіноча література – це не література про тих жінок, які щасливі у своїй покійності чоловікам, жіноча література радше зосереджує увагу на уявленнях про те, що то означає – бути жінкою” [10, 137]. Як підкреслює Торіл Мой, “жіночу літературу не можна сприймати просто як історію жіночої емансипації чи як безпосередню рефлексію над жіночим досвідом, але необхідно також розуміти її як визначений – жіночий – стилістичний і мовний літературний експеримент, а головне, як реалізацію жіночої суб’єктивності...” [Цит. за 11, 141]. Останні категорії належать до поняття “жіночого письма”, оскільки є означниками стилю тексту.

Зразками “жіночого письма” свого часу були маніфестні тексти, які зринули після 60-х років у ХХ ст. під заклик віднайдення жінкою “самої себе”, а термін “жіноче письмо” Гелен Сікту застосувала для “опису жіночого тіла” [10, 217]. У такому первинному значенні цим терміном можна означувати окремі твори сучасних українських письменниць, зокрема Оксани Забужко чи Марії Матіос, романи яких відкрито демонструють “саме жіноче тіло”, але не оповідання Олени Пчілки.

Праць, присвячених специфіці жіночого письма є чимало, а в українській літературі ця проблема розглядається тими літературознавцями, які зосереджують свою увагу на творчості письменниць (В.Агеєвою, Т.Гундоровою, О.Забужко, Н.Зборовською, С.Павличко, Х.Стельмах, Л.Таран та ін). Визначаючи специфіку жіночої творчості, вже в другій половині ХІХ ст. критики виокремлювали такі риси, як **жіноча суб’єктивність, ліризм, чуттєвість, сентиментальність як особливості жіночої манери письма** [Див.: 23, 23].

Е.Шовалтер, окрім вищезазначених, до специфічних рис “жіночого письма”, зарахо-

вує і “понадчуттєвість”, письмо у вигляді коротких розповідей, мемуарної прози і щоденників. А на думку Г.Сікту, “жіноче письмо” здатне уникати доміант логоцентризму. А звідси безкінечність і плюральність бажання, яке виражає “жіноче письмо” через специфічні художні засоби і прийоми (наприклад, “текст як хаос”, стильова еkleктика, жанровий синтез, кінематографічні принципи зображення). Це, зрозуміло, ознаки сучасного жіночого письма.

Аналізуючи оповідання “Товаришки”, можна припустити, що природу “жіночого письма” Олени Пчілки визначає ряд ознак.

1) **Жіноча суб’єктивність та індивідуалізація письма**, але структура цієї суб’єктивності нестійка, її ще не можна визначити ані через категорію “іншості” щодо чоловічого/традиційного, ані, тим більше через побудову власної, незалежної й унікальної топології “жіночого”. Писати в даному випадку означає для жінки також наполягати на своєму праві говорити і мати хоча б на окремі аспекти суспільного життя (чи того ж становища жінки) власну точку зору. Олена Пчілка розвиває жіноче питання, яке тоді актуалізували М.Драгоманов, М.Павлик, І.Франко, Н.Кобринська та інші представники інтелігенції, з якими спілкувалася Олена Пчілка. Письменниця відтворює “дух того часу”, коли навіть у глухому, патріархальному містечку “міцними струмками покотилося нове життя тих років. Старі основи громадського життя, міркування, хисту, як крига навесні, проламались, закрутились, потрошені, наганяні теплою, вільною течією. Таким свіжим, молодим повіяло в повітрі!” [24,151], а водночас вводить у літературу образи “нових жінок”, показуючи життя української студентської молоді за кордоном, її прагнення до знань (на цьому наголошував і Франко).

2) **Ліризм, чуттєвість, сентименталізм**, що виявляється у емоційності, схвильованості розповіді (зокрема діалогічній мові, пейзажних відступах, описах ніжно-трепетних стосунків героїв, частково у портретописанні) і є пафосно-стильовою ознакою естетичного сприйняття дійсності. Але тут же варто констатувати, що емоційність стилю не проявляється на рівні сюжетно-композиційному через “нелінійну” побудову сюжету чи структурних частин твору, на мовному рівні через побудову відповідних синтаксичних конструкцій, на рівні хронотопу через доміанту “емоційної”, а не часової послідовності подій

(переплетення часових пластів), як це можемо спостерігати у сучасній жіночій прозі. Навіть навпаки – авторка вказує місце і час дії, яку описує, послідовно простежує долі героїв, не використовуючи часової інверсії чи ретроспекцій: Люба і Раїса збираються до Цюріха на навчання – студентські роки у Цюріху – заміжжя Раїси, навчання Люби у Відні на курсах акушерства – робота Люби Калиновської фельдшером у селі – заміжжя Люби з Корнієвичем.

3) **Часткова автобіографічність**, але це не виповідання власного життєвого досвіду з усіма дрібницями, переживаннями та психологічною напругою, що накладається на сюжетну матрицю твору, переплітається (а то й ототожнюється з історією головної героїні), а радше констатація актуального “жіночого питання”, тих суспільних проблем становища жінки, з яким зіткнулася і письменниця.

4) **Психологізм жіночого письма**, який виражений у передачі нюансів жіночого типу мислення, внутрішнього світу жінки, порухів її душі. Найвиразніше у “Товаришках” виписано хвилювання Люби перед зустріччю з Костем чи у моменти спілкування з Корнієвичем; вагання дівчини з приводу участі у вечірці на честь лекції Брагової; обурення через мовчанку у листуванні Корнієвича; радість від приїзду друзів і їх очікування від Величковських. “Щось гірке підступило під серце Любі... не сама досада, а мовби образа... кипить, душить... Люба стоїть на стежці; млявий промінь місяця падає на її опущену голову... руки нервово зчепились, хруснули пальці...” [24, 240]. Описуючи стан героїні Олена Пчілка у даному епізоді використовує не тільки розповідь від третьої особи, а й прийом монологічного внутрішнього мовлення, діалогу-роздумів Люби із самою собою. Окрім того, тут навіть на синтаксичному рівні передано риси психологізму, емоційності жіночого письма. Загалом же авторка стосовно своєї героїні, художнього простору і ситуації не використовує внутрішньої інтерпретаційної точки зору, радше – навпаки, остеронь спостерігає, стежить за розвитком подій разом із читачами (“Наші повернули назад і, щиро бесідуючи, пішли собі містом” [24, 137] і т. п).

Відсутні у творі Олени Пчілки риси **сповідальності, відвертості, безпосередності письма** (їх вияву сприяє широке використання письменницями жанрових форм щоденника, нотаток, спогадів, сповіді, снів як характерних прийомів розкриття внутрішнього

світу героїнь і форми їх самовираження; вклад у формі коментарів, авторських відступів (публіцистичного, філософського, ліричного), введення яких у текст зумовлено внутрішньою потребою письменниць висловитися безпосередньо і відверто як типових рис жіночого письма ХХ століття.

5) **Жіноча модель образної системи** – одна із найвиразніших рис жіночого письма Олени Пчілки, що реалізується через центрування жіночих характерів, їх зіставлення, порівняння, протиставлення чоловічим образам. Художній світ жінки-письменниці, – писала Сімона де Бовуар, – “це світ без лапок” [26, 369], а окремішність жінки завжди “пов’язана з властивою лише жінці чуттєвістю: її ставлення до себе, до свого тіла, до чоловічого тіла, до дитини ніколи не будуть ідентичні ставленню чоловіка до себе, до свого тіла, до жіночого тіла, до дитини” [26, 390]. Олена Пчілка виписала не тільки досвід “нової жінки”, а й побіжно торкнулася опису традиційної жіночої ролі – продовження роду, народження дитини, “оберігання домашнього вогнища”. Не можна однозначно стверджувати, що Олена Пчілка у “Товаришках” звертає увагу тільки на жіночі персонажі (як, наприклад Ольга Кобилянська у “Вальсі меланхолійному” чи Леся Українка у “Приязні”), розгортаючи мотиви їх дружби, адже змальовано і зовнішні портрети героїв чоловіків, а частково навіть зроблено спробу розкрити їх характер, звички, погляди.

Зрозуміло, що жінка знає себе краще, і образи Люби, Раїси, Білосельської та інших жінок у “Товаришках” виписані докладніше. Переважає зовнішній часто паспортний портрет з елементами фольклорного і динамічного, з детальним описом одягу, манери поведінки; авторська характеристика тільки іноді доповнюється трактуванням поведінки персонажа іншою дійовою особою твору. Люба – “то була молода, струнка постать, убрана в просту сивеньку спідничку... Голівку дівчини не можна було назвати дуже красивою, і черти не мали великої правості, і вся вона була більше симпатична, ніж гарна; її оздобили каштанові кучері... темно-сірі, немовби чорні очі дивились з пильною думкою; невеличкі й нерівні, наче кушатенькі брівки надавали якийсь одмінний принадний вигляд обличчю...” [24, 128].

Контрастним є образ Раїси, яка “одбивалась зовсім іншим характером вроди: досить міцно збудована, з чорним лискучим волос-

сям, заплетеним у дві коси, з правими обрисами, з свіжим рум'янцем, що пробивався на повних щічках, з темно-карими, не дуже великими, але бистрими очима, з сміливими чорними брівками..." [24, 139]. Прийом порівняння та зіткнення контрастних типів авторка використовує і при описі Корнієвича та Кузьменка, Білосельської та Песцової, Костя Загоровського та Бучинського. В цьому контексті слід вказати на актуалізацію такого засобу образотворення на вищих щаблях української жіночої літературної традиції Іриною Вільде ("Повнолітні діти"), Оксаною Забужко ("Дівчатка", "Калинова сопілка"), Світлою Йовенко ("Юлія"), Євгенією Кононенко ("Сестра").

6) **Жіноча нарративна модель письма:** в центрі нарації жінка-письменник як творець текстуальних значень. Писати про жінку від імені жінки про те, що близьке: індивідуальний, нерідко одиничний досвід. Олена Пчілка час від часу вступає у діалог з читачем з метою "разом поспостерігати" за сюжетним розвитком події, але моментами досить чітко демонструє власне жіночу позицію: "Коли ж і де діється та дія, що почалась оце? – спитаєте мене, мої любі читальниці" [24, 146]. Звертання до читачок-жінок і своєрідне програмування змісту тексту на сприймання певним колом реципієнтів дає підстави говорити про суб'єктивність жіночого письма й актуалізацію жіночого нарративного дискурсу, хоча оповідання "Товаришки" написані від третьої особи, а не від першої (наприклад, від імені Люби), а жанрове вирішення тексту – оповідання, а не щоденники, спогади чи мемуари.

Зрозуміло, що не знаходимо в творі письменниці тих ознак, про які пише Т.Гундорова: "Властиво, "жіноче" письмо, як стверджує феміністична критика, передає виразну чуттєво-тілесну предметність, різноплановість і сфокусованість сприйняття, ліризм (Гелен Сіксу), опозиційність до авторитарних суб'єктно-об'єктних відношень, закріплених синтаксично. Його позначають замовчування дієслів, перевага питань над ствердженням, телеграфічний стиль і окличні фрази (Люсі Ірігерей), негативізм, відкидання завершеного, структурованого, однозначного, заперечення лінеарності, занурення в семіотичну передлінгвістичну еротичну енергію (Юлія Крістева)" [6, 138].

Відсутні й "специфічні ознаки жіночого письма" виведені в дисертаційному дослідженні Христини Стельмах [27]. Винятком є

хіба що така ознака, як "звернення до тематики дому, походження, мандрів, нестатичності, вигнання, що пов'язується із віднайденням "тожсамості", яка визначається як багатозначна, розпорошена, асоціативна, необмежена". Топос мандрівки, традиційно приписуваний чоловічому дискурсу, і топос "дому" як означник жіночого Олена Пчілка розгортає у сюжетній площині твору і розпочинає оповідання із стереотипного погляду Катерини Пантелеймонівни на навчання Люби у Цюріху: "– Ото-то, Цюріх, Цюріх! Подурили вони з ним! Вчора й мій Кость все провадив мені за його! Ну, та хлопцеві інше діло: мужчина собі всюди раду дасть!.. А дівчині зовсім не подобає віятись не знати куди й що, учитись на якусь лікарку. Бог знає що таке!" [24, 126]. Подолання упередженого ставлення до навчання жінки, її поїздки з дому – важливий крок на шляху її самоствердження як "нової жінки", що "може бути сама собі ціллю" (за О.Кобилянською).

Творам Олени Пчілки притаманні текстові характеристики, традиційно приписувані культурою феномену жіночого (чуттєвого, тілесного, внутрішнього, афективного, інтимізованого тощо), яке особливо чітко простежується на тематико-проблематичному, сюжетному рівнях тексту. "Товаришки" – оповідання традиційного спрямування, яке хоч і містить окремі чоловічі стандарти художнього мислення і зображення, літературні стереотипи, все ж презентує риси "жіночого письма", виражає модель жіночого авторства з чіткою настановою – висвітлити художній світ, погляди, властиві жінці та її світогляду. Правда, головна героїня "Товаришок" – Люба, незважаючи на певні досягнення (освіченість, можливість заробляти на життя працею фельдшера), поступ у так званому суспільному "жіночому питанні", не змінює моделі гендерних стосунків у родині.

Виписані вище неоднозначне чи непослідовне висвітлення поставлених проблем жіночого буття і самоствердження, використання жіночого письма Оленою Пчілкою дають підстави трактувати оповідання "Товаришки" не тільки як жіночий / феміноцентричний текст (написаний авторкою жінкою на основі переживань і досвіду жінки), а як "фемінний текст", написаний в стилі, культурно означеному як "жіночий". Останній, за твердженнями Г.Сікту, не залежить від статі (як приклад, вона наводить творчість Жана Жене), але у прозі здебільшого властивий са-

ме жінці, оскільки "саме жінки мають більший, ніж чоловіки, інтерес, щоб надати голос цьому жіночому началу" [10, 389]. Це первинний "спосіб порозумітися зі світом", – пише О.Забужко й одночасно створити свою власну сферу – "феміністичний текст" (текст, який свідомо кидає виклик методам, цілям і завданням домінуючого патріархального літературного канону). Твір Олени Пчілки є тільки початковою стадією подібного порозуміння і намагання "створити власну сферу".

Зауважимо, що Е.Шовалтер виокремила три основні прийоми "жіночого письма" в розвитку жіночої літератури. Вони дотичні до вищезазначених понять і в певній мірі відповідають тим трьом стадіям розвитку літературного фемінізму, які називає авторка. Ці прийоми полягають у репрезентації 1) "фемінного" – довга фаза імітації основних канонів домінуючої літературної традиції та інтерналізація традиційних / чоловічих стандартів мистецтва, соціальних ролей; 2) "феміністичного" – фаза протесту проти домінуючих / патріархальних стандартів і цінностей культури і мови, захист міноритарних прав і цінностей, включаючи вимоги жіночої автономії; 3) "жіночого" – фаза самовиявлення як пошук специфічної жіночої ідентичності, котра не зв'язана з залежністю від нормативної / чоловічої топології [Див.: 11, 143].

Прозові твори Олени Пчілки, як правило, репрезентують прийоми фемінного і частково феміністичного мислення, що пояснюється історико-літературним контекстом: традиційні тенденції розвитку української літератури та актуалізація процесів емансипації. Аналізуючи проблематику, жанровість, образну, нарративну системи "Товаришок", зауважуємо типові для XIX століття способи художнього осмислення дійсності, але інше зображення світу жінки, нового жіночого досвіду, прийоми контрастно-порівняльного портретування та характеротворення жіночих образів тощо. В даному разі можемо говорити про так звану "жіночість" літературного твору, яка на думку С.Філоненко "визначається, по-перше, усвідомленим жіночим авторством, по-друге, поданням образу жінки як протагоніста, по-третє, проблематизованою гендерною ідентичністю жінки-героїні" [30].

Підсумовуючи сказане, зазначимо, що творчість Олени Пчілки демонструє початкову стадію розвитку "жіночого письма" з притаманними ознаками жіночої суб'єктив-

ності та індивідуалізації, ліризмом, чуттєвістю, сентименталізмом, частково автобіографізмом та психологізмом, своєрідними моделями жіночої образної та нарративної систем. Аналізоване оповідання "Товаришки" – феміноцентричний текст, у якому синтезовано традиційну для тогочасної літератури художню манеру сюжетної, композиційної побудови тексту, його формального вирішення та новаторську спробу презентувати образ "нової жінки", артикулювати окремі риси "жіночого письма". Безперечно, Олена Пчілка літературною та громадською діяльністю зробила важливий внесок в розвиток української жіночої літературної традиції.

1. Агеєва В. Жіночий простір : феміністичний дискурс українського модернізму : монографія / В. Агеєва. – К. : Факт, 2003. – 320 с.

2. Агеєва В. Поетеса зламу століть / В. Агеєва. – К. : Либідь, 1999. – 264 с.

3. Аврахов Г. Олена Пчілка : барви особистості і феномен духу / Г. Аврахов // Дзвін. – 1993. – № 10–12. – С. 140–144.

4. Борилюк Т. Жінка з роду Драгоманових : [Олена Пчілка] / Т. Борилюк, І. Денисюк // Літературна Україна. – 1989. – № 46 (16 листопада). – С. 8.

5. Гуменюк Н. Олена Пчілка, феномен світла в чорноті доби / Н. Гуменюк // Літературна Україна. – 1999. – 9 вересня. – С. 4.

6. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Т. Гундорова. – Львів : Літопис, 1997. – 299 с.

7. Діба А. І нарекла себе Оленою Пчілкою / А. Діба // Літературна Україна. – 1999. – 24 червня. – С. 3.

8. Дрофань Л. І правду й боротьбу благословити : до 150-річчя від дня народження Олени Пчілки / Л. Дрофань // Дивослово. – 1999. – № 6. – С. 50–54.

9. Дрофань Л. Олена Пчілка : (Спроба осмислення творчого доробку письменниці) / Л. Дрофань // Українська мова і література в школі. – 1990. – № 10. – С. 83–87.

10. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора ; пер. з англ. В. Шовкун ; наук. ред. пер. О. Шевченко. – К. : Видавництво Соломії Павличко "Основи", 2003. – 503 с.

11. Жерібкіна І. "Прочти моє желание..." : постмодернізм. Психоаналіз. Фемінізм / І. Жерібкіна. – М. : Идея – Пресс, 2000. – 256 с.

12. Зборовська Н. Феміністичні роздуми на карнавалі мертвих поцілунків / Н. Зборовська, М. Ільницька. – Львів : Літопис, 1999. – 336 с.

13. Іваненко В. Г. Олена Пчілка як дослідниця народного мистецтва / В. Г. Іваненко // Народна творчість та етнографія. – 1989. – № 6. – С. 69–77.

14. Іскорко-Гнатенко В. До життєпису Олени Пчілки : нові знахідки / В. Іскорко-Гнатенко // Літературна Україна. – 1999. – 2 червня. – С. 3.
15. Камінчук О. Олена Пчілка : аспекти творчої діяльності / О. Камінчук // Слово і Час. – 1999. – № 6. – С. 12–18.
16. Косач-Борисова І. Спогад про Олену Пчілку : [Наймолодша сестра Лесі Українки розповідає про матір] / Ізидора Косач-Борисова // Українська культура. – 1996. – № 1. – С. 27–28.
17. Мірошніченко Л. “Український дитячий театр” О. Пчілки / Л. Мірошніченко // Київська стровина. – 1999. – № 4. – С. 114–126.
18. Мірошніченко Л. Урок Олени Пчілки / Л. Мірошніченко // Світло. – 1999. – № 3. – С. 75–76.
19. Новаківська Л. Олена Пчілка і українські діти / Л. Новаківська // Рідна школа. – 1998. – № 11. – С. 8–9.
20. Новаківська Л. Подвижницька діяльність Олени Пчілки / Л. Новаківська // Пам’ять століть. – 1998. – № 3. – С. 35–40.
21. Одарченко П. Видатна діячка української культури кін. 19 – поч. 20 ст. (до 150-річчя від дня народження Олени Пчілки) / П. Одарченко // Народна творчість та етнографія. – 1999. – № 2–3. – С. 3–15.
22. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія / С. Павличко. – 2 вид., перероб. і доп. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.
23. Погребна В. Л. Проблеми фемінізму в російській критиці і романах письменниць другої половини XIX ст. Автореферат дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.02. / В. Л. Погребна. – Ін-тут літ-ри ім. Т. Шевченка НАН Укр. – К., 2004. – 38 с.
24. Пчілка О. Твори / Олена Пчілка ; упоряд., авт. передм. і приміт. Н. О. Вишнеvsька. – К. : Дніпро, 1988. – 583 с.

In the article “Mate’s Story” by Olena Pchilka as an example of feminine writing or feminine-centric work, the author makes an attempt to outline the specific of the artistic world and the writer’s text.

The traits of femine writing problems and the influence of XIX century literary tendencies are regarded there.

The most actual problem of role and writer’s influence on the development of Ukrainian feminine literary tradition is taken here into consideration.

Key words: *feminine prose, feminine literary tradition, specific features of the feminine writing.*

25. Святовець В. З епістолярної спадщини Олени Пчілки / В. Святовець // Пам’ять століть. – 1997. – № 4. – С. 51–55.
26. Сімона де Бовуар. Друга стать / Сімона де Бовуар ; пер. з франц. Н. Воробійової, П. Воробійова, Я. Собко: у 2 т. – К. : Основи, 1995. – Т. 2. – 392 с.
27. Стельмах Х. М. Творчість Ясмїни Тешанович у контексті жіночого письма. Автореферат дис. ... канд. філол. наук: 10. 01. 01 / Х. М. Стельмах / Львівський національний університет ім. І. Франка. – Львів, 2004.
28. Струганець Л. Олена Пчілка як мовна особистість / Л. Струганець // Дивослово. – 1995. – № 2. – С. 33–35.
29. Таран Л. Славная труженица на украинской ниве : [150 лет со дня рождения Олены Пчилки] / Л. Таран // Зеркало недели. – 1999. – № 44. – 6–12 ноября. – С. 15.
30. Філоненко С. Термін “жіноча проза” як проблема українського літературознавства // www.bdpu.org/philological_faculty/Ukr-zarub_lit/s_filonen/termin.doc
31. Франко І. З останніх десятиліть XIX в. / І. Франко // Франко І. Твори в 50 томах. – К. : Вид-во “Наукова думка”, 1982. – Т. 41. Літературно-критичні праці (1900–1902). – С. 471–530.
32. Шалагінова Л. Сестри : маловідомі сторінки родинного літопису сестер Лесі Українки та її матері О. Пчілки / Л. Шалагінова. – К., 1992. – № 3. – С. 21–126.
33. Шовалтер Е. Феміністична критика у пущі / Е. Шовалтер // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. ; за ред. Марії Зубрицької. – [2-е вид., доповн.]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 680–699.

УДК 811. 161. 2’371

ББК 81.2 Ук-7

ЧАСТКИ ЯК КОНДЕНСАТОРИ ІМПЛІЦИТНИХ ЗНАЧЕНЬ У ТЕКСТІ ДРАМИ

Наталія Іванишин

У статті розкрито функціональне навантаження часток у формуванні імпліцитного смислу в драматичному тексті.

Ключові слова: *імпліцитна інформація, частки, неповнозначні лексеми, драматургічний текст.*

Дослідження імпліцитності вимагає вивчення усіх засобів її формування, до яких поряд з іншими (асоціативно навантаженими та емоційно забарвленими мовними одиницями, внутрішньою формою слова, пресупозицією – фоновими знаннями учасників комунікації) відносимо й ті, значення яких найповніше виявляється в конкретній ситуації спілкування, зокрема частки.

Значення їх складається із декількох компонентів: номінативного, синтаксичного, комунікативного, референтного. У службовому слові вони найчастіше синкретичні, їх важко відділити один від одного, і в багатьох випадках для їх розуміння потрібні додаткові зусилля слухача. Це і дозволяє віднести їх до лексем, у значення яких входить імпліцитна інформація [8, 38]. З таким підходом співвучна традиційна інтерпретація часток як слів, “що не мають самостійного значення, а лише вносять додаткові смислові відтінки в семантику інших слів, груп слів чи речень” [16, 56], “частки не мають власного індивідуального значення і виконують експресивну функцію, тобто служать для підкреслення емоційної та смислової виразності як окремих слів (у тому числі й часток), так і цілих речень” [6, 23]. Такої ж думки дотримується О. Борисова, яка акцентує, що “семантика, яка приписується службовому слову, насправді є фрагментом значення синтаксичної конструкції, а сама неповнозначна лексема є лише маркером можливості (чи неможливості) використання цього значення у наведеному контексті” [3, 113].

Особливість неповнозначних слів полягає у тому, що необхідною умовою їх декодування, виявлення імпліцитних смислів є контекст, комунікативна ситуація. Так само, як і у випадку з повнозначними лінгвоодинаціями, одна частина семантики часток узуалізована, інша ж – виводиться реципієнтом на основі наявності певного тезаурусного фонду. Тому імпліцитна інформація, закладена у неповнозначних словах, залежить від типу

мовленнєвого акту, відношень між учасниками комунікації [1, 38]. Наприклад:

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... [17, 114].

Носіями імпліцитної інформації в наведеному сегменті виступають неповнозначні лексеми *а, не, але ж*. Так, службове слово “а” може бути засобом переключення теми, введення в розмову нової тематичної лінії. Однак у згаданому прикладі воно є маркером того, що наступна інформація буде новою. Речення “А ти не можеш ручити за своїх друзів?” для уникнення категоричності побудоване у формі запитання, яке саме по собі вже не потребує відповіді, зрозумілої й поза контекстом. Замість ствердження “*ти не можеш ручити за своїх друзів*” дійова особа вибирає менш категоричну форму, яка, однак, не змінює змісту фрази. Приблизно таку ж, хоча дещо модифіковану, ми й отримуємо відповідь: “*Н-не за всіх...*”. Частина “*не*”, вимовлена з інтонацією невпевненості (“*н-не*”), виражає сумнів, деякою мірою й розгубленість головного героя, який, як можемо зрозуміти, не чекав подібного запитання. Службове слово “*н-не*” водночас є мітою уникнення категоричності: замість “*Я не можу ручити за своїх друзів?*”, дійова особа дає відповідь, можливою імплікацією з якої може бути: “*Я можу ручити за деяких своїх друзів, але не за всіх*”. Звідси: “*не всі, кого я називаю друзями, є ними насправді*”.

Лексема “*друг*” (“*особа, зв’язана з ким-небудь дружбою, довір’ям, відданістю; товариш, приятель*” [15, II, 352]) супроводжується позитивними конотаціями, однак у тексті драми вона набуває дещо іншого, негативно забарвленого значення, не співмірного з експліцитним вираженням.

Далі у тексті мало б іти пояснення, що стосується людей, яких дійова особа називає друзями. Однак перед нами лише обірвана конструкція “*Але ж...*”

У науковій літературі семантика частки “ж” характеризується високим ступенем варіативності. Так, вона може мати значення “враховуючи все вищесказане”, передавати відтінок невдоволення необхідністю повторити сказане, роздратування, нетерпіння, докір, подив [2, 30]. Вона також інформує про відомість/новизну повідомлюваного. Саме це значення виявляється у наведеному сегменті. Очевидно, повідомляється те, що уже відомо слухачеві (*Дівчині*). Конструкція частки “ж” з “але” апелює до спільності інформаційних баз слухача і адресанта (єдність знань, думок, уявлень), яка може мати, а може й не мати місця [2, 47].

Наведене сполучення вказує на те, що “відомість” цілком осмислюється тим, хто говорить. В іншому випадку у слухача може скластися неправильне уявлення про те, що адресант вважає відомим, а що ні. З повідомлення уже знаного факту можна зробити висновок, що новим є не експліцитний зміст, а ті імплікації, які можуть бути виведені: відомий факт наведений тому, що він щось пояснює [4, 40].

Наведемо ще приклад:

Макар Мак[арович]. Розумію, серденько, але після обід я звик півгодини заснути. Душечко, тільки півгодинки.

[...]

Макар Мак[арович]. Душечко, це ж еґоїзм... півгодинки!

Мурочка. Це еґоїзм? Йому бажаеться добра, довгого життя, а він – еґоїзм! Ні, уявіть собі, – еґоїзм! Та ви, Макаре Макаровичу, не забувайте, що вам 58 років!.. [13, 79].

У наведеному сегменті частка “ж” підкреслює неврахування слухачем тієї інформації, яка, з точки зору адресанта, повинна бути йому відома (дослідники саме так трактують семантику частки ж – формування смислу, що відображає новизну/неновизну повідомлення [3, 115]). Таке значення підсилюється використанням займенника *це* (*Душечко, це ж еґоїзм (ви маєте про це знати, але не знаєте)*). Однак адресат повністю відкидає таку можливість, а тому порозуміння герої водевілю не досягають ні у наведеній комунікативній ситуації, ні загалом у драматургічному тексті. Імпліцитна семантика частки “ж” у поєднанні з “це” “працює” на розгортання сюжету та формування конфлікту, який базується на специфічних міжособистісних відносинах головних дійових осіб

(п’ятдесятивосьмирічний Макар Макарович одружився з двадцятирічною Мурочкою, яка примушує його виконувати різні гімнастичні вправи нібито для підтримання форми, а насправді для того, щоб швидше його замучити).

У драматургічному тексті частка може виступати як цілком самостійний носій латентних смислів, так і підсилювати, актуалізувати імпліцитну інформацію, “введену” іншими мовними засобами, зокрема асоціативно навантаженими лексемами. Наприклад:

Старша дочка (*одривається од шиття й зазирає у вікно*). Здається, тихо, місячно. Мабуть, мороз великий, бо сніг на місяці виблискує іскорцями.

Мати. Червоними?

Старша дочка (*повертається, здивовано*). Що – червоними? Іскорцями?

[...]

Мати (*махає рукою*). А, не варт. (Згодом). Місячна ніч і тиша. Якесь страшна тиша. І місяць червоний-червоний. І сніг червоний... І досі в очах мають ті крила.

Старша дочка. Які крила?

Мати. Та круки ж... Хіба вночі літають круки? [19, 363–364].

У комунікативній площині драматургічного тексту відображено ситуацію очікування матір’ю одужання пораненого сина, який перебуває на межі між життям і смертю. У стані постійної тривоги їй ввижаються образи, що трактуються нею як провісники трагедії.

Відправною точкою для розуміння наведеного сегмента є лексема “мороз”, асоціативне значення якої (“та інформація, уявлення, конотації, які виникають у реципієнта при сприйнятті слова” [9, 45]) виявляється “вектором формування смислу, що зорієнтовує читача у значеннєвій картині тексту” [14, 36], допомагає йому наблизитись до розуміння й правильної інтерпретації концепту. Містяться на інформаційному тлі драми імпліцитні семи “сум”, “туга”, “страждання”, “загроза”, “страх”, “терпіння”, “спокій”, “зла сила”, образ “морозу” проектує загальноносислово стратегію текстового простору, а в поєднанні з одиницями, які виникли на основі асоціацій (“ніч”, “місяць”, “червоний сніг”, “страшна тиша”, “червоний місяць”, “крила крука”) й “акумулюють в собі всі або найбільш важливі для зображуваного відомості про денотата” [9, 52], формує прагматичний потенціал драми.

Імпліцитний смисл “виникає завдяки співвіднесеності мовних явищ з дійсністю, з конкретною мовленнєвою ситуацією” [12, 77], якою у наведеному інформаційному просторі є стан очікування матір’ю спочатку пробудження хворого сина, а потім і повернення його додому, що так і не відбудеться. Повтор одного з означень елементів тексту (прикметника “червоний”) служить засобом підкреслення, актуалізації конкретного моменту смислу, що безпосередньо пов’язано з експресивністю, виразністю (адже “червоний” – контекстуально символ крові, його семантика реалізується у посттексті). У семантичну структуру слова-стимулу (“мороз”) це значення не входить, воно виникає лише в тексті, в свідомості при сприйнятті тексту або його елементів і є одним із

сніг червоний
місяць червоний-червоний
страшна тиша
крила крука

“загроза”, “страх”,
“тривога”



смерть
персонажа

Образ морозу реалізується у визначеному семантичному руслі через звернення до ланки послідовних асоціацій. Ряд асоціатив концепту “мороз” становлять інформаційне ядро мікросегмента, оскільки у них знаходить своє вираження приховане значення ключової лінгвоодиниці. Відтак образ набуває яскравого емоційно-експресивного забарвлення за рахунок максимальної реалізації заданого змісту. Будучи стилістично “порожнім”, немаркованим, у концептосфері драматургічного тексту він набуває виразних аксіологічних характеристик, що кваліфікуються як негативні. Отже, “механізмом виникнення підтексту є асоціації, які виникають у мозку реципієнта між тими або іншими елементами експліцитного змісту тексту і уявленнями та поняттями, пов’язаними з ними насправді і (або) в його суб’єктивній картині світу” [7, 39].

Службове слово *а*, використане автором на початку репліки (дослідники зауважують: що “і у функції частки, і у функції сполучника воно має багато спільного, тому не будемо уточнювати його частиномовного статусу” [8, 40]), є маркером зміни теми, бажання дійової особи нівелювати інформацію, вміщену в передтексті. Введення парцельованих конструкцій (*Що – червоними? Іскорцями?*) підсилює значення ключових одиниць, які імплі-

різновидів індивідуально-художнього значення” [9, 50].

Звичайно, у зв’язку з наявністю у кожної людини, окрім загальнокультурних, ще і суто індивідуальних уявлень, пов’язаних із денотатом слова (індивідуальних асоціацій), в асоціативне поле лексеми конкретного носія мови може потрапити слово, семантичне відношення якого до слова-стимулу пояснюється тільки на основі знання індивідуального життєвого досвіду даної особи [10, 108]. Саме так можемо трактувати асоціативні зв’язки концепту “мороз” у свідомості однієї з головних дійових осіб драми (*Матері*):

“мороз” – “червоний” – “місяць” – “ніч” – “тиша” – “крила крука”.

Усі наведені асоціати характеризуються негативним емоційним забарвленням, що дає змогу припустити можливу розв’язку:

кують прихований смисл: “червоні – вказівка на осіб, що сповідають комуністичні ідеали”. Лексема *а* характеризується здатністю переключати тематичну лінію, спрямовувати розгортання сюжету в інше русло: оприявлювати приховані семи, пов’язані з асоціатом “мороз”.

Частки виступають важливими засобами характеристики дійових осіб, надаючи останнім позитивних або негативних аксіологічних вимірів, сприяючи глибинній інтерпретації тексту. Порівняймо:

Трохим. Знаю. Ми з ним навіть умовились, як це найшвидше зробити. Веселий парнішка. Хочє навіть в партію вступить.

Леонід (*саркастично*) А гроші все-таки бере? [5, 103].

У зображеній комунікативній ситуації відбито спробу головних дійових осіб (Трохи́ма та Леоні́да) підкупити охоронця тюрми, щоб дати можливість втекти своїм товаришам.

Вживання лексеми *навіть* у наведеному контексті сприяє формуванню декількох висновкових тез, що виявляють актуалізацію *акційно-спрямувальної функції*:

1) *той, хто хоче вступити в партію, – наш, хоч і перебуває в протилежному ідеологічному таборі; йому можна довіряти;*

2) той, хто хоче вступити в партію, бере за послуги гроші, звідки: всі, хто в партії, – корисливі; той – такий, як усі;

3) (при декодуванні тексту важлива роль належить ремарці) той, хто хоче вступити в партію, – не повинен бути корисливим; якщо спокушається грішми, – він не наш, йому довіряти не можна.

Неповнозначні лексеми разом з іншими засобами лексичного рівня є інтенсифікаторами розвитку діалогу, чинниками, що забезпечують успішність/неуспішність комунікативного акту. Порівняймо:

Бочкарьова. Я ж не помилилась?

Берест. Помилулась!

Бочкарьова. Ну... Сам приїжджає?!

Берест. Еге ж.

Бочкарьова (встала). Що ж буде? Чому люди по домах сидять? Де ж оркестри?

Берест. Приїжджає академік. Головний хірург нашої республіки.

Бочкарьова. Фу... Як ти мене налякав... [11, 100].

Відправними точками для декодування прихованого у сегменті є ряд лексем (ж, ну, еге ж, фу), що спрямовують розвиток комунікації, сприяють адекватній рецепції фактів. Як уже відзначалося, семантика частки ж характеризується поліваріантністю. Однак у репліці дійової особи (Бочкарьової) вона набуває значення, яке окреслюється як вказівка на відомість повідомлюваного, що призводить до комунікативного збою внаслідок неадекватної реакції співрозмовника (Береста).

Маркером відновлення рівноваги служить лексема ну, смисл якої – орієнтація на очікуване – покликаний спрямувати розгортання діалогу у попереднє русло. Однак займенник сам (який асоціюється з: начальник, важлива персона, людина, що займає найвищу посаду) вжитий у тій самій репліці, знову нівелює спроби одного зі співрозмовників (Бочкарьової) продовжити комунікативний процес, оскільки дійові особи вкладають у дійкичну одиницю різний смисл. На таку інтерпретацію працює сполучення еге ж та кількаразове повторення частки ж у репліці Бочкарьової. Наступний діалоговий хід персонажа (Береста) ідентифікує особу, позначену займенником сам, що призводить до успішного завершення комунікативного акту, маркером чого виступає лінгвоодинаця фу, семантика якої зазнає експлікації у репліці одного з комунікантів (Бочкарьової) – Фу... Як ти мене налякав...

Отже, неповнозначні лексеми (частки) є носіями додаткової, неявної інформації. У драматургічному тексті вони здатні надавати висловленню додаткових експресивних характеристик, моделювати образи дійових осіб, маркуючи їх за оцінною шкалою, впливати на розвиток сюжетної лінії, вводячи нові відтінки значення, підтверджуючи або заперечуючи дані, експліковані у передтексті.

1. Бацевич Ф. С. Співвідношення типів смислової імпліцитності в мові (на матеріалі російської мови) / Ф. С. Бацевич // Мовознавство. – 1993. – № 1. – С. 54–59.

2. Безяева М. Г. Коммуникативный блок как одна из единиц изучения диалога / М. Г. Безяева // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – 2000. – № 5. – С. 27–59.

3. Борисова Е. Г. Отражение коммуникативной организации высказывания в лексическом значении / Е. Г. Борисова // Вопросы языкознания. – 1990. – № 2. – С. 113–120.

4. Борисова Е. Г. Перлокутивная лингвистика и ее преподавание студентам-филологам / Е. Г. Борисова // Вестн. Московск. ун-та. Филология. – 1999. – № 1. – С. 125.

5. Винниченко В. Вибрані п'єси / Володимир Винниченко – К. : Мистецтво, 1991. – 605 с.

6. Володин А. П. Опыт анализа семантико-синтаксических свойств усилительной частицы же (ж) в императивных конструкциях / А. П. Володин, В. С. Храковский // Семантика служебных слов : межвузовский сборник научных трудов. – Пермь : Изд-во Пермского ун-та, 1982. – С. 23–33.

7. Долинин К. А. Интерпретация текста / К. А. Долинин – М. : Просвещение, 1985. – 288 с.

8. Импліцитність в мові і речі / отв. ред. Е. Г. Борисова, Ю. С. Мартеньянов. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 200 с.

9. Климкова Л. А. Ассоциативное значение слов в художественном тексте / Л. А. Климкова // Филологические науки. – 1991. – № 1. – С. 45–54.

10. Кобозева И. М. Лингвистическая семантика : учебник / И. М. Кобозева. – М. : Эдиториал УРСС, 2000. – 352 с.

11. Корнійчук О. Драматичні твори. / Олександр Корнійчук. – К. : Наук. думка, 1989. – 608 с.

12. Ладыгин Ю. О. Информативная роль коннотативных значений в прозаическом художественном тексте / Ю. О. Ладыгин // Филологические науки. – 2000. – № 2. – С. 75–83.

13. Олесь О. Твори : в 2 т. / Олександр Олесь – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2 : Драматичні твори. Проза. Переклади. – 683 с.

14. Пушкарева И. А. Об ассоциативно-смысловом поле слова-образа “рябина” в лирике М. Цветаевой / И. А. Пушкарева // Коммуникативно-прагматические аспекты слова в художественном тексте : науч. труды каф. совр. русс. яз. и

стилистики Томского гос. ун-та. – Томск : Изд. ЦНТИ, 2000. – С. 35–51.

15. Словник української мови : в 11 т. – К. : Наук. думка, 1970–1980. – Т. 1, 2, 4, 9.

16. Старикова Е. Н. Импліцитная предикативность в современном английском языке / Е. Н. Старикова – К. : Вища школа, 1974. – 119 с.

17. Українка Леся. Зібрання творів : у 5 т. / Леся Українка. – К. : Наук. думка. – Т. 3. – 400 с.

18. Хоткевич Г. Твори : в 2 т. / Гнат Хоткевич. – К. : Дніпро, 1966. – Т. 1. – 536 с.

19. Черкасенко С. Ф. Твори : в 2 т. / Спиридон Черкасенко – К. : Дніпро, 1991. – Т. 1. Поезія. Драматичні твори. – 891 с.

The article explores the functional baad of the particles in formation of implicit in dramatic texts.
Key words: implicit information, particles, dramatic text.

УДК 811.161.2'42

ББК 81.411.2-71

Ольга Литвин

ФРАЗЕОЛОГІЧНА ОДИНИЦЯ ЯК ДОМІНАНТНИЙ ЗАСІБ РЕАЛІЗАЦІЇ ПРОСПЕКЦІЇ В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ (НА МАТЕРІАЛІ ПОВІСТІ МАРІЇ МАТІОС “МОСКАЛИЦЯ”)

У статті на матеріалі сучасної української повісті проаналізовано особливості реалізації проспективного потенціалу фразеологічних одиниць та виявлено, що в художньому тексті, виразно маркованому фразеологізмами різного ступеня спаяності, рух текстової інформації великою мірою формується в напрямку, проспективно детермінованому їх семантикою.

Ключові слова: проспекція, фразеологічна одиниця, художній текст.

Неоднорідність сутнісних ознак тексту вимагає різноаспектного підходу до аналізу його структури, дослідження системи категоріальних відношень, особливостей функціонування ядерних (ключових) і периферійних одиниць, їх взаємодії. На тлі активізації наукових зацікавлень проблемами текстотворення, переорієнтації способів їх розв'язання в напрямку комунікативно-прагматичної парадигми актуальними є питання, сфокусовані у сферу реалізації проєктивних можливостей мовних одиниць художнього тексту – складного ієрархічного утворення, якому притаманні цілісність, зв'язність, модальність, імпліцитні складники, проспективність/ретроспективність тощо.

Вивчення особливостей моделювання текстової семантики вимагає врахування характеру сучасних наукових парадигм, теоретичних напрацювань, здійснених в галузі філософії, літературознавства, психології, культурології, когнітивної лінгвістики, прагматики та ін., що сприяє визначенню й уточненню основних ознак тексту, характеристика яких у лінгвістичній літературі є ще не достатньо повною.

Проспективний аспект вивчення характеру одиниць мови перетинається із філософськими теоріями минулого (згорненої часової траєкторії) і майбутнього, представ-

леного проєкцією “пучка” траєкторій, тобто варіантів появи в сучасному різних ситуацій, а отже, і їх знаків (зокрема – мовних). Погляди на проспекцію як “перепочинок” (рос. “передышка”) у лінійному розгортанні тексту” (І.Гальперін [1]) співвідносяться із феноменом антиципації. Окремі мовознавчі дослідження трактують проспекцію та ретроспекцію як “фази тексту в русі”, “текстові категорії” (В.Кухаренко [5]), які “спрямовують” інтерпретацію авторських стратегій і тактик.

Тенденція до фразеологізації художнього мовлення через індивідуально авторські, внутрішньотекстові ідіоми, афоризми, різноманітні клішовані структури, що актуалізуються в текстах сучасної української прози, створює особливі умови для дослідження категорій проспекції та ретроспекції на їх матеріалі.

Фразеологічна номінація покликана “експресивно, образно, емоційно та/або оцінно репрезентувати позамовну діяльність, використовуючи для цього відносно усталені репродуктивні комплексні мовні знаки ускладненої семантики з частковим або повним переосмисленням компонентного складу” [4, 43]. У художньому тексті, який можна вважати “певною завершеною послідовністю речень, зв'язаних у межах загального задуму

автора” [8, 6], фразеологічна одиниця (в широкому розумінні) – це зазвичай семантико-конотативне, стереоскопічне зображення реалії, знак ситуації чи образу. На думку вчених, аналіз широких трансформаційних потенцій фразеологічних одиниць, безперервного оновлення їх компонентного складу, форми та структури як внаслідок дії екстралінгвістичних факторів, так і в межах структурно складного текстового утворення, дає нове розуміння стійкості компонентного складу та структури фразеологізмів як діалектичної єдності інваріантного і змінного [пор. 11, 227].

У процесі вивчення особливостей фразеологічного рівня мови лінгвісти зосереджують увагу на різних його аспектах та ознаках. Л. Скрипник фразеологізмом називає “стійкі сполучення двох і більше слів, що створюють семантичну цілісність і відтворюються у процесі мовлення як готові словесні формули” [9, 7]. Когнітивна парадигма визначає фраземи “рамковими знаками”, “фреймовими структурами”, які не тільки увиразнюють стилістичні показники тексту, але й спрямовують, обмежують, регулюють його модальність: “фразеологічний знак – це текст у тексті, що має подвійне навантаження – самостійний текст із власною модальною рамкою, на яку накладається загальнотекстова модальна рамка, які можуть збігатися або ні” [6, 20].

Метою цього дослідження є виявити особливості семантики фразеологічних одиниць, які в динаміці текстотворення прози М. Матіос функціонують як важливі засоби вираження перспекції.

Розглянемо декілька прикладів із повісті “Москалиця”, текстове полотно якої густо марковане фразеологізмами (близько 120 одиниць). Слід зауважити, що перспективний аспект дослідження такого твору враховує текстотвірні реалізації всіх мовних одиниць (лексем, фразем, синтаксем та ін.), що виражають семантику векторної спрямованості, тобто на композиційно-змістовому і глибинно-смісловому рівнях зумовлюють формування горизонтальної (лінійної) і вертикальної перспектив.

Кожен текст надає читачеві певну інформацію, спрямування якої, як правило, можна встановити із назви тексту, що добре усвідомлює автор, для якого часто заголовки визначає подальший вибір художньо-стильових засобів, тематичне наповнення матеріалу.

На думку І.Гальперіна [1, 133], більшість текстів різних типів мають назву, яка або в конкретній, або в завуальованій, імпліцитній формі виражає ідею, концепт автора. Художній текст має метафоричне чи метонімічне підґрунтя, смисл якого можна зрозуміти тільки завдяки аналогіям, обізнаності з іншими літературними творами, фразеологізмами тощо.

М.Матіос створює образ головної героїні – Северини, для якої “немає страху, який би позбавив волі чинити опір” [7, 4]. Імена дівчини, якими її називають, вміщено у специфічний кореферентний ряд номенів ідентифікації: байстриця – москалиця – та, що висиділа щезника – знахарка – гадюча мама – мольфарка [пор. 7, 34; 7, 35; 7, 46]. Перспективний потенціал ключової заголовкової однослівної дескрипції “москалиця” розгортається за допомогою кількох домінантних фразеологічних одиниць, значеннєва сітка яких певною мірою увиразнює семантику домінантних текстових ситуацій і, відповідно, реалізує рух текстової інформації. Простежимо на прикладі.

“Так скажіть мені, бітому-перебітому, стреляному-простреляному майору Вороніну все здешніє і нездешніє бєндери і небєндери: будет вменяемый человек согреть гадюку на своей груди?!” [7, 57]

Специфічне маркування на лексичному та фонетичному рівні наведеного уривка вказує на те, що він може містити імпліцитно важливі елементи змісту. Події, описані в повісті, буквально виражають ситуацію, яку означає фразеологізм *пригріти гадюку на грудях* (“виявити турботу, піклування про того, хто потім віддячує злом; помилитися в комусь” [10, 599]): Северина травами зцілює ногу майора Вороніна, що керує вивезенням до Сибіру її односельців, потім обманує його за допомогою зробленого власноруч муляжу гадюки, пришитого до пазухи, для того, щоб врятувати повстанців, яких переховує вдома.

Сам Воронін називає себе “стреляним-простреляним” (пор. *стріляний горобець* – “досвідчена, бувала людина, яку важко перехитрити, обдурити” [10, 162]; *обстріляна птиця* – “досвідчена, бувала людина, яка багато дечого бачила, зазнала” [10, 583]), а в тексті наведено “інструкцію” про те, як обдурити щезника (нечистого):

“...звичайною дерев’яною рогаткою поцілити у ворону на плоті. По тому впо-
тросене вороняче опудало підвісити до стелі

стаєнки. Хай тепер щезник на вороні цілу ніч перхи їздить...” [7, 23].

Етимон прізвища майора (пор. *ворон, ворона* – нечистий птах; душі злих людей уявлялися у вигляді чорної ворони [2, 116]) та його самоідентифікація, співвідносна з фразеологічною одиницею *обстріляна птиця*, вказують на те, що Вороніна можна назвати “стріляною вороною”, обдуривши яку, Северині вдається протистояти особистому злу (вивезення до Сибіру) та уникнути знищення “хлопців із лісу”.

Слід зауважити, що фразеологізм *пригріти гадюку на грудях* у тексті повісті “Москалиця” прирощує окремі смисли, важливі для інтерпретації напрямку глибинної перспекції. Порівняймо.

Сюжетна канва повісті вказує на те, що для Северини і для вояків УПА відповідну ситуацію (*гадюка, “пригріта” на грудях*) можна інтерпретувати в буквальному сенсі, тому що саме “холодні змії” певною мірою зігрівали їх надію вижити, ставали для них способом порятунку:

“...молодий Полотнюк не смів про це ні запитати в Семена, ні відповісти собі самому. Бо зараз та нехар рятувала їхні життя” [7, 57].

Для майора Вороніна ця ж ситуація “прочитується” по-іншому: це сама “банда з лісу”, яка зробила собі “кубло” у хаті “москалиці”. Таке припущення увиразнюється подійним образним полотном повісті: українка з гордим козацьким іменем Северина живе у селі із прізвищем *Москалиця*; гидує холодами слизькими тілами своїх “вихованок-гадюк”, вона торкається їх руками у великому кошику з соломомою, що дозволяє повстанцям грітися у stodолі:

“...людина вміє шипіти не менш природно, ніж гадина. Якщо хоче. А банда, за якою полювали емгебісти, (...) сиділа в сіні на горищі Северининою хатки” [7, 56].

Водночас для головного образу повісті, що є своєрідним скріпом і лінійної, і глибинної перспекції та ретроспекції, факт, що вона *пригріла гадюку на грудях*, можна сприймати двояко. У вузькому розумінні – це історія її особистих стосунків із “москалями”: з татом, “якого не стало в неї, коли на світі стала” [7, 46], із вилікуванням Севериною майором Вороніним, який влаштував полювання на її душу. У широкій смисловій площині звивисте тіло змії у пазусі – то “життя людське” [пор. епіграф 7, 2], хоча й мудро (гадюка – символ

мудрості [2, 128]) збережене від холоду за-
слання, але без тепла надії:

“От що зробив із Севериною за дав-
ний страх і холодний розум: він зробив із жи-
вої людини людину, змерзлу до життя. (...) Тільки мовчання й холодний розум ведуть її життям” [7, 59].

Як бачимо, структурно-семантичні мо-
дифікації фразеологічних одиниць створюють
динамічну модель змісту, яка в контексті
набуває виразової сили, відбиваючи особи-
стисне бачення й оцінку автором дійсності.
Замінюючи компоненти, автор ніби дає нове
життя фразеологічній одиниці, робить її
подвійно виразною, оскільки до пов’язаного з
цією формулою традиційного загального зна-
чення додаються “нові індивідуальні значен-
ня, котрі суміщаються в єдиному образі” [11,
235]. Через актуалізацію внутрішньої форми
слова у звичній формулі активізується експре-
сивна підоснова, окремі складники реалізують
свою семантику в дещо зміненому ракурсі.
Через трансформовані фразеологізми худож-
ній текст експлікує окремі “вузлові” місця,
інтерпретація яких, з одного боку, сповільнює
його лінійний рух, викликаючи у свідомості
нові поняття й асоціативні зв’язки, з іншого –
відкриває, проектує глибинний пласт його
буття.

Аналізуючи в повісті “Москалиця” рух
текстової інформації вперед/назад крізь приз-
му фразеологічних одиниць, важливо помі-
тити ті приховані смисли, які сконденсовані у
їх словникових значеннях або “спровоковані”
певними семантичними зсувами. Наприклад:

“То як їй складати руки і покірно
чекати?! Перед смертю складе. А тепер – ще
зарано” [7, 21].

Простежимо значення кількох фразеоло-
гізмів, які підтримують концептуальний
задум автора – “немає межі жіночій вина-
хідливості в час смертельної небезпеки” [7, 4]:

[Не] скласти руки – “[не] переставати
щось робити, [не] ставати пасивним; [не]
умерти” [10, 261].

[Не] склавши руки – “нічого [не] робля-
чи, [не] працюючи, без діла; [не] вживаючи
ніяких заходів, [не] бути осторонь чого-
небудь” [10, 657].

Наведений текстовий фрагмент показує,
як Северина вирішує, що не допустить
власної смерті, шукатиме способу зберегти
життя. Значення фразеологізмів підтвер-
джують таке припущення. Порівняймо з
іншим твердженням повісті, яке є перспек-

тивно імпульсним і, на перший погляд, може не збігатися зі значенням попередніх.

“Ніщо не бралось відтоді Северининих рук” [7, 39].

Щоби прояснити, чому автор вводить у текст опозицію “робити все для того, щоб вижити/не робити нічого”, простежимо наслідки цієї “бездіяльності”:

“...з глибоко розпореної пазухи гаптованої білим по білому Северининої сорочки звисав витончений мало не до мізинного пальця чорний батіг гадючого хвоста. Саме тіло гадюки, очевидячки, гніздилося під серцем” [7, 42]

“Образно-мотиваційною основою фразеологізмів є факти реальної дійсності – екстралінгвістичні або матеріальні денотати” [4, 45], тому ситуація, зображена в наведеному фрагменті, на нашу думку, може бути відбита фразеологізмом *гадина ссе коло серця*, значення якого – “хто-небудь постійно переживає, непокоїться, мучиться у зв’язку з чимсь” [10, 145] – пояснює динаміку, на перший погляд, неактивних способів боротьби Северини за виживання. Саме семантика фразеологічної одиниці вказує на те, що “чудасія” головної героїні впливає не з того, що вона “не в собі” (пор. [7, 56]), а з глибинного внутрішнього страху *відкрити серце* (“відверто, щиро, ділитися з ким-небудь своїми заповітними думками, переживаннями, намірами і т. ін.” [10, 102–103]), страху жити без людського тепла, навіть без майбутнього: “...що має робити людина, коли на неї чатує Сибір?! Рятуватися має, якщо є голова на плечах! А Северині голову ніхто не стинав. (...) Жила собі – як жила, ні перед ким серця й раз не відкривши. (...) А коли думати дуже добре та казати самій собі правду, то страх її ніколи не покидав” [7, 58–59].

Таким чином, дослідження окремих фрагментів повісті М.Матіос “Москалиця” показують, що семантика фразеологічних одиниць великою мірою визначає напрям руху прихованої інформації в художньому тек-

сті. У процесі “реалізації та сприйняття у мовленні вони експлікують різноманітні культурні смисли” [3, 158], а при вербалізації фрагментів смислового поля тексту (із проспективною чи ретроспективною доміантами) взаємодіють із усіма складниками контексту, зокрема з тими семемами слів, що співвідносні з компонентами фразеологічного значення, із внутрішньою формою ключових номінацій тощо.

1. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М. : Наука, 1981. – 140 с.

2. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури : словник-довідник / Віталій Жайворонок. – К. : Довіра, 2006. – 703 с.

3. Ковшова М. Л. Семантика и прагматика эвфемизмов. Краткий тематический словарь современных русских эвфемизмов / М. Л. Ковшова. – М. : Гнозис, 2007. – 320 с.

4. Крепель В. І. Роль внутрішньої форми в процесі утворення фразеологізмів / В. І. Крепель // Мовознавство. – 1989. – № 3. – С. 43–49.

5. Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту / В. А. Кухаренко. – Вінниця : Нова книга, 2004. – 272 с.

6. Лопарева Д. К. Авторская модальность : содержание и объем понятия (проблемы фразеологического знака) / Д. К. Лопарева // Вопросы филологии. – 2005. – № 3 (21). – С. 13–21.

7. Матіос М. Москалиця ; Мама Маріца – дружина Христофора Колумба / Марія Матіос. – Львів : Піраміда, 2008. – 64+48 с. : іл.

8. Николаева Т. М. Лингвистика текста. Современное состояние и перспективы / Т. М. Николаева // Новое в зарубежной лингвистике – Вып. VIII. – М. : Прогресс, 1978. – С. 9–39.

9. Скрипник Л. Г. Фразеологія української мови / Л. Г. Скрипник. – К. : Наук. думка, 1973. – 280 с.

10. Словник фразеологізмів української мови / уклад. : В. М. Білоноженко та ін. – К. : Наук. думка, 2003. – 1104 с.

11. Ужченко В. Д. Фразеологія сучасної української мови : навч. посіб. / В. Д. Ужченко, Д. В. Ужченко. – К. : Знання, 2007. – 494 с.

In the article the features of realization of prospective potential of the phraseology units in modern Ukrainian prose are analysed. Research shows, that in artistic text, distinctly marking phraseological units different degree of cohesion, the motion of the text information is formed in the direction, prospective determined its semantics.

Key words: prospection, phraseological unit, artistic text.

УДК 811.161.2: 81'37

ББК 81.2 Укр.

НОМІНАЦІЇ НА ОЗНАЧЕННЯ КОЛЬОРУ ЯК ДОМІНАНТИ ПОЕТИЧНОЇ МОВИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Руслана Ріжко

Статтю присвячено кольоронайменуванням, які виступають доміантами поетичної картини світу кінця ХХ – початку ХХІ століття. Звернено увагу на характер взаємодії традиційних і новітніх засобів поетичного вираження семантики кольору.

Ключові слова: концепт, індивідуально-авторська картина світу, номінації на означення кольору, поетичний текст.

У сучасному мовознавстві триває дискусія стосовно характеристики таких понять, як *картина світу* і *мовна картина світу*. Узагальнюючи погляди учених, можна сказати, що картина світу – це уявлення людини про навколишню дійсність, які сформовані “унаслідок її життєвого досвіду, або ж знання певного народу чи людства в цілому про явища і процеси довкілля” [7, 5]. Вона містить у собі не лише природну чи соціально-історичну систему уявлень, але й художню, етнічну, релігійну та міфопоетичну.

Мовна картина світу – “мозаїкоподібна польова структура взаємопов’язаних мовних одиниць, що через складну систему фонетичних явищ, лексико-семантичних і граматичних значень, а також стилістичних характеристик відбиває відносно об’єктивний стан речей довкілля і внутрішнього стану людини, тобто загалом картину (модель) світу як таку” [8, 15]. У мовній картині світу мова виступає не лише формою збереження дійсності, а й засобом інтерпретації її первинного відображення, продуктом якої є етнокультурна семантика мовних знаків [1, 99].

Ми розуміємо мовну картину світу як віддзеркалення концептуальної картини світу. Адже сьогодні тим одиницям, якими оперує людина у процесах мислення і які відображають зміст її досвіду та знання в мові, у лінгвістичній науці відповідає поняття концепту. Концепти як “інформаційні структури свідомості, різносубстратні за способами формування та представлення знань про певні об’єкти та явища” [15, 404] охоплюють найрізноманітніші реальні та ірреальні ділянки людського буття. Вони сприяють розкриттю текстової структури, що представляє індивідуально-авторську картину світу.

“Концептуальними” представниками індивідуально-авторської поетичної картини світу кінця ХХ – початку ХХІ століття є кольористичні номінації. Хоча кожний автор найбільшого і використовує загальноприйняті

лексеми на означення кольору, однак їх сполучуваність, словотвірні моделі, семантичне наповнення та стилістична маркованість репрезентують індивідуальне бачення навколишньої дійсності.

Особливості вербалізації картини світу крізь призму кольоронайменувань постійно привертають увагу мовознавців. Так, О.Дзівак [5] аналізувала системний характер лексем на означення кольору в українській мові; Л.Грибова [3] розглядає семантичні протиставлення кольоропозначень “білий” – “чорний”, О.Кузьміна [10] – місце і роль концептів “білий” та “чорний” в українській поезії першої третини ХХ століття, особливості їх мовного вираження; Г.Губарева [4] – семантику та стилістичні функції номінацій на означення кольору в поетичній мові Ліни Костенко; І.Шулінова [17,18] – семантичне поле кольороназв в ідіостилі Лесі Українки. Мовні концепти кольору в зіставному аспекті досліджують В.Єфименко [6], І.Ковальська [9], Г.Яворська [19]. Однак кольоративні номінації як доміанти поетичної мови кінця ХХ – початку ХХІ століття майже не були об’єктом лінгвістичних досліджень, що й мотивувало вибір теми статті.

Мета нашого дослідження – розкрити функціональне навантаження кольоронайменувань у поетичній мові кінця ХХ – початку ХХІ століття, показати в текстах означеного періоду особливості взаємодії традиційних і новітніх засобів поетичного вираження семантики кольору.

У поетичній мові кінця ХХ – початку ХХІ століття колір представлений широким спектром лексичних одиниць – від елементарних (*білий, зелений, золотий, синій*) до складних, багатограних виразників поняття кольору (*багряно-сизий* (М.Вінграновський), *блідо-рожевий, жовто-блакитна* (С.Ушкалов), *сіро-синя, темно-синя* (К.Хаддад), *срібно-нослизна* (С.Сапеляк), *срібнобіла* (І.Ципердюк), *малиновоголово, синьосливо* (М.Він-

грановський), *ніжно-рожево* (О. Степаненко та ін.), які представляють окремі фрагменти відповідної концептуальної системи. Кольори-концепти мають свою комунікативну природу й підпорядковуються комунікативним потребам індивідуума, виступаючи репрезентантами індивідуально-авторської картини світу.

Матеріал досліджуваної поезії дає підстави стверджувати, що власне номінативну й образотвірну семантику кольорономінації реалізують у сполученні з назвами:

– явищ природи, астрономічних понять: *на синьому вітрі, чорний місяць* (І. Андрусак), *по білому морозі, в небеса голубі* (Я. Ткачівський), *хмаринки біленькі* (І. Павлюк), *рудими зорями* (Р. Скиба), *зчорнілі зорі* (Я. Гадзінський);

– просторових реалій: *зелений гай* (В. Калашник), *долина зелена* (Р. Кухарук), *на червоних пагорбах* (О. Стернічук), *блакитний берег* (Г. Петросаняк), *землі жовті* (Т. Савченко);

– об'єктів рослинного й тваринного світу: *білі троянди* (Л. Костенко), *шипшина багряна* (К. Бабкіна), *синіх трав* (С. Ушкалов), *білий ворон, сіренькі солов'ї*, (С. Вишенський), *чорного kota* (І. Козаченко);

– зовнішності людини: *очі сині, шкіра бронзова* (Д. Павличко), *чорні коси, чорні ягідки-очі* (Я. Ткачівський), *чорні руки* (С. Осока), *з-під карих брів* (Р. Скиба);

– предметів побуту, одягу: *за посірілим тином, у синіх відрах, в червонім намистинні* (М. Вінграновський), *сірі шинелі* (С. Жадан), *червоний кожух* (С. Процюк), *білу сорочку* (Т. Девдюк);

– одиниць часу: *білий день* (Р. Мельників), *дні такі рожеві і жовті* (К. Бабкіна), *вечір синій* (С. Осока).

Названі, а також інші кольороназви можуть виконувати різні функції, не лише стилістичну (описову, пейзажно-зображальну), а й когнітивну (ментальних образів; лексем, що набувають символічного значення), аксіологічну (виразників позитивного чи негативного ставлення мовця/ліричного героя до дійсності). Зупинимось детальніше на характеристиці функціонального навантаження та семантичних особливостей кольороназв, що виступають домінантами поетичної мови кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Одними з основних номінантів у мовотворчості означеного періоду є кольоративи, що передають ознаку “чорний”. Чорний пере-

дусім асоціюється з нейтральною семантикою, як засіб власне найменувань: “...*видно чорний квадрат і чорне коло*” (В. Махно), “*В чорні коси заплела жоржини і мальви...*” (М. Савка), “*Затим піду, відсікаючи / Кроки, шукаючи в пам'яті / Твоїх чорних повік*” (І. Ципердюк). Активно освоюється також оцінне значення чорного кольору (як коду культури певного етносу), який стереотипно пов'язується з негативними явищами, відчуттями (страх, туга, печаль, смуток, тривога, біль), символізує смерть: “*Я випалив до чорноти жури / Свою прокляту одчайдушну душу*” (І. Драч), “*А буря чорна вже йшла з Востока, / Мене шарнула блискавка пила*” (Д. Павличко), “*Там зазнав я чорного болю. / Стільки болю в мене влилося...*” (В. Недоступ), “*Не вистачає вічності, / якщо торкається печаль. / Всяк помира розвінчаний – / закутаний у чорну даль*” (О. Жупанський), “*Бачиш сама, що чекає за цим – / наші дерева, недбало убрані / в чорного неба масний антрацит*” (С. Жадан). Нейтральне й конотативне значення представленого атрибута виявляється в контекстах через сполучуваність, яка сприяє увиразненню, розширенню та збагаченню меж зорово-чуттєвого сприйняття й відображення дійсності. Лексема чорний, означуючи абстрактне поняття, зберігає віддалену асоціацію з реальним кольором: “*А вранці вийшов – туга моя степом / аж ген за обрій, чорна, як рілля*” (Л. Костенко). Так, в наведеному фрагменті образно-чуттєве порівняння чорна, як рілля сприяє (у поєднанні з “аж ген за обрій...”) одночасній реалізації в кольоративі чорний і денотативного компонента значення, і конотативної семи “безмежний”.

Кольорономінат чорний може виражати значення “урочистий”, “величний”. Порівняймо в індивідуальному стилі І. Драча: “*Візьми його [слово] / Не дай на зваду славі, / А по-спартанськи босим – на мороз. / Туге од сонця, чорно-величаве, / Воно провисне буйним гроном гроз*”. Метафору чорно-величаве слово можна інтерпретувати як аналогію до відомої сентенції “страждання звеличує людину”, тобто слово, ввібравши в себе семантику “страждання, чорна біда”, набуває значення “величне”, “піднесене”, “урочисте”. Отже, метафоричний атрибут чорний може передавати не тільки негативний емоційний зміст, а й вказувати на інтенсифікацію позитивно сприйнятої ознаки.

Асоціативні, символічні значення кольоративів передусім пов'язані з оцінкою, що

є універсальною категорією. Адже “не існує мови, в якій відсутнє уявлення про “красиве – потворне”, “приємне – неприємне” тощо. Саме за аксіологічними властивостями в більшості культур і мов світу виникли семантичні опозиції білий – чорний, чорний – червоний, білий – червоний” [18, 6].

Домінантними у поетичних текстах кінця ХХ – початку ХХІ століття є семантико-символічні опозиції чорного – білого кольорів. Засвідчуючи широкий спектр лексико-семантичної сполучуваності, вони не тільки підтримують традицію фольклорного образотворення, але й помітно збагачують та розширюють її в оригінальних авторських образах. Переважання саме цих кольоративів у поетичній мові окресленого періоду можна пояснити й належністю номінованих ними барв до найперших, архетипних кольоропозначень. Адже, за твердженням Г. Півторака, первісна людина усвідомила поняття кольору саме через порівняння світлого, яскравого з чорним, темним [13, 77]. Тому цілком природно, що ці кольорономінації часто залучаються до процесів метафоротворення, епітетизації, виконуючи описову функцію та входячи до складу усталених висловів. Порівняймо у таких контекстах: “*Чорний кінь умирає на білім снігу*” (Б. Олійник), “...*і порожнисті опади пабань / од вершу чорні в середині білі...*” (І. Андрусак), “*Ще стоятимуть ночі, мов чорна вода, / І по них біла пісня плывтиме*” (П. Гірник), “*А там, в занебесі, / Натягнуто нитку тугу, / І діждемся чорної меси / На білім снігу*”, “*Лиш чорно-білі вітражі – сховався світ в зернині*” (О. Жупанський), “*Чорна меса. Білі храми*” (Д. Кремінь), “...*зима / чорне і біле, як самотність ділить*” (В. Махно), “*Ну що він може вдіяти... / проти Твоєї білої сорочини, / завжди тільки білої, / на тлі таких чорних і чорних днів*” (Л. Степовичка), “...*нехай спокуситься шелестом / і розкриється чорна мушля мого серця / хай випустить білу перлину...*” (С. Осока). Як бачимо, через зіставлення, взаємопереходи та зміни названих кольорів перед реципієнтом постають картини, у яких відображено метафоричні образи людської долі, почуттів, переживань.

У досліджуваних текстах художньо-естетична реалізація кольорономіната білий часто зумовлюється настановою автора на актуалізацію як його усталених значень, так і образно-символічних, пов'язаних із семіосферою української міфології та фольклору. Це

зумовлює напрямки й особливості використання відповідних кольороназв у художніх текстах окресленого періоду. У своїх прямих значеннях кольоративні лексеми, що передають ознаку білий, функціонують здебільшого у пейзажних замальовках: “*Біліють хмари беріз*”, “*Дубовий Нестор дивиться крізь пальці / на білі вальси радісних беріз*” (Л. Костенко), “*В білих айстрах скрипки плачуть*” (Б. Мозолевський), “*Хтось принесе білі айстри. / Скаже хтось: життя прекрасне*” (К. Москалець), “...*а й у тім горі за білим роєм / туманів коє / ясна паня*” (В. Гайда). Навіть там, де, здавалось би, семантика “білий” чітко окреслена, все ж (завдяки сполучуваності) вона виражає метафоричне значення: “*біліють хмари беріз*” – хмари не завжди білі (залежно від погодних умов – сірі, сині), “*білі вальси радісних беріз*” – “білий вальс” (запрошує дама), “*білим роєм туманів*” – рій бджолиний (за колірною ознакою – жовтий).

Реалізація образно-символічних значень цієї лексеми пов'язана насамперед із використанням фольклоризмів, які містять компонент білий: білий світ, біла хата, біле личко, білі руки, біла сорочка. Епітетна структура “білий світ” у поетичних текстах кінця ХХ – початку ХХІ століття виступає здебільшого з усталеним змістом “земля з усім, що на ній існує”. Порівняймо: “...*і добре тобі, і весело на білому світі жити*” (Л. Костенко), “*Немає гіршої на білім світі долі, / Як жити волею і гинути в неволі*” (Д. Павличко), “*Тільки тобою білий святиться світ...*” (В. Стус), “*Світе білий, співай славу моїй самоті*” (С. Бойчук), “*У білому світі знову війна / І знову весна нарешті*” (І. Павлюк), “*І ми ідем у білий світ / Як звірі*” (Р. Кухарук).

Семантика кольоративної епітетної конструкції “біла хата” в досліджуваних текстах розширюється від конкретного значення житла до символу рідної землі, України, Батьківщини. Так, для того щоб увиразнити кольоратив білий у складі епітетної сполуки “біла хата”, М. Вінграновський звертається до різних способів ускладнення форм вираження ознаки. Це й трансформовані структури, побудовані на “рослинних” асоціаціях (“*Цвітуть на білому хаті*”), це й перехід епітета-прикметника у прислівник із вищим ступенем абстрактності: “*Подаруй мені дівчину, Земле! / Там, де хата всміхається біло / У свої батьківщині ночі...*”. Образному оновленню художнього означення може сприяти й побудова

перифраз, наприклад: “*Білявих сіл замислені гай*” (М.Вінграновський), “*І знов наснилося село: Білявих хат знайомі строї...*” (В.Калашник). У наведених мікроконтекстах використано лексеми з неповним виявом ознаки (“*білявих*”). Тут хоч і “послаблена” ознака білого, однак саме така форма виражає суб’єктивне, прагматичне значення, на що звернула увагу Т.Пастушенко, зазначаючи, що поглиблення семантичного об’єму – наслідок процесу прагмасемантичної акцентуації, який є постановкою прагматично орієнтованого акценту на колірному блоці (або окремій його складовій) змістової структури кольоронаменування [12, 14].

Акцентуація колірною блоку використовується як засіб зняття автоматичного сприйняття адресатом колірної номінації і, таким чином, як засіб впливу на емоційну сферу інтерпретатора. Так, “особливої ідейно-естетичної ваги” [4, 7] у поетичній картині світу кінця ХХ – початку ХХІ століття набуває кольоратив *сірий*, який імпліцитно протиставляється *білому*, *світлому*, *святковому*, *радісному*. Цей кольорономінат із його запрограмованою негативною конотацією виражає все спрощене, проминальне. У таких контекстах у семантиці кольоратива *сірий* на перший план виступають аксіологічні семи “позбавлений новизни, одноманітний”, “невиразний”: “*Хай самота тебе допише / Нестерпно сірим олівцем*” (М.Вінграновський), “*До мене жодна фарба не встас, / Сховавши в сіре суть свою роздарту*” (І.Драч), “*Тільки вічно сірий, / І певно, справді не хамелеон...*” (Ю.Бедрик), “*Нагортається час, заглушаючи серцебиття, / плесо сірого дня розпукає знічев’я німотством...*” (П.Вольвач), “*І встало місто, як встають сонця / Із недокрів’я сірого світанку*”, “*Поволі / Сіріє ранок, І проходить сон*” (В.Мельник), “*...Але я набираю повнії груди / Вологого, сірого повітря*” (В.Недоступ), “*Порожньо-пусткою небо сірих дахів / Дивиться як одчиняє віконниці вересень*” (Р.Мельників).

Синонімом до кольоратива *сірий* виступає лексема на означення *сивого* кольору, однак у поетичних текстах аналізованого періоду він виражає інші аксіологічні семи. *Сивий* колір є одним із маніфестантів концепту часу. Екзистенційно-часова площина розвитку семантики *сивого* кольору відбувається в напрямку абстрагування від конкретики (*сиве волосся* як портретна деталь) до художнього сприйняття зовнішньої ознаки як

символу невпинного плину часу. Відповідні кольороназви вказують на наближення старості й набувають психологічного наповнення, пов’язуючись із поняттями горя, журби, втоми. Порівняймо: “*Йде сивий чоловік. Шукають сонця очі*”, “*Мов дитячі, забуті вже сніва, / Зблискує наді мною сива листва*”, “*Якась бабуся сивоброва / І сива, сива, як зола, / Вклонилася мені здалека, / І я здригнувся: це вона...*” (Д.Павличко), “*Це тільки спогади про дощ... / І спокій міста сивих арок / черговим днем квадратів площ / зачиниться в самотній ранок...*” (О.Короташ), “*А тебе я, кохана, впізнав, / хоч не пахла, як злива, / із холодних космацьких отав / твоя посмішка сива*” (В.Герасим’юк). Так, образне вживання кольоратива *сивий* базується, як бачимо, на актуалізації сем часового плану “давній”, “минулий”.

З поетичним означенням *сивий* тісно пов’язана щодо денотативно-стилістичного змісту та аксіологічної семантики номінація *сизого* кольору. Насамперед треба відзначити його народнопоетичне, фольклорне забарвлення як постійного епітета “до слів *голуб*, *голубка* (*сизий голуб*, *сиза голубка*)” [11, 346]. У художній мові кінця ХХ – початку ХХІ століття кольоратив *сизий* набуває особливої ваги. Пов’язуючись із концептуально-змістовою організацією поетичного тексту й маніфестуючи його емоційно-естетичне начало, цей кольоратив інтегрує кілька смислових нюансів в асоціативному контексті. Порівняймо: “*В пустелі сизих вечорів, / в полях безмежних проти неба / о, скільки слів / і скільки снів / мені наснилося про тебе*” (Л.Костенко), “*...очима спокою бачу гриву з пелюстя / уздовж всієї дороги / і листя прижовкле / і ледве сизе з краями світла на ньому...*” (М.Воробйов). Розширення лексико-семантичної сполучуваності “в пустелі сизих вечорів”, “*листя сизе*” здійснюються і на базі семантичного компонента – прямого називання кольору, і на основі переосмислення прямого значення та вживання прикметника в синонімічному ряду з означеннями “давній”, “дорогий”, “тривожний”. Порівняймо поетичні фрагменти І.Драча: “*Радіація в сизій капусті, / У цвітній, у петрушці, у моркві...*”, “*Щодня викидають з подвір’я / За чорні стрілчасті грати / Дебелу капусту, як сизі ядра*” (І.Драч). Щоб зрозуміти, чому автор вживає саме цей кольоратив до лексеми *капуста*, недостатньо самого контексту, потрібно взяти до уваги, за виразом О.Ахманової, вер-

тикальний контекст (“вертикальний контекст – це історико-філологічний контекст даного художнього твору і його частин” [2, 49]). Як відомо, І.Драч неодноразово звертався до теми чорнобильської трагедії. Розуміємо, що, прагнучи передати багатолітність народної біди, поет зберігає у тексті фактологічну основу, подає певні “фольклорні” елементи. Тому, використавши епітетну (“в сизій капусті”) та порівняльну (“капусту, як сизі ядра”) конструкції, що містять кольоратив *сизий*, автор з жалем констатує факт неоптимальності і навіть згубності для споживання цієї овочевої культури (нею можна тільки милуватися).

Компоненти *червоного* кольору у поетичних текстах означеного періоду часто використані для зображення небесних світил. І в народнописенній, і в сучасній поетичній традиції *червоний* колір через відчуття яскравості, блиску асоціативно пов’язується із сонячним саявом. Так, у пейзажних замальовках ознака *червоний* із семою “яскравий” прямо чи опосередковано характеризує схід чи захід сонця. Показово, що в контексті враження яскравості може підсилюватися асоціативним зв’язком сонячного саява з блиском золота: “*Червоне сонце незастиглим зливком пливе повільно поміж двох степів*” (Л.Костенко). Для характеристики небесного саява та предметів, ним освітлених, функціонують кольоративи, які передають враження насичених відтінків, реалізуючи конотативні ознаки “хвилюючий, красивий”: “*Сходить сонце, ясний обгарянок, / заглядає у вічі мені...*”, “*А сонце, сонце, сонце пурпурове! – / такого ще ніколи не було*” (Л.Костенко), “*І не біда, що багряна зоря / в небі червонім...*” (Б.Щавурський).

На сприйманні *жовтого* кольору в поетичній мові кінця ХХ – початку ХХІ століття здебільшого побудовані конкретно-чуттєві образи: “*Хижо блимає півмісяць / Жовтим оком в тумані*” (Б.Олійник) (метафорична сполука “*хижо блимає півмісяць*” у цьому контексті формує асоціативну “ауру” до атрибута *жовтий*), “*Цвіте жовта троянда...*”, “*Цвіте і плаче жовтими слізьми, / Очима жовтими – одна-єдина квітка*” (М.Вінграновський) (тут слово *жовтий* мовби охоплює різні поняття – до того ж уявні, які виражають конкретний предмет, тобто цвіт скромної квітки), “*знаю: / після цих дощів / виростуть великі жовті безсмертники...*” (І.Малкович), “*І мальви мої пожовтіли з лиця*” (С.Сапеляк).

Так, розрізняємо традиційно-символічне звучання *жовтого* кольору, що виражає народнопоетичної творчості розлуку, звідки з такою ж семантикою приходять відповідні означення в сучасну поезію, трансформуючись в ускладнених індивідуально-авторських метафорах. Наприклад: “*жовта розлука*” (І.Драч); “*жовтий квіт мелодії розстань*” (Б.Олійник), “*Пробігла жовта квітка поміж нами...*” (І.Малкович). Як бачимо, лексеми на означення жовтого кольору сполучаються з назвами квітів, які самі по собі не містять негативних конотативних нашарувань, однак “квітова” номінація десемантизується. У наведених сполученнях спостерігаємо психологічне навантаження образу квітки, яка має символічне значення (жовта квітка – символ розлуки).

Кожна кольороназва у поетичних текстах досліджуваного періоду формує своє мікрополе, різне за кількістю лексем і їх частининомовною належністю. Так, одним із елементів мікрополя з домінантою *жовтий* є кольоратив *золотий*. Звернімо увагу на символічні образи, що містять цей кольорономінат і мають метафоричне значення вартісності. Порівняймо: “*життя золоте*” (“*нас зостається двоє / і життя золоте*” (І.Андрусак), “*я ходжу у нім / змалку і щодня / ось тому таке / золоте життя...*” (Г.Ткачук)); “*день золотий*” (“*День такий / Блаженний, світлий, золотий*” (І.Чопей)), “*ніч золота*” (“*Де рука твоя, де рука моя – / Не живе там ніч золота*” (М.Вінграновський)); “*сиди золоті*” (“*...шість олив’яних снів золотих і – вони – / перебудуть і воду, і персть*” (В.Махно)); “*слова золоті*” (“*Не обходять сторожу слова золоті, / ані звук, ані знак, ані миш...*” (В.Махно)); “*правда золота*” (“*Правда тяжча, ніж біль, а тому золота*” (М.Кіяновська)); “*доля золота*” (“*Моя дівчинко печальна, / Моя доле золота...*” (К.Москалець)) та ін. Ці образи виникли в індивідуально-авторській інтерпретації символічної семантики атрибута “*золотий*”, переважно з позитивною емоційною настановою, що зближує художньо-образне мислення авторів кінця ХХ – початку ХХІ століття із значенням атрибута “*золотий*” у християнській релігії, культурі, де він виступає одним із виявів вищої субстанції.

Особливої художньої значущості в мовній картині світу означеного періоду набуває гама *зеленого* кольору. Для українців *зелений* – “символ природи; молодості; плодючості полів; краси і радості; ствердження життя”

[16, 119]. Цей кольоратив у досліджуваних текстах здебільшого передає усталені барви природи і сприймається реципієнтом як фон рослинного світу (“атрибут рослинності” [19, 44]). Наприклад: “І на бетоні / Навіть зараз / Мох / Зелений. / Аджі березень / Приходить” (М.Кривенко), “Сховавшись у гілля зелене, / Чекаю на своє дівча” (Д.Павличко), “Оливкове листя, мов зелені згустки повітря, висне над головою” (С.Жадан), “І враз у хаті вся долівка / Зеленим зіллям зацвіла” (“слово “зілля” етимологічно пов’язане із зелений” [19, 45]), “Стрункі ялини, / Стрімкі стежини: / Зелений бір” (І.Чопей), “Зелений гай попід горою – / Усе у барвах, як було” (В.Калашник), “Перший цвіт – то зелене, безкрайне...” (В.Недоступ). Зелена рослинність тут сприймається не як мертва, інертна речовина, а як щось живе, гомінке, розкішне, відповідно *зелений* переважно асоціюється з радість, ряснотою, теплом і яскравим сонячним світлом і містить елемент естетичної оцінки: “мальовничий, такий, що милує око” [19, 47].

Зелений колір нагадує відновлене життя у природі, символізує надію та радість. “Психологи стверджують, що зелений колір діє на людину заспокійливо” [14, 76], це “освіжаючий колір, колір роздумів, очікування воскресіння” [6, 100]; саме в такому аспекті й виявляється його функціональне навантаження в художніх текстах кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Синій колір – “це колір неба і води, колір очей і квітів” [14, 78], як зазначає Л.Пустовіт. Так, *синя, голуба, блакитна* гама в поетичній мові аналізованого періоду набуває особливого значення в розкритті концептуально навантаженого образу неба. *Блакить, синява неба* – стан душі, вияв чистоти й безмежжя простору, позачасовості; конотації таких кольоративних номінацій виявляються через семантичну сполучуваність та контекстуальне оточення. Наприклад: “У синьому небі я висіяв ліс, / У синьому небі любов моя люба, Я висіяв ліс із дубів та беріз, / У синьому небі з берези та дуба” (М.Вінграновський), “Та хвилі цих гір розіб’ються о неба блакитний берег...” (Г.Петросаняк), “Колись давно згадаш дивний сон – / Про те, як небо синьо під ногами / Стелилося на весну” (Р.Фуфалько), “Одягни мене в ніч, / одягни мене в хмари сині...” (І.Драч), “Погляну на гори, / На сині простори, / На добрі і щирі обличчя людей...”, “Звідти бачить / Голубі простори...” (І.Чопей), “Тільки небо, тільки

далеч синьо-синя...” (Б.Олійник). Наведені контексти демонструють свідоме увиразнення авторами саме колірних ознак як способу маніфестації художніх ідей творів.

Сині й голубі очі традиційно виступають засобами портретної характеристики персонажів, однак у художній мові кінця ХХ – початку ХХІ цю атрибутику застосовано і для зображення природних явищ, абстрактних понять. Порівняймо: “Сині очі нічних мотилів...” (М.Лазарук), “В моє серце задивились твої очі / Синім ранком, синім квітом, синім сумом” (Б.Олійник), “Сльозитимуться / Очі голубі / Тієї вічності...” (М.Кривенко). Так і складні прикметники, що виникли на основі атрибутивних (кольоративних) словосполучень, використовуються у функції образного означення-епітета, цим досягається майстерність уособлень, персоніфікацій денотатів: “Обтрусивши з гілок випадкові дощини, / Синьоокими кронами ліс підморгне” (В.Мельник), “Голубоокий сун календаря...” (М.Кривенко). Парадоксальність, незвичність у поєднанні кольорів і присвоєння невмотивованої ознаки предметам, явищам створюють яскраві, індивідуально-авторські образи.

Для поетичних текстів аналізованого періоду характерними є вживання комбінацій з декількох кольорів та їх відтінків: “Темно-зелений лист ожин, / Трепети лист сріблясто-чорний”, “Дивись: зрина і порина / Сумна діля срібносива” (М.Вінграновський), “На срібнобілій постелі народився молодик” (І.Ципердюк), “голос зника а вітер сріберно-синій вітер / ще наліта з далеких сріберно-синіх піль...” (П.Вольвач), “Блідо-рожеві гладіолуси / Процально шерхли на столі”, “І в передзахіднім промінні / З блакитно-білої імлі / Ще довго так вуста камінні / Мені трояндами цвіли” (Б.Мозолевський), “За Україну згряг саноюита / перед людьми у груді б’є себе. / А поза очі хлебчуть із корита, / фарбованого в жовто-голубе” (А.Бортняк). Такі структури створені на базі фреймів (когнітивних моделей), загальноприйнятність яких полегшує не тільки збереження інформації, а й пізнання невідомої. Індивід, який пізнає нову ситуацію, або по-новому сприймає звичні речі, обирає зі своєї пам’яті необхідний базисний елемент (фрейм) із таким розрахунком, щоб шляхом зміни в ньому окремих деталей зробити його придатним для розуміння більш широкого класу явищ або процесів [15, 397]. Представлені мовні форми передають певну інформацію й водночас по-

силують враження від прочитаного, забезпечують незвичний контекст для актуалізації різноманітних асоціацій (пор.: *жовто-голубий* колір українського стяга, символу України і “корита, / фарбованого в жовто-голубе”).

Проведене дослідження дає підстави стверджувати, що кольоративні номінації у художній мові кінця ХХ – початку ХХІ століття виконують такі функції: *стилістичну* (описову, пейзажно-зображальну), *когнітивну* (ментальних образів; слів, що набувають символічного значення), *аксіологічну* (виразників позитивного чи негативного ставлення мовця/ліричного героя до дійсності). Лексеми на означення кольору виступають “концептуальними” представниками індивідуально-авторської поетичної картини світу окресленого періоду.

1. *Алефиренко Н.Ф.* Языковая картина мира и этнокультурная специфика слова / Н. Ф. Алефиренко // Мова і культура : [наук. журнал]. – К. : Вид. дім Дмитра Бураго, 2007. – Вип. 9. – Т. I (89) : Філософія мови і культури. – С. 97–104.

2. *Ахманова О. С.* “Вертикальный контекст” как филологическая проблема / О. С. Ахманова, И. В. Гюббенет // Вопросы языкознания. – 1977. – № 3. – С. 47–54.

3. *Грибова Л. О.* Кольори-антоніми / Л. О. Грибова // Українська мова і література в школі. – 1981. – № 3. – С. 69–70.

4. *Губарева Г. А.* Семантика та стилістичні функції кольоративів у поетичній мові Ліни Костенко: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.01. “Українська мова” / Г. А. Губарева. – Харків, 2002. – 18 с.

5. *Дзівак О. М.* Про систему назв кольорів у сучасній українській літературній мові / О. М. Дзівак // Українське мовознавство. – 1975. – № 3. – С. 25–31.

6. *Єфименко В.* Символіка кольорів у мовних картинах світу (на матеріалі англійської та української мов) / Вікторія Єфименко // Семантика мови і тексту : матеріали X Міжнар. конференції. – Івано-Франківськ : Видавець Третяк І. Я., 2009. – 426 с.

7. *Єфименко О. Є.* Концепт “ступ” в українській мові : словникова, текстова і психолінгвістична парадигма : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01

The article is devoted to colour nomination, which appear in a role of the dominants of poetic picture of the world of the end of the XX th. century to the beginning of the XXI th. century. The attention is drawn to the character of co-operation of traditional and newest facilities of poetic expression of colour semantics.

Key words: concept, individually author picture of the world, nomination on determination of colour, poetic text.

“Українська мова” / О. Є. Єфименко. – Харків, 2005. – 19 с.

8. *Жайворонок В. В.* Українська етнолінгвістика: нариси / В. В. Жайворонок. К., 2007. – 262 с.

9. *Ковальська І. В.* Особливості відтворення семантики колірних лексем у перекладі (на матеріалі української та англійської мов) / І. В. Ковальська // Мовознавство. – 1999. – № 4–5. – С. 67–70.

10. *Кузьміна О. Б.* Поетична семантика концептів “білий” і “чорний” : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 “Українська мова” / О. Б. Кузьміна. – Харків, 2005. – 19 с.

11. *Мацько Л. І.* Стилістика української мови : підручник / Л. І. Мацько, О. М. Сидоренко, О. М. Мацько. – К. : Вища школа, 2003. – 462 с.

12. *Пастушенко Т. В.* Колірні номінації як елемент вторинної мовної картини світу (на матеріалі сучасної англійської мови) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01. “Українська мова” / Т. В. Пастушенко. – К., 1998. – 16 с.

13. *Півторак Г.* Сім барв веселки / Г. Півторак // Мовознавство. – 1969. – № 4. – С. 77.

14. *Пустовіт Л.* Словник української поезії другої половини ХХ століття : семантико-функціональний аспект : монографія / упоряд. В. І. Матюша, П. А. Матюша, І. Л. Михно / Любов Пустовіт. – К. : УНВЦ “Рідна мова”, 2009. – 243 с.

15. *Селіванова О. О.* Сучасна лінгвістика : напрями та проблеми : підручник / Олена Селіванова. – Полтава : Довкілля ; К., 2008. – 712 с.

16. Словник символів культури України. – К. : Міленіум, 2005. – С. 119.

17. *Шулінова Л. В.* Відношення атрибутів “білий” і “чорний” у художньому мовленні Лесі Українки / Л. В. Шулінова // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка : літературознавство, мовознавство, фольклористика. – 2002. – № 12. – С. 69–71.

18. *Шулінова Л. В.* Словесна поетика Лесі Українки : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01. “Українська мова” / Л. В. Шулінова. – К., 1999. – 20 с.

19. *Яворська Г. М.* Мовні концепти кольору (до проблеми категоризації) / Г. М. Яворська // Мовознавство. – 1999. – № 2–3. – С. 42–50.

УДК 881.161.2: 81'37

ББК 81.2 Ук

Інна Данилюк

ОСОБЛИВОСТІ МОВНОГО ВИРАЖЕННЯ КОНЦЕПТУ "СМІХ" У ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ

(на матеріалі української прози початку ХХІ століття)

У статті досліджено мовні (лексико-семантичні) особливості реалізації концепту "сміх" у художніх текстах. За допомогою контекстного, трансформаційного та концептуального аналізів визначено обсяг закодованої інформації в досліджуваному концепті; виявлено його експресивно-оцінне нашарування та характер сполучуваності.

Ключові слова: концепт, сміх, сміхова культура, лексеми.

Початок ХХІ століття знаменується розвитком різних художніх напрямів, індивідуальних стилів, динамікою окремих мотивів та образів у літературі, однак мовознавців насамперед цікавлять особливості художньої мови представників цієї епохи. Підвищується увага до вивчення художнього тексту як денотативно-образного простору, що впливає на виражальні можливості слова, на співвідношення його ядерних і периферійних лексико-семантичних варіантів; з іншого боку – слово як конститутивний елемент тексту "включається" у формування дискурсивних категорій, у характеристику образів, вираження імпліцитних значень.

Відповідно, проблема "Концепт і художній текст" була і залишається в полі наукових інтересів багатьох лінгвістів. Дослідження її дає змогу глибше зрозуміти природу слова, зв'язок його з мисленням, модифікацією смислового наповнення слова в процесі використання. Цим, власне, і зумовлюється **актуальність** теми.

Мета дослідження – розглянути особливості розвитку поглядів учених на концепт, охарактеризувати семантику мовних одиниць (лексем), що репрезентують концепт "сміх" у художньому тексті.

Термін "**концепт**" стрімко увійшов у термінологічну систему української мови, і сьогодні без нього важко уявити науковий апарат дослідника. В наукових працях розглянуто різні аспекти інтерпретації концепту, які відображають складну й суперечливу природу самого концепту і знання про нього.

Особливості різнопланових за сферою функціонування концептів досліджувалися неодноразово. Наприклад, концепт *обов'язок* розглядали Т.Булигіна, О.Шмельов; концепт *дорога* – Ю.Кольцова, *прощення та вибачення* – С.Мартинек; *пам'ять* – О.Кубрякова; *родина* – Н.Лобур; концепти *сумління, совість* – Т.Радзівська [16], *характер людини* – Ю.Фещенко [38], *влада* – С.Толстая [36] та ін. Однак

концепт "сміх" ще не отримав належного лінгвістичного висвітлення, а саме така його інтерпретація (розкриття мовного вираження, "взаємодії" з художнім текстом), на нашу думку, відкриває нові можливості для глибшого розуміння концепту як репрезентанта культурних, етнічних знань людини про світ, важливого виразника ментальності народу.

Концепт є одиницею пізнання, відображення та розуміння навколишнього світу людиною, тому існування різноманітних напрямків його вивчення цілком правомірне. Відповідно, концепт розглядають як "ментальний прообраз, ідею, поняття" [42, 192]; як "формулювання, загальне поняття, думку" [5, 1154]; "співвідносне зі значенням слово, поняття" [23, 110]; як "особливий ракурс" аналізу абстрактних назв, "який об'єднує всі види знань і уявлень, накопичених народом, що виявляються в сполучуваності їх назв" [38, 51–52]; "як підкатегорію інформативності, конденсоване втілення текстового змісту, який впливає з авторського задуму, що інтерпретується адресатом" [31, 4].

У першій половині ХХ століття, С.Аскольдов-Алексєєв запропонував вивчати це поняття з погляду психології [2]; у дослідженнях Ю.Степанова відображений культурологічний аспект вивчення концептів [35], російський лінгвіст М.Шишиков у праці "Изучение концептов: от парадигматики к синтагматике" говорить про своєрідний концептуальний "лексикон" [41] і те, яким чином концепти взаємодіють, утворюючи систему (концептуальна система). В українській лінгвістиці проблему концептів розглядають (чи розглядали) В. Жайворонок (етнолінгвістичний аспект) [11], В. Кононенко (етнокультурний аспект) [15], В.Русанівський (вивчення концепту на основі внутрішньої форми) [30], В.Старко [34] та інші. Раніше вагомий внесок у розробку окресленої проблеми вніс О.Потєбня [24].

При дослідженні концепту (його структури, значення, особливостей мовного вираження) важливо, на нашу думку, враховувати художній текст, адже він як оказіонально-пигорський спосіб сприйняття навколишніх подій – варіант концептуалізації й опрідметнення світу, що, з одного боку, відображає універсальні закони світотворення у свідомості мовця, з іншого – індивідуальні ідеї автора.

Концепт є згорнутою смисловою структурою тексту, формує його як комунікативне ціле. Лише через текст (художній) можна розкрити глибинний зміст концепту та виявити закодані в ньому знання й цінності сучасної культури.

Узагальнення лінгвістичних студій, присвячених питанням дослідження концепту, а також матеріали нашого дослідження дають підстави стверджувати, що одним із переконливих, на нашу думку, є таке визначення терміна: **концепт** – це мислеобраз, згусток культури у свідомості людини, те, у вигляді чого культура входить до ментального світу мовців, впливаючи на них; це естетично значуще явище, яке є засобом і результатом індивідуально-авторського художнього освоєння дійсності.

Розуміння концепту як особливої форми пізнавальної діяльності людини, як ментального утворення дозволило нам проаналізувати роль концепту "сміх" у концептосфері українського етносу на матеріалі текстів таких представників сучасної літератури, як Ю.Андрухович, Л.Дереш, С.Процюк та І.Роздобудько, твори яких яскраво виявляють поняття "сміхової культури".

Термін "сміхова культура" був запропонований М.Бахтіним, який займався вивченням особливостей сприйняття творчості Ф.Рабле крізь призму комічного в різних історичних умовах [3, 114].

Звертає увагу на цей феномен і О.Потєбня. Він так пояснював природу смішного: "...смішне є процес, тобто становить зміну мисленневих актів, ... смішне є дія невиправданого чекання, певного зіткнення позитивного й негативного. Від повторення смішне перестає бути смішним" [24, 53].

Сміх свідчить не тільки про те, як і **над чим** людина сміється, але й про те, як вона **здатна** страждати і гніватись. У мить усмішки можна одразу ж проникнути крізь усі перешкоди внутрішнього, несправжнього в людині, доторкнутися до самої її суті.

В українському етнокультурному просторі сміх є амбівалентною величиною: він інтегрує одночасно позитивні емоції, душевну рівновагу, символіку світла, сонця, радості, щастя, краси, усього яскравого, неземного, небесного, а також виявляє іронію, сарказм, зневагу, презирство.

Як елемент концептуальної картини світу, універсальний концепт "сміх" може вербалізуватися на різних рівнях мови (передусім на лексичному), в різних типах контекстів. Опис концепту "сміх" у художній прозі початку ХХІ століття дає підстави стверджувати, що він, крім психофізіологічних властивостей, містить уявлення носіїв мови про естетичні, символічні характеристики, тобто на специфіку його інтеграції у художніх текстах впливають як традиція вживання (пов'язаність із смішним характером, темпераментом, ситуацією), так і деякі особливості прози досліджуваного періоду (антропоцентризм, психологізм, експериментальність).

Сміх, на нашу думку, може трактуватися як "текст", що передбачає можливість відповідного смислового декодування. Матеріал дослідження показав сутнісні властивості вияву сміху, пов'язаного з активізацією станів людської психіки.

Сміх як реакція організму на комічний контраст несе в собі два заряди. Один – насолоди, радісного почуття, другий – засудження, осуду певного факту. Так, наприклад, через прості побутові ситуації здійснюється висміювання людських недоліків, лінощів, хитрощів, незграбності.

Зупинимось детальніше на розгляді лексико-семантичного поля сміху та характеристики основних його пластів.

За визначенням словника, *сміх* – це:

1) переривчасті характерні звуки, які утворюються короткими видихальними рухами як вияв радості, задоволення, нервового збудження;

2) сміх вживається у значенні того, що здатне розсмішити, викликати подив [5, 1154].

Виходячи із сказаного вище, до характеристики концепту "сміх" варто підходити неоднозначно. З одного боку, домінуюча лексема передає фізіологічну властивість людини виражати свої почуття, емоції (звичайно позитивні); з іншого, *сміх* – предмет, ознака, поняття, явище, здатні реалізувати цю властивість.

Можна визначити і третій підхід до характеристики особливостей реалізації цього

концепту в художньому тексті – **сміх як символ**: символ боротьби зі злом, несправедливістю, ознака ментальності народу. Яскравим прикладом цього є “Енеїда” І.Котляревського, де сміх – потужна зброя проти самодержавства, завдяки якій “Котляревський справді таки порозстригав недосяжних богів з самодержавного Олімпу на хабарників, сутяжників та перекупок” [10, 291].

Матеріал нашого дослідження показав, що всі лексеми, які представляють концепт “сміх”, доцільно розглядати у формі поля, фрагменти якого утворюють своєрідні семантичні пласти.

Ядром, домінантою концептуального поля сміху визначається *лексична форма сміх* та її *похідні з коренем -смі-* (іменники, прикметники, прислівники, дієслова), тобто ті слова, що найбільшою мірою виражають поняття “сміх”. Спостереження над смисловим і функціональним навантаженням концепту “сміх” в аналізованих текстах дає підстави репрезентувати такі лексико-семантичні пласти:

– **перший пласт** становлять лексеми, що відображають пряме значення сміху: *сміх, посмішка* (усмішка); *смішний, сміховинний, смішно, сміховинно; сміятися* (розсміятися, засміятися, посміхатися, усміхатися);

– **другий пласт** формують лексеми, що меншою мірою виявляють сему “сміх” (вона тут факультативна): *веселун, весельчак, жартильник потішний*; інтер’єктиви (*хе-хе, ха-ха, хе-хе, хі-хі*); лексеми із найбільш загальним значенням паравербальної дії сміху (*шкіряться, зубоскалити, хихикати, поркати, іржати*); марковані лексеми з конотативним значенням, що підсилюються за рахунок валентних характеристик слова (*регит, реготня, реготати*); група лексем, які передають знижену, іронічну характеристику особи (*насмійка, смішок, висміяти, насміятись, насмішувати*);

– **третій пласт** складають синонімічні означення, які в поєднанні з лексемою “сміх” становлять одне ціле (єдиний образ) і в художньому тексті виконують образотвірну функцію (*сміх щирий, сонячний; іронічний, недобрый, гомеричний, істеричний, глузливий, цинічний*).

Спробуємо розкрити семантику цих лексем та простежити частотність їх використання в художніх текстах.

До першого пласту належать такі утворення, зовнішня і внутрішня форма яких (якщо вона є), лексичне значення найяскра-

віше відображають семантику сміху. Іноді у художньому тексті ці мовні одиниці, хоч і мають домінантний корінь, однак смислові нашарування їх неоднакові: вони змінюються залежно від лексичної сполучуваності й накладання на них іншого значення. Це такі слова: *сміх, сміхота, сміхотня, сміховина, сміха; смішко, сміхун, сміюн, сміхотун, сміхованець, сміховинність; посмішка, усмішка, пересмішник, усміх*.

Порівняймо:

1. *Як ви розумієте, я люблю сміх і веселощі набагато більше від печалі чи відчаю* [1, 114].

2. *О Боже, невже ця французька леді прифарбувала собі білого чуба?*

Тепер точно її ніхто на роботу не візьме. Було все, але щоб таке? – ні. Вона схожа зараз на циркового клоуна і у всіх дружбанів та решти народу вона викличе тільки блюзнірство і судомний сміх [1, 148].

У першому випадку *сміх* містить “суспільний” елемент, розкриває явища, ситуації, події, наповнені комічними і веселими діями. Його можна розглядати і як загальне поняття (*сміх* – радість усієї маси, натовпу, народу), так і конкретне, уточнене (*сміх* – стан однієї людини). Аналізуючи другий приклад, можна зробити висновок, що *сміх* тут виступає як фізіологічна властивість (як і “судомні”). Зміст досліджуваного концепту у текстах цього автора (Ю.Андруховича) розкривається через найкумедніші обставини і ситуації, дотепні слова та вирази, зовнішній вигляд героїв, і це визначає Ю.Андруховича як творця нової національно-ментальної сміхової культури, наповненої сучасними “ігровими” компонентами (*постмодерна література* – це гра словами, внаслідок чого відбувається “через художні форми узаконення ... відчуження людини від себе і дійсності” [7, 36]; це гра з читачем (інтерактивність), коли читач отримує повну свободу, беручи участь у створенні тексту [14, 11]; це, власне, своєрідна “художня воля” автора [9, 434]). Сміх для героїв Ю.Андруховича – невід’ємний елемент їх життєдіяльності. У більшості випадків герої письменника реагують на відповідні ситуації саме усмішкою або щирим, невимушеним сміхом, іноді без будь-якого імпліцитного смислу. Натомість Л.Дереш використовує здебільшого сміх для того, щоб принизити когось із героїв, показати вищість когось над кимось, і цим самим у його текстах формується ще одне семантичне значення досліджуваного

концепту: *сміється* той, хто має матеріальні (гроші, соціальне становище) і фізичні (сила) ресурси.

Простежимо це на прикладах із текстів:

– *Але це ж тільки мрії. Зараз такий людина, що тебе і слухати ніхто не захоче. Треба мати банк, наповнений зеленими, щоб тебе поважали. Задоволений сміх Павла дав зрозуміти, що він усе це має і хоче, щоб Неля звернулася за допомогою саме до нього* [8, 59].

Таким чином, підтверджується амбівалентність семантики концепту “сміх” у художньому тексті:

1) *сміх* – природна, фізіологічна властивість людей (у наведеному вище тексті ця ознака, зрозуміло, теж виявляється);

2) *сміх* – національно-культурне, духовне явище;

3) *сміх* – результат особистого задоволення та матеріального забезпечення.

До першого пласту слів (як зазначалося вище) відносимо лексеми, що містять корінь *смі-*, мають пряме значення і виступають домінантою досліджуваного поля: *сміх* → *посмішка / усмішка* (надалі словоформи *посмішка/усмішка* розглядатимемо як синоніми); оскільки ці слова є основним засобом вираження сміху, то й у художньому тексті вони несуть важливе смислове навантаження (звичай позитивне).

Наприклад:

– *І всюди, Максиме, не забувай про коректність і силу усмішки (іноді такі, здавалось би, несуттєві для генія із виріченими очима речі можуть багато змінити у літературній долі)* [25, 22];

– *Інвентар поліції доповнював репринт, виконаний тушию – Юрій Гагарін, зі скромною, але світлою усмішкою першої радянської людини у космосі* [8, 113].

Усмішка тлумачиться як невід’ємний атрибут ввічливості людини; це стереотипний, типовий вияв щастя, радості, задоволення, вдячності, захвату та інших позитивних почуттів; це ключовий елемент процесу комунікації, тому відсутність посмішки у відповідь може призвести до комунікативного провалу. Іноді герої художніх текстів ніяк не реагують на усмішку, хоча б з тієї причини, що за своїм типом характеру, особливостями поведінки не відгукуються на почуття чи переживання інших. У таких випадках при мовній характеристиці посмішки з’являються різного роду лексеми (частіше всього – це прикметники), що позначають головні емоції,

які в момент спілкування виявляє той, хто говорить, чи той, хто слухає (порівняймо: *лагідна посмішка* та *іронічна посмішка*).

Як невербальний жест комунікативного акту посмішка передає найрізноманітніші смислові коди, які забезпечують нормальний процес мовленнєвої діяльності, особливо таку її функцію, як встановлення контакту й бажання його підтримувати [4, 112].

На основі мовної характеристики посмішки як одного з основних компонентів невербальної комунікації можна здійснювати відновлення реальних смислових кодів, що стоять за нею. Посмішка відіграє важливу роль в організації та підтримці соціального життя. Як пише І.Роздобудько, “посмішка – єдине, що ми можемо протиставити всім чорним сльозам. Посмішка – це героїзм” [28, 198].

Функціональне і семантичне навантаження концепту “сміх” в досліджуваних текстах розкривається і через інші мовні одиниці з інваріантним значенням “сміх”, зокрема прикметники та прислівники: *сміховинний, смішний* (остання – одна із найбільш уживаних лексем у досліджуваних текстах усіх авторів) (*смішна, смішне*); *сміховинно, смішно*. Наприклад:

– *На шії вона мала важкий разок намиста в народному стилі, яке видалося мені смішним і недоречним* [8, 10].

– *У сім років вона намалювала й повісила у своїй кімнаті плакат із малюнком та підписом, зробленим смішним дитячим почерком: “Люди, ви вільні...”* [27, 75].

Найбільшу групу першого пласту слів становлять *дієслівні утворення*, що позначають процес сміху. Традиційно слово *сміятися* у ряді лексем (особливо в ряді однорідних членів) вказує на загальні риси життя, існування людини.

Порівняймо:

– *Я теж знати хотіла, що він там робить буде. А він давай сміятися, жартувати, ну як то п’яні роблять* [8, 63].

– *Ти говориш, смієси, ти рухаси, ти вдаєш життя, але вже нічого не пов’язує тебе з ним. Чи не так?* [29, 12].

Другий пласт лексико-семантичного поля утворюють слова, що меншою мірою виявляють сему “сміх”. Це здебільшого лексеми з іншим коренем, але за смисловими ознаками вони пов’язані зі словом “сміх”:

– **іменники**: *веселун, жартун, жартівник, весельчак*. До цієї групи відносимо й

лексеми з іншими коренями, у яких лексема "сміх" домінуюча, однак які є стилістично маркованими: *регит, регітня, реготня, гоготання, гиготіння, іржання*).

Використовуючи такі засоби автори досягають певного семантичного ефекту, адже *регит, регітня, реготня, гоготання, гиготіння, іржання* та ін. часто позначають сміх за межами пристойності, тобто конотовані семи з підсилюються за рахунок валентних характеристик відповідного слова, що в сукупності виступає тексто-й образотвірним засобом.

Порівняймо:

– *І вже не чуємо зловісного реготу збочинської мачухи* [25, 12].

– *Очевидно, що як і надривні голосіння, так і блазенський регит є крайнощами однієї субстанції* [25, 29].

– **прикметники:** *кумедний, комічний, курйозний, анекдотичний, забавний, потішний;*

– **прислівники:** *кумедно, комічно, забавно, потішно, курйозно* [33, 643].

Як показав аналіз дослідження, частотність вживаються таких лексем, зокрема прикметників і прислівників (вище наведених), у текстах зазначених авторів досить низька. Ю. Андрухович і Л. Дереш здебільшого використовують лексеми *курйозний, забавний* (для характеристики суспільних явищ, проблем), у текстах І. Роздобудько та С. Процюка вони вживаються з метою опису конкретних осіб, надання їм комічних властивостей.

Серед окресленого вище пласту слів варто виділити окрему групу лексем, які передають знижену, іронічну характеристику особи. Це такі мовні одиниці, як: *насмійка, смішок; підсміюватися, посміятися; висміяти, досміятися, насміятись; насмішувато* [33, 643].

У досліджуваних текстах семантика лексеми "сміх" підсилюється при поєднанні її з різними частинами мови. Врахування багатовалентності цього слова, тобто здатності сполучатися з іншими мовними одиницями, дає змогу в аналізованих текстах глибше, різносторонніше охарактеризувати особу чи предмет. Оскільки лексеми на позначення сміху часто виступають як синоніми, доцільно розглядати їх у контексті синонімічних рядів, які утворюють третій пласт лексико-семантичного поля концепту "сміх".

Так, матеріали нашого дослідження дали змогу виділити ще одну групу дієслів, що

позначають паравербальні дії, пов'язані з різними способами реалізації сміху. Лексемою із найбільш загальним значенням паравербальної дії сміху є домінуюча "сміятися", що об'єднує дієслова *шкіритися, зубоскалити, кихкати, гижикати, хихикати, хіхикати, хехекати, підхикувати, пирскати, порскати, реготати, реготатися, вирегочуватися, гиготати, гиготіти, гоготати, гоготіти, хихотати, хихотіти, іржати, заливатися; засміятися, розсміятися, гижикнути, хіхикнути, хихикнути, пирскнути, порснути, зареготати, зареготатися, розреготатися, розреготітися, гогонутти, хихонутти, заіржати* [33, 463].

Це одна з найбільших груп, яка використовується у досліджуваних текстах усіх авторів. Дієслова "реготати", "гиготати", "чихотати", "іржати", "заливатися", "порскати" та похідні спільнокореневі слова виявляють окресленої дії передбачають зображення особливого стану суб'єкта, а саме – втрату самоконтролю, про що свідчить семантика дієслів, уточнена в прислівнику "нестримно". Відповідно, на позначення тихого сміху в досліджених текстах вживаються дієслова "гижикати", "чихикати", "хехекати", "підхикувати", "кихкати": суб'єкт (зображений у тексті) повністю контролює свої дії, намагаючись злегка видавати своєрідні звуки. Основними значеннями дієслів цієї групи є "стриманість", "рівновага", високий ступінь самоконтролю. Дієслова на позначення тихого сміху можуть передавати інформацію, яка репрезентує одну з особливостей звука – висоту (*гижикати / хихикати / хіхикати* – дії суб'єкта з тонким голосом).

У звуковій гамі української мови існує цілий ряд комплексів для передачі сміху, його тембрових ознак і семантичних відтінків, зокрема інтер'єктивів на позначення сміху: *ха, ха-ха, хе, хе-хе, хі-хі-хі, га-га-га, гі-гі, ги-ги, хо-хо, кха, кхи, іх, і-хи-хи-х*. Порівняймо:

– *Ха-ха-ха!* – *втішився пан.* – Професор гімназії *Гараздецький*, – *відрекомендувався він* [26, 145].

– *Ти нагла свиня, – з усмішкою перебив йому Гриць.* – *Ми ще з тобою поміряємось.* – *Ги-ги-ги!* – *Обов'язково поміряємось силами* [26, 23].

Ці звукові комплекси репрезентують вираження відповідних настроїв чи переживань, передаючи осмислену й усвідомлену реакцію мовця, його ставлення до особи, явища. Враховуючи не завжди чітку визна-

ченість конотативних ознак інтер'єктивів, письменники (зокрема Л. Дереш та Ю. Андрухович) створюють такі контексти, які увиразнюють, конкретизують закладену в них експресивну оцінку. Здебільшого інтер'єктиви виконують "функцію супроводу авторської характеристики" [15, 135] героя, ситуації тощо.

Здійснений аналіз концептуальних лексем із домінуючою "сміх" дав змогу з'ясувати: для текстів Ю. Андруховича та Л. Дереша характерне оптимістичне, грайливе сприймання реалій світу, а у текстах С. Процюка та І. Роздобудько сміх постійно вживається із відповідниками – антонімами: **сміх – плач, сміх – крик**.

Отже, аналіз мовних засобів, що служать для реалізації концепту "сміх" у художньому тексті, показує перспективність такого дослідження. Нами розглянуто художній текст лише чотирьох авторів, а проєкція концепту "сміх" на ширший масив художнього тексту сприятиме повнішому розкриттю естетичного потенціалу цього концепту в лінгвокультурологічному аспекті, дасть глибше уявлення про сміхову культуру українського народу, допоможе розкриттю її онтологічної характеристики. Названий феномен невіддільний від людського буття – може рятувати людину від зла і "несправжності" існування, бути легким, життєствердним, а також злим і дошкульним. Амбівалентність сміху дозволяє людині об'єктивно оцінювати відповідні ситуації, висміюванням руйнувати зло і прагне підтримувати, підтримувати добро, особливо тоді, коли сміх – єдиний засіб збереження в собі людського.

Концепт *сміх* – важливий образотвірний засіб у художньому тексті, невіддільний від інших елементів концептуальної і мовної картин світу, є значущим чинником у різних виявах існування людини.

1. *Андрухович Ю. І. Рекреації : [роман] / Юрій Андрухович. – К. : "Критика", 2005. – 227 с.*

2. *Аскольдов С. А. Концепт и слово / С. А. Аскольдов // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста : антология. – М. : Akademia, 1997. – С. 267–279.*

3. *Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – [2-е изд.]. – М. : Изд-во при РАН, 1990. – 543 с.*

4. *Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики : підруч. / Ф. С. Бацевич. – К. : Видавничий центр "Академія", 2004. – 344 с.*

5. *Великий тлумачний словник сучасної української мови ; [уклад. і голов. ред. В. Бусел]. – К. : Ірпінь : ВПФ "Перун", 2002. – С. 1154–1155.*

6. *Выготский Л. С. Психология искусства / Л. Г. Выготский. – М. : Искусство, 1986. – 572 с.*

7. *Голянич М. І. Внутрішня форма слова і дискурс : монографія / Марія Голянич. – Івано-Франківськ : Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, 2008. – С. 8–36.*

8. *Дереш Л. Намір / Любо Дереш. – Львів : "Дуліби", 2005. – 236 с.*

9. *Еко У. Заметки на полях "Имени розы" / У. Еко // Умберто Еко. Имя розы. – М. : Книжная палата, 1989. – С. 427–467.*

10. *Єфремов М. М. Історія українського письменства / М. М. Єфремов. – К. : Вид-во при АН України, 1995. – С. 291.*

11. *Жайворонек В. В. Етнолінгвістика в колі суміжних наук / В. В. Жайворонек // Мовознавство. – 2004. – № 5–6. – С. 23–35.*

12. *Карасик В. И. "Антология концептов" как попытка создания лингвоконцептологической энциклопедии / В. И. Карасик, И. А. Стернин // Лингвоконцептология. – Воронеж, 2008. – Вып. 1. – С. 33.*

13. *Козюра О. В. Феномен постмодернізму : спроба визначення естетичної функції / О. В. Козюра // Всесвітня література та культура. – 2007. – № 10. – С. 10–12.*

14. *Кононенко В. І. Концепти українського дискурсу : монографія / Віталій Кононенко. – Київ ; Івано-Франківськ, 2004. – 248 с.*

15. *Кононенко В. І. Концептологія в лінгвістичному аспекті / В. І. Кононенко // Мовознавство. – 2006. – № 2–3. – С. 111–117.*

16. *Краснобаева-Чорна Ж. В. Концепт, концептуалізація, концептуальна система : логіко-філософський вектор / Ж. Краснобаева-Чорна // Вісник Донецького національного університету. – Донецьк, 2002. – Вип. 1. – С. 45–47.*

17. *Красных В. От концепта к тексту и обратно (к вопросу о психолінгвістике текста) / В. Красных // Вестник Московского университета : Филология. – 1998. – № 1. – С. 53–70.*

18. *Мацько Л. І. Стилістика української мови : підручник / Л. І. Мацько, Н. О. Сидоренко, О. М. Мацько ; за ред. Л. І. Мацько – К. : Вища школа, 2003. – 462 с.*

19. *Новиков А. И. Содержание текста и его основные единицы / А. И. Новиков, Г. Д. Чистякова // Фонетика и психология речи : межв. сб. научн. тр. – Иваново : Изд-во ИвГУ, 1981. – Вып. 2. – С. 3–15.*

20. *Ольшанский И. Г. Лингвокультурология в конце XX в. : итоги, тенденции, перспективы / И. Г. Ольшанский // Лингвистические исследования в конце XX в. – М., 2000. – С. 35.*

21. *Перцова І. В. Емоційний фон у процесі семантичного перетворення слів у художньому мовленні // Семантика мови і тексту : зб. статей VI*

Міжнародної конф. – Івано-Франківськ : “Глай”, 2000. – С. 453–457.

22. *Полюжин М. М.* Концепти як співвідносні зі значенням слова і поняття / М. М. Полюжин // *Культура народів Причорномор'я*. – 2002. – № 32. – С. 109–111.

23. *Потебня А. А.* Мысль и язык / А. А. Потебня. – К. : СИНТО, 1993. – 191 с.

24. *Процюк С. В.* Жертвопринесення : [роман] / Степан Процюк. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2007. – 207 с.

25. *Процюк С. В.* Канатоходці : [роман] / Степан Процюк. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2007. – С. 39.

26. *Процюк С. В.* Тотем : [роман] / Степан Процюк. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2005. – 190 с.

27. *Роздобудько І.* Гудзик : [роман] / Ірен Роздобудько. – Харків : Фоліо, 2006. – 222 с.

28. *Роздобудько І.* Дванадцять, або Виховання жінки в умовах, не придатних до життя / Ірен Роздобудько. – Харків : Фоліо, 2006. – 287 с.

29. *Роздобудько І.* Екскорт у смерть : [роман] / Ірен Роздобудько. – Харків : Фоліо, 2007. – 159 с.

30. *Русанівський В. М.* Мовна картина світу в етнокультурній парадигмі / В. М. Русанівський // *Мовознавство*. – 2004. – № 4. – С. 3–8.

31. *Селиванова Е. А.* Основы лингвистической теории текста и коммуникации / Е. А. Селиванова. – К. : ЦУЛ “Фитосоциоцентр”, 2002. – 336 с.

32. *Словник синонімів української мови* : в 2 т. / [за ред. А. Бурячка, Г. Гнатюка та ін.]. – К. : “Наукова думка”, 1999–2000. – 960 с.

33. *Старко В. Ф.* Концепт “гра” в контексті слов'янських і германських культур (на матеріалі

української, російської та німецької мов) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10. 02. 01 “Українська мова” / Старко В. Ф. – Луцьк, 2004. – 25 с.

34. *Степанов Ю. С.* Константы : словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. – [3-е изд.]. – М. : Язык русской культуры, 2004. – С. 40–72.

35. *Толстая С.* Концепт “власть” в современной правовой терминологии / С. Толстая // *Українська термінологія і сучасність*: зб. наук. праць. – К., 2005. – Вип. 6. – С. 128–130.

36. *Тураева З. Я.* Лингвистика текста и категория модальности / З. Я. Тураева // *Вопросы языкознания*. – 1994. – № 3. – С. 105–112.

37. *Ужченко В. Д.* Семна глибина концепту як складова фразеологізму / В. Д. Ужченко // *Вісник Донецького університету : Філологія*. – Донецьк, 2002. – Вип. 1. – С. 49–58.

38. *Фещенко Ю. І.* Концепт “характер людини” як структурний елемент ідіоматичного простору “homo socialis” / Ю. І. Фещенко // *Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка*. – 2005. – № 23. – С. 207–210.

39. *Чернейко Л. О.* Концепти “жизнь” и “смерть” как фрагменты русской языковой картины мира / Л. О. Чернейко // *Филологические науки*. – 2001. – № 5. – С. 50–59.

40. *Шишков М. С.* Изучение концепта : от парадигматики к синтагматике / Шишков М. С. // *Вестник С.-Пб. Университета : Филология. Востоковедение. Журналистика*. – Санкт-Петербург, 2007. – Вип. 2. – Ч. 2. – С. 68–70.

41. *Штерн І. Б.* Вибрані топіки та лексикон сучасної лінгвістики : енциклопедичний словник / І. Б. Штерн. – К. : АртЕк, 1998. – 336 с.

The article deals the peculiarities of language expression the concept “laughing” on the material of modern literary texts. The author defines the amount of the information in the examined concept, displays their expressive-assess peculiarities and the character of their combine with the help of componential, contextual and conceptual analyses.

Key words: concept, laughter, the laughing culture, the lexemes that denote a laughter.

ПИТАННЯ ТЕОРЕТИЧНІ

УДК 140.8:821.161.2

ББК 87.3 (4Укр.)

Віталій Кононенко

ПРЕДИКАТИ У ЛОГІКО-СЕМАНТИЧНОМУ ВИМІРІ

У статті визначено функції предиката як носія основного змісту повідомлення, виразника семантичних відношень у межах речення. Предикатні значення містяться в граматично неоднорідних компонентах, що ускладнюють семантичну структуру висловлювання.

Ключові слова: предикація, предикат, предикатор, суб'єкт, об'єкт, пропозиція, референт.

Сконструйована у середині ХХ століття Н.Хомським фраза “Зелені ідеї шалено спілять” і на сьогодні сприймається як констатація ситуації, логічно неправильної, але сутнісно закономірної не лише з точки зору синтаксичної організації, а й з позицій семантичних відношень (не кажучи вже про можливість відтворення у ній прихованої метафоричності). У глибинному синтаксисі зведення компонентів до конкретної лексеми з її словниковим тлумаченням і визначенням супроїдних конотацій виявиться припустимим за умови, що її семантичне наповнення позначиться на синтаксичних інтенціях, а відтак і на загальному смислі в його текстовій інтерпретації. Скажімо, дієслівна лексема *читати* визначає можливість правобічної інтенції (це звичай номінація особи) і лівобічної інтенції (номінація того об'єкта, який відтворений на письмі).

Звернімося до висловлювань, що експліцитно чи імпліцитно репрезентують функції його складників – компонентів семантичної структури речення. Наприклад, за семантичним аналізом речення “Попереду чути стукіт сокири” (Гр. Тютюнник) знайде таке тлумачення: у ньому два стрижневих предикати – *стукіт* і *чути*, пов'язаних між собою причиново-наслідковими відношеннями (чути, бо стукає сокира), об'єкт (сокира) є референтом, отож воно відтворює істинність існування об'єкта (з позицій синтаксичної організації речення складне).

Читаємо в “Соборі” О.Гончара: “Де ж собор? Вірунько, де ж собор наш, біля якого ми з тобою блукали в молоді наші ночі кохання ... Мовчазний зачіплянський гігант-старожил, що на роботу нас літо й зиму проводжав і щодня зустрічав із роботи, де ж він? ... Чому на його місці пустир?” Із окремо розглянутого речення “Мовчазний зачіплянський гігант-старожил, що на роботу нас літо й зиму проводжав і щодня зустрічав із роботи, де ж

він?” не зрозуміло, що це за *гігант-старожил*, як він міг зустрічати й *проводжати*, що з ним трапилося (*де ж він?*). Ці знання маємо одержати через пресупозиції за межами цього складного речення. Визначаємо на початку значення описової номінації – дескрипції у попередньому тексті (“Де ж собор наш?”), отож *гігант-старожил* – собор; далі – собор близький людям, бо біля нього *ми з тобою блукали в молоді наші ночі кохання*; маємо також припущення, що собор руйнують з якихось міркувань. За межами виділеного речення залишилась значна інформація, і найперше, що собор *руйнують*, отож основна предикація репрезентована імпліцитно, у досить-таки протягнутому тексті; наявні в наведеному реченні компоненти у семантичному сенсі не прояснені, вони потребують додаткових коментарів і – що теж важливо – містять ще один план висловленого – емоційно-експресивний (модусне значення, оцінне ставлення до тих подій, про які йдеться). Згорнутий предикат стає семантичним центром, носієм основного змісту повідомлення, його ядром [3, 480]; інші компоненти висловлювання визначаються його інтенціями, причому здебільшого йдеться не стільки про безпосередні синтаксичні відношення цього й інших складників речення, скільки про відношення на рівні смислу [7].

Розглянемо текст: “... їм [Зульфату й Наталі Миколаївні] здається, що там їх уже чекає Климко – усміхнений, мовчазний і синьоокий. Але його немає ... Климко цього не знав. Він знав лише одне: там його ждуть” (Гр. Тютюнник). Останнє його речення зовні побудоване на зіткненні двох предикатів із різним знаком – + і – : *не знав*, що виходять зустрічати, але *знав*, що чекають; об'єднує їхні значення загальний смисл – ідея-концепт ‘чекання’, отож основним носієм (предикатором) пропозиційності виступає дієслово *ждуть*.

На пропозиційні відношення можуть накладатися додаткові предикатні значення, унаслідок яких компоненти з вторинними предикатними властивостями взаємодіють з носієм провідного предикатного смислу, утворюючи різнобічні конфігурації смислових утворень, причому інформаційна вага основного предиката може поступатися “наступу” супровідних пропозицій. “Предикати другого плану”, неоднакові за своєю семантичною завантаженістю, зумовленою можливостями їхньої репрезентації, з огляду на творення двокомпонентної (а то й трикомпонентної) структури, на перший погляд, мали б пересуватися на периферійні логіко-семантичні позиції, однак їхній “доважок” настільки потужний, що з більшою або меншою вірогідністю можна стверджувати існування в складі граматично правильного простого речення кількох пропозицій (отож кількох елементарних речень). Виникнення додаткових пропозиційних значень змінює статус і основного предиката, який “вбирає” у свій смисл накладений на нього другим предикатом семантичний компонент. Скажімо, у реченні *Натомлений важкою працею робітник зразу заснув* предикат *заснути* унаслідок каузативних відношень (заснув, бо був натомлений важкою працею) набуває додаткових смислових нашарувань ‘спав міцним сном’, ‘спав, не прокидаючись’, ‘бачив тривожні сни’ та под.

Інший приклад. У висловлюванні “Без надії таки сподіваюсь” (Леся Українка) складна семантика визначається взаємодією двох предикатів, що передають допустові відношення: хоч надії немає, але незалежно від того сподівання залишаються. Отож *без надії* – предикат, що можна трансформувати у вислів *надії немає, сподіваюсь* – відповідь на відсутність надії; суттєвий семантичний компонент – *таки* зі значенням ‘незалежно ні від чого’, ‘всупереч усьому’, ‘не підкоряючись долі’.

Розглянемо речення “Осіній ліс був легкий і прозорий од жовтого листя, яке вже почало опадати, та від білого проміння” (С.Гуцало). Основний предикат *був легкий і прозорий* супроводжується двома каузаторами (*од жовтого листя і від білого проміння*), які можуть бути трансформовані в предикативні структури *бо листя було жовте і бо проміння було біле*, що, в свою чергу, корелативні атрибутивно-предикативному комплексу *осіній ліс* (оскільки *ліс осінній*, він і має бути легким і прозорим, що й визначається *жов-*

тим листям, яке почало опадати, отож є негустим, і прозорим (*білим*) *промінням*; приєднання *од (від)* виконують функцію показника причинової залежності – “предиката предикатів”.

Винесення семантичного предиката в центральну позицію висловлювання означає розширення його функціонального навантаження й водночас включення в орбіту його репрезентантів низки компонентів, що з позицій формально-граматичного підходу виходять далеко за межі т.зв. присудків, а зазвичай і не передбачають можливості їхнього уживання у цій ролі. Скажімо, у висловлюванні “Метушлива бездарність отари свої пасе” (Л.Костенко) головну пропозиційну функцію виконує компонент *бездарність*, це передовсім не назва особи, а її характерологічна ознака, отож це прихований предикат, посилений ще одним предикатним словом – *метушлива*, тобто така бездарність, що метушиться, намагаючись довести свою значущість і небездарність, вона і є найбільш небезпечною, бо пропонує свої бездарні творіння (*отари свої пасе*) – це основний предикат. На перший план висувається виразна оцінна ознака – різке засудження. Семантична структура висловлювання суттєво ускладнюється.

Водночас постає проблема використання поняття “дієслово” в аналізі предикатних відношень. На думку Ю.С.Степанова, розгляд дієслова з семасіологічної точки зору виправданий за умови, якщо “розділяються й розрізняються “дієслівна функція” та “дієслівна лексема (дієслівне слово)” [9, 119]. Така кваліфікація дає змогу не лише репрезентувати самий предикат (тоді дієслово – ім’я предиката), а й визначити характер імен суб’єкта й об’єкта, залежних від семантики дієслова; пор.: *істи* (що-небудь) і *істи* (кого-небудь), перен. Не можна не брати до уваги й тієї обставини, що компонентний аналіз дієслівної лексеми зазвичай виявляє семи, які в тій чи тій мірі відтворені у семному складі відповідного імені, що й забезпечує їхнє поєднання у межах семантичної структури речення. Скажімо, дієслово *ходить* може вступати в семантико-синтаксичний зв’язок з іменами тих суб’єктів, що позначають ‘того, хто може ходити’, і под.

У реченні “Дихала трава, бігла папороть, зітхали сосни, і йому здавалося, що він сам – сосна” (В.Шевчук) набір дієслівних предикатів *дихала, бігла, зітхали* зазвичай мав би поєднуватися з суб’єктами на позначення

істот, проте з огляду на метафоричність слововживання цілком припустимий антропоморфізм – наділення органічних утворень (*трава, папороть, сосни*) властивостями істот; у цьому ряду характерологічних предикатів закономірне основне предикатне визначення: він сам – *сосна*.

Щодо участі прикметника у виконанні предикатних функцій доцільно послатися на думку О.М.Вольф, що “предикація – це основна функція прикметника, у цій функції прикметник, поруч із дієсловом, займає центральне місце” [5, 179]. Пропозиція розглядати прикметник у предикатній позиції як такий, що “втрачає типові для нього граматичні ознаки й набуває відповідних ознак інших частин мови” [4, 124], лише підтверджує функціональну значущість прикметника як імені предиката (в супроводі експліцитного чи імпліцитного дієслова-зв’язки). У реченні “Бурунда, німий, синій з натуги і злості, зирнув довкола по долині” (І.Франко) прикметники *німий, синій*, що має каузатор *із натури і злості*, передають основну кваліфікацію Бурунди, отож є предикатами, “офіційний” присудок *зирнув* – теж предикат, але за змістом залежний від стану героя; відтак речення складне, перші два предикати якого (*німий, синій*) – прикметники на позначення стану, тобто функції, третій – дієслово – позначає дію, викликану цим станом, тобто результат, наслідок.

Натомість вимагає уточнення сама ідея семантичної автономії предиката, забезпечення його самодостатності, отож і незалежності від імені (терма). Непредметне (ознакове, характеристичне) значення предиката передбачає, що він може бути віднесений до різних предметних знаків [див.: 2, 6], тобто має співвідноситися з конкретним суб’єктом. Ю.С.Степанов, посилаючись на І.Фрідріха, визначає складність осмислення дієслова (а це основний носій предикатного значення, предикатор) як самостійного слова, адже дієслово зазвичай усвідомлюється як ланка, що пов’язує суб’єкт і об’єкт [9, 139]. У логіко-поняттєвому сенсі висновок щодо самостійності предиката як семантичного центру висловлювання не викликає сумніву, однак якщо предикат те саме, що пропозиційне відношення (у комунікативному смислі – рема, нове, невідоме), то його функціональне навантаження в поєднанні з реалізованими інтенційними властивостями пізнається через зв’язки з суб’єктом у широкому розумінні цього поняття.

Такий підхід підтримується положенням щодо зміни значення й інтенції предиката залежно від його сполучуваності з тими чи тими іменами; пор. приклад, наведений Ю.С.Степановим: *Людина гнеться і Гілка гнеться* [9, 114]: у своєму основному смислі *людина і гілка* гнуться по-різному, отож дієслово *гнеться* має тут різне значення, що видно при реалізації правих інтенцій предиката: *гнеться* перед ким-небудь, *гнеться* до чого-небудь.

Спрямовуючи увагу на предикатні компоненти, маємо враховувати семантичний шар референтів – назв “речей”, що нас оточують, які підлягають різнобічним тлумаченням, сигніфікації. І те, що предикатні властивості нерідко закладені в самій природі названих нами суб’єктів і об’єктів, лише посилює їхню вагу як назв предметів навколишнього світу. У реченні “Так – лиш поет...” (С.Маланюк) міститься доволі насичена інформація: по-перше, референт – *поет* і водночас це його характеристика з поточенням, що означає начебто применшення ваги поета – *лиш*, а насправді є утвердженням того факту, що це найвища оцінка, отож *лиш поет* – це водночас предикат; по-друге, маємо ще одне висловлювання узагальненого змісту – *так*, тобто ще одне повідомлення, предикатну одиницю, що виконує функцію пресупозиції (бо без продовження *так* не має сенсу, а в поєднанні з наступним повідомленням *лиш поет* підсилює його вагомість).

Вплив семантичного наповнення суб’єктного компонента на пропозиційні відношення визначається типом аргументів. Якщо, скажімо, вони виражені власним іменем, їхня участь у творенні пропозиції, з одного боку, суттєво поточнюється, з другого, може стати основою її руйнування. Так, дії реально існуючого Богдана Хмельницького можемо реставрувати згідно з козацькими літописами і на цьому ґрунті приписати йому ті чи ті гіпотетичні ознаки; в образі Богдана з роману П.Загребельного “Я, Богдан” відтворено думки й сподівання літературного персонажу, отож йому надано властивостей, визначених конкретним текстовим оточенням. Ідеться, зрештою, про семантично різних суб’єктів, що їх характеризують різні актанти й супровідні предикати.

За умови відтворення значення безособовості предикат перебирає на себе функції носія значення стану й стає в цьому сенсі тотожним самому собі у співвідношенні з

референтом, що може бути домисленим як прихований суб'єкт. Наприклад, з позицій глибинного синтаксису предикат *холодно* в реченнях *Холодно* й *Йому холодно* залишається тим самим носієм фізичного стану, але його ідентифікаційна функція різниться: в першому реченні передається значення стану, що його визначають природні умови незалежно від сприйняття тими чи тими конкретними особами, за умовою загальноприйнятої норми оцінки такого стану як холоду; в другому реченні фіксується фізичний стан конкретної особи, що може бути викликаний як станом природного середовища, так і власне психофізіологічними відчуттями носія фізичного стану, навіть у тому випадку, коли інші особи його не сприймають (скажімо, хворій людині і за теплою погодою зимно). Утворюються семантично не тотожні структури.

Поширене уживання українських речень на кшталт *Нами зроблено* (на відміну від *Ми зробили*) визначає тенденцію до називання дії, зовні відстороненої від активного суб'єкта; створюється враження, наче агенти – ледве не пасивні спостерігачі за діями, що відбуваються самі собою без їхньої участі; посилюється значення фіктивної безособовості, квазі-безособовості, що, однак, не виключає наявності суб'єкта дії (*ми*); імпліцитним залишається значення об'єкта, на який спрямована ця дія. Інша логістика відстежується в реченнях типу *Його побито*, де суб'єкт дії пресупозитивний, матеріально не виражений (прихована назва агента може бути зрозумілою із попереднього тексту або не наведена загалом), тоді *його* сприймається як об'єкт, на який спрямована дія.

Отже, в обох наведених прикладах предикати виявляють свої інтенційні властивості: в першому названий суб'єкт і передбачається обов'язковий, але не названий об'єкт, в другому названий об'єкт і передбачений суб'єкт; абстрактні моделі обох речень збігаються. Актанти є прихованими, згорнутими, але їхня імпліцитність зазвичай легко розшифровується. З цих самих позицій речення *Мені сімнадцять років* не може вважатися семантично безособовим; у ньому є предикат, що позначає вік особи, отож ця характеристика має бути віднесена до неї, що й визначає компонент *мені* як суб'єкт.

У перетинаннях пропозиційних відношень закладено значні можливості смислових нашарувань, додаткових конотацій, що зрештою відкривають перспективи не лише

власне семантичного, а й логіко-рефераційного аналізу. Дія категоріальної пресупозиції, що ґрунтується на припустимості / неприпустимості сполучуваності суб'єктів із тим чи тим класом предикатів (скажімо, дієслово *розуміти* може сполучатися лише з назвою живої істоти), позначається на кваліфікації предикатів, однак не може слугувати визначальним у тлумаченні їхніх функцій, оскільки можливі прагматичні знання, що створюють передумови порушення обов'язкової категоріальності (тоді стають природними висловлювання на кшталт *Мене розуміли дерева та квіти*). Для фіксованих речень типу *Йому вдалося зробити відкриття* дія пресупозиції 'спроба' достатньо прозора й наочна; однак за цих умов кваліфікація предиката не піддається корекції, оскільки значення спроби міститься в самій лексико-семантичній структурі слова *вдатися*, яка виявить себе за різних обставин породження висловлювання.

З цих позицій заслуговує на увагу, скажімо, трактування відомої сентенції *Я знаю, що я нічого не знаю*, цілком витриманої, як на перший погляд, з точки зору її внутрішнього онтологічного смислу, але при більш уважному визначенні логічно не виправданої. І дійсно. Якщо суб'єкт щось знає, то це передбачає, що він одержав попередні знання (пресупозитивне за значенням фактивне дієслово *знати* стверджує самий факт знання). А далі з'ясовується, що цей же суб'єкт нічого не знає, тобто що він попередніх знань не отримав; логічна несумісність обох предикатів *знаю – не знаю* зумовлює антиномічність вислову, але веде до семантичної хибності пропозитивних відношень.

Сентенція *Все на краще в цьому кращому зі світів* має складний логіко-семантичний вимір, проте його істинність суперечлива за певним критерієм: з одного боку, стверджується, що існуючий світ уже є *кращим* із можливих (*кращий* – предикат), з другого, – з'ясовується, що світ хоч і найкращий, але і далі змінюється *на краще* (другий предикат); здавалося б, найдосконаліший не може змінюватися на ще кращого, а, за наведеним висловом, змінюється. Побудоване на антиномії твердження ґрунтується на зіткненні двох семантично однакових, але за смислом суперечливих предикатів: виявляється, що найкраще може ставати ще кращим.

Поезія М.Рильського "Слово про рідну матір" починається з сакраментального запинання "Хто може випити Дніпро?", яке інтер-

претується з позицій фонових (прагматичних) знань, попереднього досвіду рецепієнта, з оперттям на заголовок, який "підказує": йдеться про рідну матір Україну, котру ніхто не здатний здолати, як не здатний випити Дніпро. Особливість предиката *може випити* полягає в наявності в його семантичній структурі "прихованого" заперечення (*хто може випити* читається як 'ніхто не може випити'); образна метафоричність вислову стає очевидною, оцінна характеристика предметної назви найвища.

Загалом складність визначення "хибно-го" як противаги "істинному" відстежується не на рівні "правда-неправда (брехня, кривда й под.)", а на рівні твердження, що "положення справ" відповідає позначуваному (сигніфікації) пропозиції, а не її денотації" [1, 30]. Саме предикат є носієм категорії утвердження або заперечення істинності, отож забезпечує відповідність або невідповідність фактам (незалежно від того, що це твердження правдиве чи неправдиве). Розглянемо текст "От і все. Поховали старезного діда" і далі: "Та невже ж то йому все віднині байдуже – чи світитиме сонце, чи ніч напливе?" (В.Симоненко), де в поетичному баченні стає істинною пропозиція 'йому і надалі не байдуже все суще', хоч воно й суперечить прагматичному знанню.

Складність віднесення речень із запереченням до таких, що протистоять утвердженню, а тим паче таким, що містять ознаку "хибне", пов'язана не стільки з наявністю заперечного слова (частки *не* тощо), скільки з потребою співвіднесення названої в реченні інформації з дійсністю, в якій заперечний предикат кваліфікує факт як істинний. Скажімо, речення на кшталт *Мені не спиться*, трансформоване з тексту "Ой не спиться, не лежить, і сон мене не бере", вважається таким, що містить істинну інформацію, натомість і тому, що не складає безпосереднього протичлена із реченням **Мені спиться*; перше з цих речень фіксує стан, що зазвичай супроводжується негативними емоціями й експресивним підтекстом, друге можливе лише в супроводі слів типу *добре* і под.

Цілеспрямованість висловлювання, що кваліфікується як іллокутивний акт, звичайно передбачає включення в предикатори т.зв. іллокутивних дієслів (*просити, забороняти, вимагати* та ін.), які формують предикати, проте не є достатніми для творення пропозицій. Пропозиційний смисл, що визначається пропозиційними відношеннями, піддається

впливу іллокутивних чинників, зокрема, у відтворенні актів спонукання, проскрипцій, вимог, порад тощо. Виникають передумови для встановлення відношень між пропозиційним спрямуванням висловлювання і мовленнєвим актом. Зрештою, включаються в дію ментальні предикати, що передають ствердження, чиясь думку, жаль і под. Виникає ситуація визначення ширості мовця, його запевнення обов'язково виконати обіцяне та под.

Однак відносність запевнень, до того ж нерідко передана імпліцитно, паралінгвістичними засобами, обмежує включення мовленнєвих актів у семантичні дослідження пропозиційних актів, хоч і не означає обов'язкового нехтування такими комунікативними чинниками висловлювання. У тексті "... сказав тихо: – Поясни. Стосувалося це Сизоока, в князевім голосі було не так веління, як припросини, але Сивоок мовчав. Чи то давав князеві час вивчити церкву в усіх її частинах, чи то й взагалі вважав, що будь-які пояснення тут марні й недоречні. – Поясни, – знову повторив Ярослав. Тоді не стерпів Гюргій" (П.Загребельний) наполягання на поясненні не мають великої іллокутивної сили, вони загальмовані, але у повторенні стають більш рішучими; ці перетинання *веління – припросини* ґрунтуються на описових коментарях і не відтворені в безпосередній предикатній репрезентації.

У визначенні предикатних значень задіяний суб'єктивний чинник, пов'язаний з вираженням різного роду модусних нашарувань, що супроводжують основне – диктумне наповнення пропозиції. Постає проблема типології модальності [див.: 8], вираження часових, просторових, реальних / гіпотетичних, статичних / динамічних, аксіологічних, емотивних та інших параметрів, без оперття на які аналіз предикації може звестися лише до репрезентації структурних схем, без урахування функціонально-прагматичних вимірів. Наприклад, можна простежити за поведінкою предикатів у реченнях на кшталт *Трава зеленіє* та *Трава зелена*, у першому з яких відслідковується наочна часова кореляція (*Трава зеленіє, Трава зеленіла, Трава зеленітиме*), за своєю сутністю це свого роду "результат впровадження дієслова в недієслівне речення" [9, 265], предикатне значення тут – змінна ознака (*зеленіти*). У другому реченні стверджується передовсім постійна ознака (*Трава зелена*), можливості введення зв'язки (*Трава була зелена, Трава буде зелена*) не змінюють

принциповість визначення такого предиката як за сутністю позачасового.

На полі загальносемантичних відношень виявляють себе, зокрема, ознаки статичності / динамічності, відтворювані у предикатах на позначення процесів, однак з урахуванням неоднозначності, відносності цих характеристик, що по-різному репрезентовані на поверхневому (реалізованому в конкретному реченні) й глибинному (логіко-референційному) рівнях. Так, у реченні *Сніг білий* визначена властивість зовні статична, постійна, але ця ознака снігу фіксована стосовно відносно короткого відрізка часу; пор.: *Сніг гарячий*, де ознака підкреслено динамічна, метафорично загострена.

Інша ситуація відстежується у висловлюванні *Свічка біла* (І.Драч), де предикат *біла* визначає статичну властивість, віднесена до предметного поняття як його невід'ємна, незмінна ознака (за певних умов свічка може бути іншого кольору, скажімо, червоною, але така трансформація в наведеному реченні не передбачається). У реченні *Він спить* предикат *спить* має складну глибинну природу: поперше, знаходиться в стані сну ще не означає не діяти (“завмерти”), по-друге, такий стан обмежений часовими рамками, по-третє, самий сон може бути різним (глибоким, неспокійним, коротким і под.), відносна статичність ознаки посилюється.

Отже визначення речень з ознакою постійності, незмінності, узагальнення часового значення як “речень статичного класу” [6, 246] може бути прийняте на рівні загальної кваліфікації, але має поточнюватися встановленням власне семантичних відношень. Розгалужена проблематика модусних значень

The article outlines the predicate function as the substantive content of the message, expressive semantic relations within the sentence. Predicate meanings enclose the grammatically heterogeneous components that complicate the statements semantic structure.

Key words: predication, predicate, predicator, subject, object, statement, reader.

суттєво доповнює вивчення пропозиційності, однак не може слугувати власне логіко-референційному аналізу, що полягає в обов'язковому виокремленні семантичного ядра – предиката з урахуванням його можливих інтенцій, введення поширювачів, що, однак, не змінюють сутності пропозитивного інваріанта.

1. Арутюнова Н. Д. Предложение и его смысл (логико-семантические проблемы). / Н. Д. Арутюнова. – 2-е изд. – М. : Едиториал УРСС, 2002. – 384 с.

2. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека / Н. Д. Арутюнова. – 2-е изд. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 896 с.

3. Вихованець І. Р. Предикат / І. Р. Вихованець. – Українська мова : енциклопедія. – К. : Українська енциклопедія, 2000. – С. 480–481.

4. Вихованець І. Теоретична морфологія. Академічна граматики української мови / І. Вихованець, К. Городенська. – К. : Пульсари, 2004. – 400 с.

5. Вольф Е. М. Функциональная семантика оценки / Е. М. Вольф. – М. : Наука, 1985. – 224 с.

6. Золотова Г. А. Очерк функционального синтаксиса русского языка / Г. А. Золотова. – М. : Наука, 1973. – 352 с.

7. Кононенко В. Етнокультурні конотації смислу / В. Кононенко // Вісник Прикарпатського національного університету : Філологія (Мовознавство). – Івано-Франківськ : Плай, 2009. – Вип. XXI–XXII. – С. 3–6.

8. Падучева Е. В. О референции языковых выражений с непредметным значением / Е. В. Падучева. – Научно-техническая информация. – Серия 2, 1986. – № 1. – С. 30.

9. Степанов Ю. С. Имена. Предикаты. Предложения (Семасиологическая грамматика) / Ю. С. Степанов. – М. : Наука, 1981. – 360 с.

УДК 821.164

ББК 82 (4 Укр.)

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ РОЗУМІННЯ ПОНЯТТЯ “СТИЛЬ” ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ КАТЕГОРІЇ

Наталія Мафтин

У статті акцентовано на зумовленості природи стилю як “формозмістової єдності” такими чинниками: своєрідністю світоглядної домінанти автора, органічністю художнього задуму твору, типологічними рисами художнього напрямку, історичною традицією культури. Для розкриття структури стилю введено як концептуально важливі поняття антропософської константи, онтологічної детермінованості та філогенетичної мотивованості стилю.

Ключові слова: антропософська константа стилю, онтологічна детермінованість стилю, філогенетична мотивованість стилю, проблема місійності літератури, стилетворчі чинники.

Термін “стиль”, позначений полівалентністю смислових відтінків як літературознавча, мистецтвознавча, лінгвістична, культурологічна й естетична категорія, вимагає для оперування ним конкретизації “семантичного поля”. Адже “літературний стиль – чи розглядати його в контексті певного періоду історії літератури, чи сприймати як індивідуальну особливість письменника – завжди був поняттям розпливчастим та разом з тим дуже важливим і суперечливим [17, 85]”, що й зумовлює необхідність такого “впорядкування” термінології.

Для літературознавства поняття “стиль” постає перш за все у таких проєкціях:

1. Як означення індивідуальних особливостей творчості письменника – “авторський стиль”;

2. Як вказівка на домінуючі, актуалізовані часом (епохою) вимоги, літературні ідейно-естетичні парадигми, що знаходять вияв у формозмістовому втіленні авторських стилів – стиль напрямів, угруповань, доби;

3. У значенні “історична традиція, на яку опирається творчість митця”, – “національний стиль”.

Для розкриття структури стилю, конкретизації цього “важливого, однак спірного” поняття вважаємо за доцільне, проаналізувавши антропософський, онтологічний і філогенетичний його аспекти, ввести в обіг літературознавчих понять поняття “антропософська константа”, “онтологічна детермінованість”, “філогенетична мотивованість” стилю.

Однією з базових, іманентних у визначеннях стилю постає його **антропософська константа** – адже стиль дефініюється як антропоцентрична філософсько-естетична категорія, тісно пов'язана зі структурами авторської свідомості, її філософськими, естетичними, релігійними та іншими основами. Не менш важливою категорією для осягнення стилетворчих чинників як індивідуально-

авторських стилів, так і напрямів та угруповань, є їх **онтологічна детермінованість** – зумовленість суспільно-політичними та іншими буттєвими чинниками (до прикладу, в дискурсі пошуків національної ідентичності у міжвоєнному двадцятилітті особливу роль у динаміці стильових парадигм зіграв “націоналізм як форма свободи” (С. Дюрінг), наділена здатністю “структурувати екзистенцію й окремого індивіда і цілої нації” й “робити народ і людину відповідними власній сутності – екзистентними, історичними, закоріненими у батьківщину як у власне буття [9, 16]”).

Філогенетична мотивованість стильових виявів оприявнюється на “зрізі” національної культурної традиції та діє як закоріненість індивідуального художнього мислення у глибинах базового породжуючого стилю та “психічної даності” народу (яскравим прикладом такої мотивованості є постійна присутність у силовому полі національного стилю естетичної свідомості романтизму й бароко).

Антропософська домінанта стилю, пов'язана з індивідуально-неповторними прикметами його носія, вирізнялась ще в працях античних філософів (аристотелівська “елокуція”). Від образної дефініції “стиль – це людина”, запропонованої Ж.-Л.Бюффеном, доповненої онтологічною детермінантою “стиль – це доба” (Д.Чижевський) і до найсучасніших досліджень цієї полівалентної категорії Т.Адорно, Ю.Боревим, М.Гіршманом, А.Єсінім, Г.Клочечком, Ю.Ковалівим, Д.Наливайком, Л.Скупейком, А.Ткаченком, стиль постає як концепція світу й людини, втілювана в мистецтві, й детермінована індивідуально-особистісними – психофізичними, світоглядними прикметами автора та чільними екзистенціаліями його часу. Тому в дефініціях поняття “стиль” охоплено полівалентність функціонування категорії в антропософському, онтологічному й філогенетичному вимірах, формозмістовій єдності, співвідношенні

новаторського – традиційного, динамічного – статичного.

Антропософські акценти поняття “стиль” посилюються в напрямку до антропо-психічних у працях сучасних учених, що займаються психологією творчості й орієнтуються на підходи О.Потебні та І.Франка (Р.Піхманець, Л.Скупейко, Л.Тарнашинська). Тим більш виразно вони заакцентовані в сучасній психології й психіатрії – вважається, що елементи художнього тексту відображають певні особливості психіки автора [1].

Антропософська константа як іманентна складова стилю визначає і принцип організації художнього світу, і комунікативно-рецептивну вісь “автор – читач”, забезпечує “формозмістову єдність” у всій множинності її виявів – від авторської концепції світу й людини – до засобів віднайдення мовностильового еквівалента проблемно-тематичному аспектові та інтонаційних і лексичних прийомів розкриття психології персонажа. Адже своєрідність цих складників зумовлюється типом світосприйняття митця, його естетичною свідомістю, суб’єктивно-оцінною позицією.

Така детермінованість стильової домінанти світоглядною домінантою митця виразно артикульована ще в дослідженнях І.Франка, О.Білецького, Д.Чижевського. Роль естетико-психологічного начала творчості письменника як важливого стилюорганізуючого чинника знайшла ґрунтовне висвітлення у працях М.Євшана [8]. Антропософська константа стилю, акцентована у його літературно-естетичній концепції “самоорганізації таланту як складової процесу самоорганізації культури” (Н.Шумило), детермінує потребу й свободу вивірення “власного я” в літературному бутті – осягнення особистісної ідентичності, і в той же час зумовлює відповідальність митця за “формозмістову єдність” його стилю. Саме в літературно-критичних статтях М.Євшана закладені ідеї пасіонарної енергії стилю, спрямованої на осягнення домінанти етногенезу, що викристалізувались у міжвоєнному двадцятилітті в працях Д.Донцова, Є.Маланюка, Ю.Липи у доктрину “державницької літератури”.

Сформована Д.Донцовим концепція “естетики чину”, яка значною мірою детермінувала й характер ідейно-стильових парадигм міжвоєнного двадцятиліття імперативом національної ідентичності, закорінена також в обґрунтованій М.Євшаном концепції актив-

ності життєвої та літературної правди. Отже, антропософська константа стилю як організуюче начало світоглядної, естетичної та поетикальної систем авторського художнього мислення зумовлює як центральну в аналізі стильових вимірів доби проблему індивідуально-авторського стилю. Тому в ієрархії стильових зрізів для аналізу функціонування стильових парадигм у національній літературі певного історично-конкретного періоду найзначимішим є поняття індивідуального авторського стилю, навіть стилю окремо взятого твору: “Категорія стилю в сучасному літературознавстві та мистецтвознавстві застосовується не тільки до одного митця. Так, говорять про стилі напрямків і течій, про національні та регіональні стилі, про “стилі епох” [7, 54].

Однак слід враховувати, що з плином часу посилюється значимість індивідуально-авторських стилів. По-друге, чим крупніший “засяг” стилю, тим абстрактнішими виглядають його ознаки. “З цієї точки зору навіть індивідуально-авторський стиль є більшою чи меншою мірою абстракція, адже на його реалізацію в конкретному творі впливають такі фактори, як рід і жанр твору, творчий вік письменника, конкретні особливості художнього змісту. (...) ...Найбільш реальним і конкретним є стиль окремо взятого твору, що робить його аналіз першочерговим завданням [7, 65]”. Це міркування А.Єсіна засадничо важливе для вивчення феномену як окремо взятого авторського стилю, так і феномену національних стилів, що визначають обличчя національної літератури. Адже індивідуальні стильові особливості творчості окремих авторів своїми яскравими й самобутніми гранями творять кристалічну решітку мегастилів – екзистенційно значимих у національно-культурній парадигмі певної епохи. Митець наділяє текст саме тими ознаками, які дозволяють розглядати його в дискурсі певної стильової системи, відтак і говорити про місце в історико-літературному процесі.

Тому перспективним у дослідженні історико-літературних проблем бачиться підхід, за якого акценти зміщуються зі світоглядної для всієї концепції сучасної історії літератури свідомості еволюційного розвитку, за якої “адорується загальний процес, а не окремий автор і твір”, на феномен художнього твору. Саме такий підхід уможливує вияскравлення “унікальності національного в літературі”, дає змогу “ретельно і неупереджено відстежити її феноменальність”,

“подивитися на літературу зі зворотної перспективи: не всемогутнього “процесу”, а поодинокого феномену тексту, який впливає на появу собі подібних феноменів [15, 100–101]”. Таким чином, ключ до глибинного розуміння стилю епохи – у з’ясуванні особливостей найяскравіших індивідуально-авторських стилів, їх співвіднесеності із запитами доби, отже, в простеженні антропософської константи стилю.

Саме антропософський та онтологічний аспекти поняття “стиль” зобов’язують не залишити поза увагою і той момент, що стиль як спосіб вираження індивідуальної сутності письменника, “невід’ємна властивість і вияв особистості” (Ц.Тодоров) – зафіксує і типологію особистості автора, і його прагнення через рольові моделі персонажного світу досягнути ідентичності у всій множинності екзистенційних виявів – особистісну, гендерну, національну, геокультурну. Адже йдеться про сутність людського буття, а “сутність ця якщо й підіндивідуальна”, то не позаіндивідуальна, а в особистості суб’єкта, що творить, повинен бути виявлений зв’язок і з “настроєчми”, і з “індивідуальними та національними характеристиками”, і з охоплюючою їх глибиною одночасно і міжособистісного і внутрішньоособистісного загальнолюдського змісту [5, 11]”. Саме у “внутрішньоособистісному” змісті поняття “стиль” дослідники вбачають ту “організуючу силу”, що забезпечує стильову єдність, зумовлену ідейно-естетичною позицією письменника. Тож, важливим моментом у вивченні індивідуального авторського стилю є його мотивованість і глибокоособистісними переживаннями, і свідомим духовним життям автора, і власною “життєвою правдою”, закоріненою в загальнолюдському онтологічному досвіді. Тому доречно, услід за С.Маланюком, говорити про категорію “текстотворення” як “життєтворення”.

Отже, важливим стилетворчим чинником є його “одуховленість”, виразне пульсування на всіх попередньо вказаних рівнях вияву стилю ідеї як визначального чинника “індивідуального вибору стильової стратегії” (М.Ільницький). Зрозуміло, що поняття ідеї не отожднюємо з примітивним утіленням “ідеологічних настанов”, однак ми не схильні відкидати і вплив ідеологічних факторів на творчість митця – адже саме впливом диктату ідеології сталінізму пояснюється травматичний стильовий злам української літератури після репресій 30-х.

Розмірковуючи про особливості Шевченкового стилю, його пасіонарну енергетику, Д.Донцов не випадково зауважив тут генетичну спільність з “блискучим, вібруючим стилем автора “Історії Русів”, “чужого травіодно-народолюбному темпераментові нашого XIX віку”, такого, яким він був на Україні, “заки злетіла на неї сарана вселюдської ідеології”. Д.Донцов підкреслив, що саме “ідея примату нації”, наповнивши стиль поезії Шевченка імперативом національної ідентичності й пасіонарною енергетикою, стала “духом” його творчості [6, 28–46] – стилюорганізуючим чинником.

“Стилізація дійсності” відбувається не лише за рахунок спресування елементів досвіду загальнолюдської та національної ідентичностей в образну систему, але й через особистісне сприйняття світу митцем якраз завдяки авторській оцінці зображуваного. Таким чином, антропософська константа стилю в проєкціях особистісного й історичного колективного екзистенційного досвіду визначає його спрямованість на осягнення ідентичностей.

Не менш важливим чинником у осмисленні стилю як індивідуально-авторської концепції людини і світу, так і стильових напрямків та стилю доби є його онтологічна детермінованість. Адже літературні герої пізнають життя в межах структури, що конституюється “буттям-у-світі”. “Буттям-у-світі”, тобто соціальними, суспільно-політичними реаліями часу корегується й світогляд автора, детермінуючи його творчість певною ідеєю. Митець, хоча його творчість і спрямована в майбутнє, перебуває все ж у вимірах реального часу: “він не тільки відображає свій час, але й представляє свій народ і свою націю в часі [5, 17]”. А саме буттям у часі, себто, онтологічною даністю, значною мірою детермінуються ідейно-естетичні параметри творчості. Ця онтологічна заданість наголошується у дефініціях поняття: стиль постає як “генний набір” феномену культури, що зумовлює тип його цілісності”; “він визначає характер естетичного впливу твору на аудиторію, орієнтуючи митця на певний тип публіки, а останню – на певний тип художніх цінностей. Стиль – сфера оперативного впливу мистецтва на свідомість людей [3, 429–430]”.

В українському літературознавстві проблему зв’язку ідейної, світоглядної домінанти письменника з його стилем акцентували

І.Франко, М.Євшан, В.Державин, Є.Маланюк, Ю.Липа, Д.Донцов, М.Гнатишак. Ця проблема є однією з центральних у працях сучасного дослідника Г. Ключека.

Особлива увага до вказаної проблеми української літературознавчої думки всіх часів, як і письменників, чий мистецький спадок вирізняється національно-консолідуючими первнями у їхній художній практиці, умотивовувалась специфікою екзистенції, образно означеною Є. Маланюком – “Коли у нації вождів нема, тоді вожді її – поети”. Отже, **онтологічна детермінованість** поняття “стиль” у національно-екзистенційній парадигмі актуалізує також проблему місійності літератури, що в добі 20–30-х років ХХ ст., у ситуації загрози для національного буття, поставала особливо гостро.

Тому в силовому полі онтологічно-екзистенційних детермінант стильових парадигм міжвоєнного двадцятиліття актуальною залишалась артикульована у працях І.Франка та М.Євшана потреба “суспільного ідеалу” й місійності літератури.

Літературно-естетичний доробок І.Франка, присвячений проблемі індивідуального стилю та виробленню відповідного поняттєво-термінологічного інструментарію (хоча в його спадщині й немає спеціальних праць, у назві яких було б заявлено поняття “стиль”), в самому осерді підходів мислителя позначений чітким акцентуванням формозмістової єдності стилю, за якої творча індивідуальність митця визначається його світоглядом і неповторно здійснюваним сприйняттям дійсності [16]. Неприйняття І.Франком тези “мистецтво для мистецтва” в його літературно-критичних працях, зокрема й тих, де мовиться про “старє” й “нове” в “розвої сучасної української літератури”, засвідчує, що в оцінці як стильових особливостей “старого” реалізму, так й індивідуальних авторських стилів “нової письменницької генерації”, критик обстоює необхідність єдності техніки письма й “спеціальної душевної організації авторів, виплоду високої культури людської душі [19]”.

Орієнтація Франка на психологізм зображення й психологізм сприйняття поєднувалася з чітко артикульованим дослідником поняттям суспільного ідеалу (“Принцип і безпринципність”, “З останніх десятиліть ХІХ віку”, “Нарис українсько-руської літератури до 1890 року”). У Франковому трактуванні “спеціальної душевної організації” авторів чи “суспільного ідеалу” знаходимо вираз стиле-

організуючого начала – ідеї, “життєвої правди” митця, його власного відкриття, яке неможливо було б зробити прямими й усвідомленими способами, і яке, за висловом М.Пруста, “залишилося б вічною таємницею кожного, якби не було мистецтва”.

Міркування І.Франка щодо органічного поєднання у творчості “ідеї” та “техніки” розвинув М.Євшан. У його літературно-критичних статтях виразно сформований підхід до дискурсу поняття “стиль”: тут сконцентровані цікаві міркування щодо єдності формально-змістових компонентів художнього твору, стилю як моделі авторської ідейно-естетичної свідомості. Обстоюючи “гармонію” естетики та ідеї в літературно-критичних підходах, критик застосовує цей естетичний кодекс і до літературної молоді, і до літературних авторитетів. Так, розглядаючи стильові особливості повісті О.Кобилянської “За ситуаціями” крізь призму системи образів-характерів, він показує, що допущена письменницею помилка в доборі персонажів (зокрема відсутність “характерів, що дали б змогу виявитися вповні натурі головної героїні”) негативно позначилася й на виборі нарративної стратегії – “тема тут надто драматична, а Кобилянська лише оповідає”, – а відтак і на стилі твору: “стиль має замало гнучкості, замало пластики, аби освітлити з усіх боків таку феєричну постать [8, 504]”.

Критик, розмірковуючи про вплив “опанування творчою технікою” на стильову цілісність і виразність, визнає за стилем О.Кобилянської певну “невиробленість техніки”, яку все ж компенсує шляхетність ідей письменниці [8, 504]”. Запорукою художньої цінності творчості митця М.Євшан вважав єдність особистісно-психологічної й стильової домінант: “З себе мусить брати артист силу, а не з параграфів та з катехитичних догм суспільного життя [8, 547]”.

У риторичній літературно-критичній думки М.Євшана особливий акцент – на імперативі активності життєвої й літературної правди. Ця вимога щодо стилю згодом була сформована Д.Донцовим у “естетику чину” і стала однією з чільних ідейних парадигм літератури міжвоєнного двадцятиліття, зумовивши стиль української літературної реконкісти.

У критичному огляді творчості українських митців першого десятиліття ХХ ст. М.Євшан, константувавши “відчутний брак ідеї” у молодшої генерації українських авторів, як запоруку творчого успіху виділив

органічний взаємозв’язок ідейного підґрунтя творчості зі стильовим – розмитість світогляду, життєва сірість, невиразність породжує тіку ж творчість – мляву, апатичну, штучну: “Нове мистецтво українське – в повнім того слова значіні безідейне. Ніякого в ньому змагання виявити свій світогляд, свої думки, свої пересвідчення – тепер нема, – бо того неього у них і мало було. А коли дійсно хотіли щось сказати, – то це було таке слабе, що мусіли убирати його в дидактику [...]. Не млюючи змісту, вони форму беруть за зміст і утішаються нею [8, 55]”. М.Євшан протиставляє “правдивий творчий ідеал” як “життєву силу мистецтва” “ідеалові фальшивому”, побавленому глибинних світоглядних засад.

Ці проблеми піднімає критик й у серії літературних нарисів про творчість українських митців (“Куди ми прийшли?”, “Листи з Галичини”, “Суспільний і артистичний елемент у творчості”). До прикладу, причину “незугарності і штучності стилю” збірки В.Пачовського “На стоці гір” критик пояснює відсутністю чітко виробленого світогляду, “естетичного чуття”, що виявляється й у неспроможності зреагувати на запити часу: “Окремо – церква, окремо – торговиця, а окремо – жіноча спальня. Ідейно він (*автор*) тут фатально спотикнувся. Вслід за тим він мусить спотикнутися і зайти також в глухий кут як поет [8, 493]”. Причину штучності стилю іншого галицького поета – Мілетія Кичури – М.Євшан також пояснює браком “життєвої правди” – “се явище має очевидно глибшу причину: пустку душі [8, 496]”.

Позірна “віденськість” (себто, намагання європейського володіння технікою) не рятує ситуації, бо надійним ґрунтом для естетичного начала повинна бути також життєва правда, відсутність якої робить і це начіло фальшивим. І тут уже, як підкреслює критик, “ситуацію не врятує жодна техніка”: “Нічого не pomoже кокетування з Достоевським, ані з “діонісійськими” вигуками, ані із скептицизмом, – бо те все, нарешті, зноситься, обпаде і покажеться відомий, старий вигляд на ...звичайну, пересічну психіку знузденого галицького інтелігента, який бачив трошки світа [125, 496]”. М.Євшан виступав проти нещирості й “робленості”, штучності стилю, викликані браком виразної “ідейної” основи – у творі та в його автора. Адже митець має право говорити лише тоді, коли він справді, за висловом сучасного дослідника, підхоплює естафету “досвідчування” (Р.Нич)

як “своєрідної співдії, зворотного взаємовпливу між собою та оточенням, суспільством і природою”, бо “безпечно видобутися зі зневолюючої ситуації досвідчувача може лише той, кого підпирає “плече іншого”, світ спільноти, який забезпечує собі відстань і автономію та надає їй засоби вимови й розуміння або раціоналізації того, що засвоєне в досвіді, й потім знову озвнищене позалюдське – не присвоєне особою суще [13, 31]”. Онтологічна детермінованість стилю полягає й у тім, що, будучи формою освоєння дійсності, він містить можливості активного впливу на дійсність навіть шляхом її зміни, не вдовільняючись лише мистецькою формою “іншої реальності”.

Сформульований у працях М.Євшана імператив творчості як стильового осягнення буття всередині 20-х дав імпульс західно-українському письменству до пошуків нових стильових векторів, спрямовуючи їх творчу практику “від символізму – на нові шляхи” (В.Бобинський). Цей імператив, набувши концептуальної чіткості у працях Д.Донцова, виявився у творчості “вісниківців” як пошуки “grand styl’ю”, зорієнтованого на збереження загроженого національного буття.

Стиль – багатошаровий, адже в “згорнутому вигляді” уміщує в собі й цілісність авторської особистості, й цілісність художнього задуму твору, й типологічні риси художньої культури, на яку опирається творчість поета [2, 81]”. Тому, говорячи про структуру індивідуального стилю та стильові парадигми доби, слід враховувати не тільки його онтологічну детермінованість, але й **філогенетичну мотивованість**, задіюючи рівень “породжувального стильового пласту” й “базового породженого” (Ю.Борев), яким виступає стиль національної культури, характерний для неї на певному етапі історичного й художньо-культурного розвитку. Отже, індивідуальний стиль постає закоріненим у “базовий породжувальний” та “базові породжені” стилі, потверджуючи всю спадкоємність традицій культури, у тому числі її національних первнів, що залишаються значимими й знаковими і на рівні стилю твору, і стилю творчості та можуть виявляти себе й на рівні стилю окремого елемента твору.

Філогенетична мотивованість стилю – чинник, важливий і ціннісний для осмислення складних взаємозв’язків між різними стильовими “зрізами”, – акцентувався ще в працях

німецького дослідника живопису Е.Утіца на початку ХХ ст. Утіц серед восьми рівнів стилю виокремив як найважливіші індивідуальний, національний стиль і стиль часу, на який впливає загальний культурний стиль епохи [11, 211–240]. Відтак історія мистецтва почала розглядатися як історія “стилів”. Такий підхід до вивчення історії української літератури – як до “історії зміни певних, для кожної доби характеристичних систем мистецьких ідеалів, мистецьких смаків та характеристичних рис мистецької творчості [20, 612]” – уперше застосував Д.Чижевський. Це вможливило встановлення найяскравіших, репрезентативних, надпересічних “типових” явищ, що у взаємовідношенні “базового породженого” та “породжувального стильового” пластів формували картину історичного розвитку національної літератури. Індивідуальний стиль, засвідчуючи яскраві грані таланту митця, постає, отже, закоріненим у стиль національної культури та певної традиції, навіть якщо він народжується як бунт проти традиції.

Базовий породжувальний і базові породжені стилі дають можливість з'ясувати шляхом зіставлення поетики митця з поетикою доби, стилю чи жанру його індивідуальну поетику методом проекції творчої індивідуальності на тло поетичної традиції – таке дослідження було вперше здійснене І.Франком у його студії, присвяченій Шевченковій “Тополі”, й започаткувало у вітчизняному літературознавстві “психологічний” метод вивчення стилю [10, 167].

Взаємодія названих стильових “зрізів” вияскравлює ще один спектр антропософського, онтологічного й філогенетичного аспектів стилю: у процесі рецепції “пересікаються дві зустрічні напрямні: одна – внутрішня, втілена в художньому цілому, друга – зовнішня, пов'язана з певною конкретною історичною реалізацією художнього твору в акті реального сприйняття. Стиль в цьому сенсі може бути визначений як межова узгодженість і гармонійне розширення цих двох зустрічно-протилежних рухів [4, 286]”.

Діалогізм – поняття, що характеризує стиль не тільки на рівні співвідношень “декрипції” й нарації, не лише наративну стратегію окремо взятого індивідуального авторського стилю, але й промовляння віддалених у часі культурних пластів до майбутнього, – виявляється і в циклічності розвитку великих стилів, запропонованій Д.Чижевським. Тому

художній твір можна цілком справедливо трактувати як “репліку діалогу культур” (М.Бахтін), чи – в діалозі мистецьких поколінь однієї культури, зокрема – національної, не забуваючи в той же час, що художній твір – це “така репліка в діалозі, яка своєрідно вміщує в собі цей діалог як ціле, і читач, зумівши стати “частиною” цього діалогу, знайшовши позицію для включення в нього, здатний “стати цілим”, тобто освоїти цю необхідну форму становлення й існування цілісності людського буття [4, 287]”.

Націєконсолідуючі, зберігаючі національну “самість” властивості стилю забезпечуються якраз взаємодією трьох основних його “зрізів” – індивідуальним авторським, національним і “стилем епохи” чи “доби”, а також виявляються на рівні антропософської константи, онтологічно-екзистенційної детермінованості та філогенетичної мотивованості. Адже завдяки стилю як еманції модусів людського буття, зокрема й національного сенсу цих модусів у межах мистецтва слова, “одним народом, однією нацією стають люди, які ніколи не зустрічались і не могли б зустрітись – бо жили в різних епохах, але вони відчувають “символічний примус”, вплив, так би мовити, символічної риторики, яка породжує у них оте суспільне переконання [13, 60]”. Тут закладені можливості й для постколоніального перепрочитання культури, долання колоніальних “психотравм”, комплексу меншвартості, застосовуючи “повернення реального” (Г.Фостер) як способу перетлумачення мистецтва через категорію психотравми, якщо це мистецтво розуміти “як важливу розповідь про сучасність, якщо побачити в ньому повернення знехтуваної реальності, яка промовляє, втілюється і домагається визнання [13, 60]”.

Отже, антропософський, онтологічний і філогенетичний аспекти поняття “стиль” роблять його важливим об'єктом дослідження, спрямованість якого визначається актуальністю й значимістю “повернення знехтуваної реальності” – створенням цілісного поля національної культури, національного буття, важливого для долання постколоніальної психософії, осмислення власного “досвідчування” серед небезпеки “поклику розверстої реальності”, в умовах якої людину рятують “затягнуті вузли спільноти” (Р.Нич). А це осягнення цілісності цивілізаційних та націєконсолідуючих “вузлів” передбачає й долання розривів у власній традиції.

1. *Белянин В.* Художественный текст как предмет психологического анализа / В. Белянин // Валерий Павлович Белянин. Психологическое литературоведение. Текст как отражение миров автора и читателя : монография. – М. : Генезис, 2006. – 320 с.

2. *Борев Ю.* Художественный стиль, метод и направление / Ю. Б. Боров // Теория литературных стилей : современные аспекты изучения. – М. : Наука, 1982. – С. 76–90.

3. *Борев Ю.* Стиль // Борев Ю. Б. Эстетика. Теория литературы : энциклопедический словарь терминов / Юрий Борисович Боров. – М. : ООО Астрель : ООО “Издательство АСТ”, 2003. – С. 429–433.

4. *Гиршман М.* Стиль литературного произведения / М. Гиршман // Теория литературных стилей : современные аспекты изучения. – М. : Наука, 1982. – С. 256–300.

5. *Гиршман М.* Изучение диалектики общего и индивидуального в стиле / М. М. Гиршман // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. – М. : Наука, 1982. – С. 7–18.

6. *Донцов Д.* Шевченко і Драгоманов / Дмитро Донцов // Дмитро Донцов. Дві літератури другої доби. – Львів, 1991. – С. 28–46.

7. *Есин А.* Стиль / А. Есин // Есин А. В. Литературоведение. Культурология : избранные труды. – М. : Флинта : Наука, 202. – С. 52–65.

8. *Євшан М.* Критика ; літературознавство ; естетика / Микола Євшан ; упор. Н. Шумило. – К. : Основи, 1998. – С. 54–58.

9. *Іванишин П. В.* Національний сенс екзистенціалів у поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко (діахронія української літ. герменевтики) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10. 01. 01 “Українська література” / П. В. Іванишин. – Львів, 2007. – С. 16.

10. *Ільницький М.* Рівень літературних стилів і напрямів / Микола Ільницький, Василь Будний // Порівняльне літературознавство : у 2 ч. – Лекційний курс : навчальний посібник. – Львів : видав. центр ЛНУ імені Івана Франка, 2007. – Ч. 1. – С. 164–187.

11. *Лосев А.* Материалы для построения современной теории художественного стиля / А. Ф. Лосев // Контекст-1957. Литературно-критические исследования. – М. : Наука, 1977. – С. 211–240.

12. *Маланюк Є.* Чупринка і проблема біографії / Євген Маланюк // Маланюк Є. Книга спостережень : статті про літературу. – К. : Дніпро, 1997. – С. 227–231

13. *Нич Р.* Антропология літератури. Культурна теорія літератури. Поетика досвіду / Ришард Нич. – Львів : центр гуманітарних досліджень, К. : Смолоскип, 2007. – 64 с. – (Університетські діалоги, № 4).

14. *Подгаецкая И.* Границы индивидуального стиля / И. Ю. Подгаецкая // Теория литературных стилей : современные аспекты изучения. – М. : Наука, 1982. – С. 32–59.

15. *Поліщук Я.* Чи можлива реінкарнація історії // Поліщук Я. Література як геокультурний проєкт : [монографія] / Ярослав Олексійович Поліщук. – К. : Академвидав, 2008. – С. 86–114.

16. *Скупейко Л.* Індивідуальний стиль письменника в інтерпретації І. Франка (історико-типологічний аспект) / Лукаш Скупейко // Скупейко Л. Постаті і тексти (з історії української літератури) : зб. статей. – К. : Фенікс, 2007. – С. 24–57.

17. *Тарнавський М.* Між розумом та ірраціональністю : проза Валер'яна Підмогильного / Максим Тарнавський ; [пер. з англ.] – К. : Унів. вид-во “Пульсари”, 2004. – 232 с.

18. *Франко І.* Поза межами можливого / Іван Якович Франко // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. – К. : Наукова думка, 1986 – Т. 45. – С. 276–285.

19. *Франко І.* Старе й нове в сучасній українській літературі / Іван Якович Франко // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. – К. : Наукова думка, 1985, – Т. 35. – С. 84–96.

20. *Чижевський Д.* Культурно-історичні епохи / Д. Чижевський // Українське слово : хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. (у трьох книгах). – К. : Рось, 1994. – Кн. 3. – С. 609–620.

The article emphasizes that the nature of style as “form-and-content unity” is determined by the following factors: peculiarity of an author’s world-view dominant, inherence of literary work scheme, typological features of a literary school, and historical tradition of culture. The conceptually important notions of anthroposophic constant, ontological determinancy and phylogenetic foundation of style are introduced to determine the structure of style.

Key words: anthroposophic constant of style, ontological determinancy of style, phylogenetic foundation of style, problem of literature mission, style-forming features.

УДК 821.161.2:704.3

ББК 83.3 (4Укр.)1

Роман Піхманець

МІФОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

У статті йдеться про міфологічні доміанти творчого мислення Марка Черемшини. Проблема осмислюється з погляду головних ознак релігійної свідомості, логіки і структурних залежностей міфу.

Ключові слова: художня картина світу, внутрішньотекстова динаміка, структура і логіка міфу, міфо-ритуальні принципи, бінарні опозиції, сященне і мирське.

Нині модно говорити про міфологізм того чи іншого автора. Як далі так піде, то скоро всі наші класики стануть “міфотворцями”. Хоча в принципі такий аспект дослідження не таїть у собі ніякої небезпеки. Виправданий він і з історико-генетичного погляду: фольклор і література постали на ґрунті первісних уявлень, образів, сюжетів, категорій, художніх структур і т. ін. Важливо лише розуміти, про що йдеться: міфологічні запозичення, символи міфологічного походження, структурування тексту з допомогою дискурсивних полів міфу, міфо-ритуальні основи художнього мислення, міф як ключ до з'ясування художнього смислу чи якась інша форма стосунків культурно-естетичних явищ. А також знати, що являє собою міф, бо, буває, навіть із термінології помітний брак елементарних відомостей у цій сфері.

Розмова про міфологічний дискурс Марка Черемшини не те що потрібна, а немінуча. Адже на відміну, скажімо, від Василя Стефаника, художня думка якого занурена багатьма компонентами в первісно-міфологічну духовну стихію, у нього предметом художнього осмислення став сам отой патріархально-язичницький світ у переломний момент його існування.

У тому світі вся поведінка людини і весь її спосіб буття визначалися, фігурально кажучи, міфом, який ідентифікував культурний простір і моделював “свій Світ”. Міф оповідав священну історію Творення і тим самим диктував зразкові моделі всіх ритуалів і всіх більш-менш значимих людських дій, “відкривав” абсолютну святість і санкціонував існування Священного простору і Священного часу [10; 5, 22–39. Загальну характеристику міфоцентричної картини світу див. там само]. Усе “своє” дано, певна річ, із Небес, і релігійна людина вважала себе навіть не те що прямим спадкоємцем сакральної традиції, а свято вірила, що космос співпадає з її поселенням, яке немінуче перебуває в “Центрі”. Отож і всі хоч трохи значимі космогонічні дії, вихід у світ божественної енергії, Різдво Світу й поява першої людини сталися

саме тут. Словом, усе, що належало до її світу, створене богами, тому справжнє, реальне, вище.

Міфологічна картина світу мала вертикальний і горизонтальний зрізи й охоплювала також (або радше – насамперед) надприродних істот, бо її параметри визначали перш за все надчуттєві, власне трансцендентні сутності. Чуттєві явища й надчуттєві сутності, високе й низьке, небесне й земне, природа й культура, попри всю їхню антитетичність, зливалися в спільному життєвому алгоритмі і творили єдиний лик життя. У первозданну епоху в цьому священному “колі” були й представники “високої” міфології, зокрема Вищі божественні істоти. Це символізувало первісну цілість, Золоте космічне яйце. На одному “клаптику” сакрального простору вистачало місця людям і богам, і вони жили здебільшого за спільними законами. Загальна картина мала, сказати б, одноплоскісний вигляд. Але через порушення Першопредком божественних законів (Космічне дерево зрубали, Золоте яйце розбили, забороненим плодом смакували) усталений вселенський порядок порушено, боги Вищого порядку покинули людину, віддалилися від неї і ніби розчинилися в небесних чертогах. Земляни залишилися під безпосередньою опікою “нижчих” істот божественної структури. Смысловий вектор Священного простору змістився, таким чином, на дев'яносто градусів, а міфосемантика Верховного божества витворила вертикальну “драбину”. Водночас виникає ідея часу, адже “золоті” сторінки людства залишилися в минулому. Хоча існувала принципова можливість оновити первозданну міфологічну цілість. Адже Священний час за своєю природою був зворотним, тобто його можна було реінкарнувати шляхом ритуальних дій. Будь-яке свято, кожна літургія відтворює священну подію, яка мала місце в минулому, “в Началі”. Їх можна було повернути і повторити багато разів. Смысл і “справжність” людське існування отримувало саме завдяки здатності “входити” через ритуальні священнодійства в надчуттєві сфери. А самі по собі ні людські

дії, ні предмети оточуючого світу “не мають власної реальної значимості”, – її отримують лише через “причетність до реальності трансцендентної” [9, 13]. Було це, звісно, тільки ментальне єднання з небожителями. Бо фізично “розірвані”, зруйновані внаслідок першородного гріха зв'язки між богами й людьми вже не змога відновити. У людині релігійної свідомості жила в крові вічна туга за Раєм, духовне устремління у вищі страти, а отже, внутрішнє відчуття вертикальної структури космосу, яку історичний час доповнив соціальною складовою (“панамі”). Десь на верхньому щаблі божественної ієрархії (на сьомому небі) витав Всесильний володар, але він був далеко, безпосередньо не втручався в земні справи і давав про себе знати, коли під загрозою опинялося буття Всесвіту. Управляти ж космічними ритмами й упорядковували життя їхні “намісники”: Великі матері, боги грози і війни, духи природи, Першопредки... У “дідовому світі” їх персоніфікували “лісові духи і божки”, чугайстер і відьми, “чудне шля”... За ними йшли, згідно “табеля про ринги”, земні правителі. Як і все в Світі, така “вертикаль” стала наслідком втілення відповідних божественних моделей (праформи, ейдосу і т. ін.).

“Небесні проекції” визначали передусім контури космогонізованого простору (“свого Світу”) архаїчної людини. Патріархальний світ Петрикового діда, “правовірного і справедливого гуцула”, його дружини й гостей творили дерев'яний плуг, воли, стрільці, зафіксовані на комині й кахлях, пісні й перекази, веселі забави й приємне спілкування зі “своїми” людьми. Усе це був результат божественного промислу, який їм належало зберегти в його первозданному вигляді й передати нащадкам. Але священним скарбам загрожують чужі (“ворожі”) стихії. Для релігійної людини й традиційного суспільства вони асоціювалися в певному сенсі з модерними формами життя, наступом цивілізації, з культурою врешті-решт. Вхідження в історичний час руйнувало створювані міфом цінності, а ризом із цим й усталені межі між “своїм” і “чужим”, із середини шматувало аксіологічний простір гуцула, а отже – його душу. “Жах перед історією”, – так назвав розділ однієї зі своїх книг Мірча Еліаде, й ця дефініція, мабуть, найточніше відображає містичний трепет архаїчної людини перед “Началами” [9, 215–247]. Звідси й ностальгія за міфопоетичною епохою, яку прирівнювали до золо-

того віку людства. Але вона гине під колесами історії. Тому герої Марка Черемшини боляче сприймають не лише цивілізаційний поступ загалом, а й зв'язані з ним конкретні прикrostі. Ці згубні процеси вони вважають чи не головною причиною того апокаліптично-страхітливого становища, в якому опинився Світ, Гуцулія і вони самі. Головна ж причина всього – людські гріхи: не дотримувалися божественних приписів, посягнули на небесні дари, не вберегли “вродженої вдачі”, спокусилися на неналежні їм цінності тощо. Тому так різко письменник протиставляє минуле й сучасне. “Тоді було інак, а тепер інак”, – тільки й залишається зітхнути дідові з однойменного твору й повіситися від усвідомлення страшної прірви, що розділяє ці два субстанційні виміри.

Такий архетипно-міфологічний засновок художнього хронотопа новеліста експлікує етимон ключового (і заглавного) для його першої книги слова. “Карб, гріх, доля, включені у всезагальну концептуальну структуру, – переконує Марія Голянич, – становлять у тексті важливу засаду історичного виміру буття, артикулюють через генезу пам'яті взаємозв'язок поколінь, здатність відплачувати за щось, наприклад, за карби – принесені комусь страждання, здатність відмолювати гріхи за предків, знявши з них знак і тягар карбів” [2, 170]. Зазначений дослідницею “взаємозв'язок поколінь” спонукає до ментальної регресії в давні часи. А з погляду на те, що розповідає про славне минуле не батько, а дід, який “бачив давніші форми його вияву”, художня думка “передбачає ще давнішу часову позицію” (Там само). Інтерпретаційна стратегія вимальовує перед реципієнтом вихідну чи навіть опорну архетипну ситуацію, яка породила гріх (“вигнання з Раю”). Таким чином, внутрішньотекстовий потенціал *карбів* сягає углиб віків, до первісного міфологічного часу й тієї космологічної драми, наслідком якої став “розрив”, порушення вселенської цілості й того райського способу буття, за яким пішли смерть, хвороби, страждання.

Водночас і соціальний порядок є продовженням чи подовженням глибинної небесної “осі”, тобто даним із Небес. Тому мало не смертельним гріхом вважають селяни збирати гриби в лісі державного підпорядкування, варити курку для хворої дружини і т. ін. Такою була, сказати б, символіка повинності чи дхарми селянської страти. Порушувати її

смертному означало зазіхати на божественні пріоритети.

Влада правителя (у всіх її виявах і з усіма розгалуженнями ієрархічних структур) теж була сакралізована, незалежно, чи він добрий господар, чи кривавий тиран. Номо religiosus це добре знав і уявляв вождя принаймні посередником між Небом і Землею або ж земним втіленням бога (яскравий приклад – релігійний досвід єгиптян). Залишки таких уявлень збереглися в свідомості багатьох народів, зокрема й у світогляді гуцулів. Так само гостро й болюче розуміли люди традиційних суспільств недосяжність для себе вищих соціальних сфер². Тому вони однаково (і тими самими словами) виголошують хвалу Богам, цісареві й “панам”. Останнім, може, навіть частіше, бо з ними, подібно як первісній людині з духами природи³, випадало безпосередньо контактувати і від них отримувати сякі чи такі матеріальні блага й достаток.

Черемшинині герої породжені силовим полем релігійного досвіду (принаймні стосовно морального спадку, етичних властивостей і принципів), діють згідно з означеними міфом приписами. Уже з цього погляду вони не схильні тлумачити дідичів як головну причину життєвих драм і трагедій. Тому Юсип (“Раз мати родила”) “мовчки тулив у собі гнів супроти «панича»”, та “ніколи не поважився би був чим-небудь зобидити” його [8, т. 1, 49]. Він, певно, ніколи не наважився б на протест, якби не глибоко засіла образа за споганене домашнє огнище (“за газдиню лихий”) – чи не головний переступ супроти “кодексу гір” з його лицарськими нормами, – та якби не оковила, що ослабила стиснуту в собі нервову “пружину”. Як це не дивно звучить, але така ворохоба асоціювала з посяганнями на космічний порядок і божественні принципи творення. Адже ж “пани” поставлені Небом, Божим Провидінням підтримувати космічні ритми й стежити за дотриманням порядку. І

коли згодом (у творах воєнної тематики) репрезентовані ними соціальні інститути знищено, зруйновано, це справляло враження торжества сил Хаосу (“смуча година”). Гуцули безпосередньо пов’язують той апокаліптичний стан, у який зіштовхнули Світ воєнні події, зі зникненням і відсутністю на місцях представників владних структур: нікому боронити космічний світолад, відстоювати їхнє право й підтвердити правоту, бо судді й старости повтікали від воєнної чуми в Угорщину (“Поменник”).

З іншого боку, селяни щодень стикалися з випадками панської сваволі і тим злом, яке йшло від панівних суспільних станів. Згодом припускали, що винуваті не так вони, як усі ті прихвостні, котрим довіряли через обтяженість турботами від свого імені управляти. Крім того, верхи теж схильні порушувати божественні заповіді й не менше від селян помічені карбами-гріхами. На початку оповідання “Раз мати родила” героїв обурюють не економічні утиски й депривація, а ігнорування властью імущими морально-етичних настанов: надмірна жага життєвих благ, бажання розкоші й утіх, пиятика, розбещеність і т. ін. Тобто карби їхні мають той самих характер і те ж походження, що й мужицькі “табулі”. Тому люди й нарікають не на інститут “панства” як такий і навіть не стільки на них самих, скільки на їх прислужників, арендарів і всяких інших дрібних кровопивців.

В “Основинах” дано, сказати б, викінчену модель означеної ієрархічної структури, котра єднає небо з землею. На верхньому її щаблі, зрозуміло, перебуває “Господічок наш добрий, та пишний, та файний” (варіанти: “любий”, “солодкий” і т. ін.). Його обов’язком є боронити космічний світолад і стежити за дотриманням вселенських релігійних законів. Оскільки головним і найбільшим ворогом Всевишнього був шезник, то на кожному кроці випадало саме з ним воювати. Певна річ, що будівництво оселі як своєрідної космічної мікромоделі не личило починати, не позбувшись – із Божою поміччю – проявів нечистої сили. Тому перш за все дяк, майстер, Семениха, селяни доконують це святе діло через магічні заклинання й ритуальні чародійства (“Скапавси нетрудний!”, “Зарубав го навіки вічні, амінь!”).

Відразу ж за Всевишнім іде цісар. Він так само недосяжний для смертного, як і Небесний володар. Місцезнаходження його – теж недосяжне і якесь аж ефемерне, наче й не

від світу сього. Отож бабі й здається, що то “нетрудний” спровадив її туди чи, радше, зумів навести на очі галюцинативні мари, аби покрити. І селяни дотримуються думки, що Семенисі все “привиділося”, “бо нетрудний тебе блудом водив!”: навіть замір добратися до цісаря вони сприймали як злий умисел або справу рук нечистого. Сама ж цісарська оселя нагадує селянам дім колядкового господаря, де багато золота й небесного світла. Тому інша героїня Марка Черемшини (“На Боже”) й уявляє собі палати “найеснішого тата” цілком у дусі старовіцьких колядок: як “церкву велику”, в якій “від срібла-золота мовня б’є. Ліхтарі, як стоги високі, свічки снопами горять. Десь вітвар великий, злотом кований, срібними гаками до землі прибитий. Луна від світла йде, на стінах трясеться. На вітварі цісар сидить, найясніший тато” [8, т. 1, 117].

Фрагментарно (відповідно до їх значимості й впливів на долю селян) доповнює картину верховної влади на землі ціле сонмище “татуневих” помічників: депутат Каньовський, “права рука у цісаря” (законодавча влада), котрий обіцяв посприяти бабі в її поїзді; “великі пани” (інших і бути не цьому шаблі ієрархічної драбини не могло), із шаблями при боці, – вони скеровують Семениху й переправляють з одного пункту “Божого граду” в інший; всілякі дрібніші пани і підпанки, персоніфіковані “фільвартіром” (очевидно, хтось із адміністративно-виконавчої влади), які наказали бабі “з хати забиратися”, бо грунт, де вона стоїть, – то “камара” (державна власність), а також судді, представники місцевої влади, нотаріуси... Цих останніх чимало, і всі вони, як, зрештою, й депутат Каньовський (бо він хоч і стоїть побіч цісаря, та весь “наземлений” у народне середовище), не від того, щоб якомога більше нажитися на селянинові, бо перебувають ближче до нього, а відтак – живуть із нього. Але то, вважають гуцули, не стільки їх вина, скільки лиходійства шезника, який, буцімто, і чоловіка Семенихи звів у могилу, і не дав довести справу із камеральним грунтом до успішного завершення, і бабині гроші порозтринькував. Треба гадати, що ті, в чий кишеньці ті гроші осіли, теж зазнавали його впливів. Інакше кажучи, вони теж мають свої карби, та винуваті лише тим, що далися підманути себе “погані”.

Подібні переконання позначилися на ставленні Черемшининих героїв до праці, без якої не уявляють свого життя. Нема сумніву:

тяжкий щоденний труд, без просвітку, часто на останній межі фізичних можливостей, висмоктував сили, доводив до могили, притуплював живі чуття й душевні пориви. Та не лише соціально-економічні принуки заставляли знемагати від виснажливої праці, а й внутрішня потреба. Тому й “кривдуються” горяни, що гарна днина випала на неділю, “а не на робітний день” [8, т. 1, 51]. Схожа ідея взорує і з художніх глибин “Ласки”: передчуття пробудженої землі й наближення весни оживили в душі сільських бадіків вічну тугу за працею, активізували релігійно-екстатичну потребу самореалізації, нагадали, сказав би Василь Стефаник, про “повні пазухи ясного ідеалізму”, котрі щоразу наново переживали в собі, як тільки надходила священна мить “повинність ісправлять” коло землі, і вони благають чимскоріше посадити їх до в’язниці, аби завчасу відбули термін покарання. Отож, праця до самозабуття, ба більше – до самознищення, праця як жертва була для селянина завперше категорією етичною, а в певному сенсі навіть релігійною. Як і в автора “Камінного хреста”, це прадавній поклик єднатися через безкорисливу й самовіддану – із внутрішнього примусу – дію з вищими, божественними стихіями.

Настановна мала релігійно-містичне підґрунтя. У давнину вважали, що до Бога веде безліч шляхів. Головний із них, доступний кожному, – це діяння відповідно до визначеного Небом місця на землі. Безкорислива й ненастанна праця сприяла прилученню до вічносущого і дозволяла вибратися із крутовертей земних утілень, здолавши закон карми. Цю основоположну тезу буття релігійної людини постулюють східні релігійно-філософські тексти, зокрема “Бгавадгіта”: “Хто сміло береться за діло й призначене чинить, // Хто пристрасті власні долає – досягне вершини” [1, 38]. Занурюючись у роботу до притуплення фізичних відчуттів і екстатично-галюцинативного запаморочення, людина – поряд із обрядодійствами й молитвоспівами – поборювала в собі чуттєві потяги й бажання, долала ілюзорні межі історичного часу й отримувала здатність єднатися з трансцендентними силами, ментально вертатися у вищі сфери й відновлювати первісні зв’язки між небом і землею, між богами й людьми. Психологічний ефект такої “злуки” базується на максимальній концентрації уваги на діяльності. Це був своєрідний ментальний аналог ритуалу, оприявлення для себе і в собі пер-

² Згадаймо, як Семениха з “Основин” не може второпати, була вона насправді в цісарських палатах, чи все їй лише примарилося – своєрідний аналог переживання божественної літургії, тільки відбувалася та ментальна “подорож” не в часі, а в просторі.

³ Звернімо увагу, що, говорячи про свого діда і називаючи його “правовірним і справедливим гуцулом”, Марко Черемшина згадував, що той любив оповідати гостям історичні й міфологічні легенди та перекази, зокрема “про татарів і волохів, про , про лісових божків і духів, про рахманський великдень, Асафатову долину, про відьом і чугайстра, про Каньовського, про чудне зілля і т. ін.” [8, т. 2, 170], але жодного разу при цьому не згадано Вищу істоту небесної структури.

вісного архетипу, емоційне переживання ностальгічного потягу до Раю.

На певному етапі історичного розвитку релігійну складову “трудів і днів” селянина майже повністю втрачено, знівельовано: тяжка, виснажлива щоденна праця набула суто матеріально-економічного значення і стала запорукою виживання. Дедя з автобіографічної новели “Бо як дим підіймається” не має вільної хвилини, аби перепочити й безтурботно закурити люльку коло печі (первісно теж своєрідна медитація, акт трансцендентного переживання, єднання з космічним принципом, як японські чаювання, індійська йога чи даоська гімнастика тайцзі). Як траплялося, бувало, що входив “у транс” і засиджувався, то, спохопившись, бив себе по чолі й приповіда: “Ти сів, Юро, та й з тобов усе сіло!” [8, т. 1, 236]. Діти зчаста обігрували цю сцену. У їхніх устах цей, сказати б, модерний життєвий імператив набув оголено жорсткого визначення: “Най робит або най гине!” Дитячі ігри-діалоги пояснюють неминучість саме такої життєвої дилеми: аби “нужду не їсти”, людина приречена на іншу жертву – тяжкий труд. Така філософія мотивована, власне, згубними впливами цивілізаційних чинників з їх неминучим акцентом на матеріальних благах.

А в первісному суспільстві якщо людина з тих чи інших причин не здатна була на містичне єднання зі світом вищих цінностей через діяння або ж вважала такий релігійний досвід неспівмірний своїй сутності і внутрішнім потребам, то шукала іншого духовного “харчу”: свого Бога – головний мотив космічної еволюції й виживання в екзистенційному просторі. Цьому слугували дорога знання. У давніх священних текстах ці два шляхи ніколи не були опозиційними. “Діяння знання мудрий протиставляти не стане, // Одного досягши, плід другого також дістане. // Один до блаженства крізь роздуми санг’ї приходить, // А іншого – діло і вперте старання приводить”, – наставляє Крішні [1, 45]. Та призвичаєна до священного досвіду на попередньому рівні свідомість не завжди могла збагнути цю, умовно кажучи, первісну діалектику, особливо коли від погляду історичного Вія рвалися нитки, котрі в’язали чільні вузли релігійного досвіду, і сприймала пізнання Бога через знання як опозицію до “діяльного” прилучення до вічносущого. Частіше закралася підозра, що цей шлях табується для селянства, що на нього могли ставати хіба

нероби, “дурники” чи помічені в інший спосіб особи.

Смислові паралелі з художнім світом Марка Черемшини очевидні. Як діти природи, чисті в своїх чуттях і помислах, верховинці неохоче прилучалися до “культури”, вважаючи її прерогативою “вищих” страт. А ще вони виступали проти всього, що руйнує устійнену систему патріархально-родових зв’язків. “Приязнь із книгою” – ознака історичного часу, тому її порівнювали мало не з поїданням забороненого плоду з дерева пізнання. Відтак саме знання чи спроба оволодіти схованими в його надрах могутніми силами набували значення диявольських спокус, котрі призвели до розриву містичного “Кола”, до вигнання з Раю і входження людини в історичний час, відколи й почалися всі біди й страждання. Інакше кажучи, у ньому вбачали історичну версію чи принаймні болючий “знак” первородного гріха – першого карбу, випаленого Богом на скрижальх людської душі, який доведеться покутувати. У цьому соціально-психологічному кліматі слід шукати головну причину виступу підплих бадіків проти вчительки в оповіданні “Хіба даруймо воду!” Усе ж із початковою освітою ще сяк-так мирилися, бо ж вона запроваджена державою, інституцією “небесного ладу”, та її вищі шаблі зустрічали рішучий спротив. І не лише через брак коштів, хоча цей фактор важив, безперечно, багато. До світу знань прилучали здебільшого непридатних до важкої фізичної роботи дітей. Відсутність же цього “врожденного інстинкту”, тобто дітей слабосилних, із певними тілесними вадами або ж ледачих, сприймали як своєрідну мітку, яка дозволяла продовжувати навчання в гімназіях та університетах. Подібно в народній казці наймолодшому братові, який вирізнявся з-поміж інших дітей ледачуватістю, судилося стати царевичем.

Мистецьки викінчену картину розгортання смислів такої міфологеми бачимо в “згадці” Марка Черемшини “Бо як дим підіймається”. Намір сільських дедів віддати “своїх синів до шкіл в Коломию” був зв’язаний із певними катаклізмами. Доводилося долати опір не лише села з його “гніздом” пересудів та упереджень, забобонів і традицій, а й також тих “лісових божків і духів”, “відьом та лісовиків”, котрі ідентифікували й оберігали культурний простір патріархально-традиційного суспільства. Тому маскувалися, “безпечили” себе, вдавали, ніби збираються

“на попас під смеречиною” у пістинських лісах. Словом, усе робили потайки і від дітей, і від нени, і від села, і від богів та божків. Інакше надприродні істоти могли зашкодити, приректи на невдачу чи навіть на довічну ганьбу. Цих останніх остерігалися найбільше. Адже наважилися йти супроти них і супроти традицій, супроти вищої волі міфу врешті-решт. А все задля того, щоби “добутися якогось легшого хліба, чим мужицький” [8, т. 2, 172]. Прилучення до світу знань інакше не сприймали, як тільки претензію на “панство”. Бо мужицький хліб хоч і зв’язаний із постійною тяжкою працею, та він не міг забезпечити спокійного життя й достатку. Натомість наука, тобто “вихід” у новий, наче й чужий їх духовній сутності топос, гарантував таку можливість. Відтак міркування персонажів новели про потребу знань групуються в опозиційні пари саме навколо цих двох смислових стрижнів, породжених “вищою” антиномією: природи і культури.

Перше, що видихнула з себе стривожена мати, коли батько садовив хлопця на волю, звучало ось як: “Таки везеш його ситити” [8, т. 1, 234]. Отож діти, котрі волею батьків пібралися в лісі, бачили себе хто попом, хто учителем, а хто лісничим. А як Іванчик допитувався в деді, чому брат із сестрою ночували в діда й баби, а його туди не пустили, то почув: “Бо ти до книжки, а вони до роботи” [8, т. 1, 237]. Протиставлення викликає, зі свого боку, цілу низку інших. В уяві хлопця його пізнання майбутнього вимальовується саме через протиставлення з долею сестри Єлени й брата Сюті. Важко було навіть подумки їх полишати, тому “раптом забаг скочити з воза і до них вернутися. Чому його з ними розлучили, чому його беруть геть від роботи, а їх лишують, чому його убрали по-великодньому, а на них руб на рубі?..” [8, т. 1, 237]. Несправедливий, на його погляд, вирок долі відтоді гостро болів Маркові Черемшині. Відразу після вступу в гімназію заходився хоча б трохи його “пом’якшувати” щоденною напруженою працею. Із повним правом міг сказати услід за Іваном Франком: “Як син селянина-русина, вигодований чорним селянським хлібом, працею твердих селянських рук, почуваю обов’язок панщиною всього життя відробити ті шеляги, які видала селянська рука на те, щоб я міг видряпатись на висоту, де видно світло, де пахне воля, де ясніють вселюдські ідеали” [7, 31]. Таким чином примирював бінарну опозицію, яка усталася в свідомості

разом із рішенням батька порятувати його від “твердої мужицької недолі”.

Дихотомія тяжкого й голодного прозябання в щоденній праці і легкого, “панського” хліба визначає дискурсивні поля новели “Бо як дим підіймається”, набуваючи найрізноманітніших трансформацій і перевтілень. Коли вуйко Мартинюк звернувся до збентежених хлопців, чи ті бажають учитися, чи радше вертати додому, то відразу за цим питанням почувалися інші, гомологічно зв’язані з попереднім, котрі набігали, як хвилі-буруни, одне на одне й формували поліфонічне поле означеного смислу: “Кажіт, що вибираєте, чи каламар, чи мазницю?”; “Чи колач, чи малай?”; “Чи постіл, чи черевик, чи нужду, чи гаразд, чи лиху, чи добру долю, чи м’уку, чи жите?” [8, т. 1, 239]. Та бажання дітей замало, адже йдеться, як видно з останніх пар протиставлень, про фундаментальні проблеми людського буття, – ото ж ще мусить бути на те “дозвіл” Небес. Аби розгадати їх вищу волю, сільські бадіки вдаються до передбачень, магичних дій і ворожінь, зокрема до спостережень за димом із ватри. Життєво важлива дилема – “черствий мужицький хліб” чи “білі калачі” – вирішується чи принаймні попередньо схиляє до другого вибору. Перша частина протиставлення, щоправда, лише імпліцитно присутня в гадальному дискурсі. Зрештою, вона була б зайвою, бо дим віщує селянським дітям панську долю. Тому автор артикулює лише “легкий хліб”. Подібно як дим, що підіймався все вище й вище, цей образ теж мав би симетрично розгортатися, нагнітати синонімічні синтагми й степенуватися. Так воно й є: “Бо як дим вгору підіймається; то отим хлоп’ячим голубим і зеленим оченятм в овечих корушинках писаний легкий хліб...

Такий легкий і білий, як пухкий колач...” [8, т. 1, 240].

Вилучивши один структурний компонент із дихотомічної пари, Марко Черемшина “знімає” таким чином (принаймні на рівні магичних передбачень) нервову напругу в душі персонажів, послаблює їх сумніви й вагання. Дим при цьому виступає головним медіатором, який стоїть десь посередині між опозиційними парами і є тим елементом чуттєвого досвіду, до якого сходяться протиріччя людського буття. Відтак його слід вважати силою, котра організовує не лише “стан душі” сільських бадіків, а й домену елементарно-чуттєвого досвіду і в певному сенсі впорядковує і концептуалізує світ.

Напрошується знову-таки аналогія зі структурними залежностями міфу, а ширше – із логікою архаїчного мислення. Адже міф, згідно з міркуваннями Клода Леві-Строса, є логічним інструментом долання життєвих протиріч завдяки механізму медіації, або прогресивного посередництва. Базовими операційними одиницями цьому слугували бінарні опозиції, а вихідним матеріалом – чуттєві якості оточуючих людину предметів і явищ, які й формуються в антитетичні пари і через своє розгортання вибудовують цілу систему парадигматичних ланцюжків, охоплюючи все нові й нові онтологічні рівні. Так відбувається систематизація і концептуалізація життя, а разом переживання в ньому внутрішньої конфліктності, послаблення крайне загострених, екзистенційних станів. Розкриття ж міфологічного смислу ґрунтується власне на безкінечних трансформаціях, на внутрішній динаміці й метаморфозах, які охоплюють різні рівні системних залежностей та їх окремих елементів. Завдяки їм відбувається “примирення” чи “узгодження” людини зі світом та з больовими “мітками” своєї внутрішньої суб’єктивності. Причому проблема не вирішується (вона в принципі не може бути вирішена, бо стосується концептуальних протиріч людського існування і зв’язана з екзистенційними праформами), а лише послаблюється, крок за кроком “мандруючи” ієрархічними рівнями буттєвого простору, поки не вичерпає свого потенціалу і не стане психологічно безпечною для життя (достоту як варіують на всі лади протилежності плуга й книги в новеліста).

Таким чином, міфологічна думка розвивається через системи опозицій, наділених фундаментальними значеннями: напруга вищого рівня частково знімається, “підмінюється” менш значимою дихотомією нижчого порядку, а та, зі свого боку, продовжується примиренням сторін на нижчому рівні і т. ін. Скажімо, болуче протиріччя між життям і смертю, за віруваннями американських індіанців, “заміщують” протилежності між рослинним і тваринним світом, опозицію на цьому рівні послаблюють протиставлення їжі тваринного і рослинного походження, а цю останню логічно закінчують примирення завдяки Тотемному предкові (Койотові, Воронові), обожнюваному звірові або птахові, котрий споживає мертвечину й рослини рівночасно, тобто перебуває десь посередині між хижакими й “мирними” тваринами. Так ви-

глядає найзагальніша схема внутрішньотекстової динаміки міфу, що відбувається парадигматичними “осями”, хоча всередині її можливі найрізноманітніші синтагматичні рухи, трансформації, ходи й переходи. Незмінною залишається загальна тенденція до примирення й осереднення, яка рухає медіативним процесом. Він виступає тим фокусом або, говорячи словами Олександра Потебні, внутрішньою формою, котрі втримують у собі (і з котрих походять) всі інші рухи, семантичні течії й структурні траєкторії. У Марка Черемшини таким смисловим осердям виступає дим із ватри, що йде до неба.

Художня думка новеліста застала дихотомічні залежності архаїчної свідомості, що так скажу, обезголовленими, тобто без ясного розуміння їх “породжуючої сили”. Якщо скористатися термінологією Клода Леві-Строса, то можна сказати, що вона простежує процеси прогресуючого посередництва без фіксації тієї “вихідної” пари протиріч, яка спричинила смислово-логічний рух. Допомогти розв’язати проблему може те, що учений “не завжди чітко відрізняє бінарні опозиції, які рухають реальною думкою аборигенів, від опозицій, породжених мисленням етнологів-аналітиків” [6, 84]. Наслідком стала пильніша увага до структури первісного мислення та його логічних категорій і механізмів. “Неприручена думка” мала два варіанти вибору для здійснення інтелектуальних операцій: від “вищого” до “нижчого” або ж навпаки⁴. Причому “опорною” в такій ситуації могла виступати будь-яка ланка: “Починаючи з бінарної опозиції, що являє собою найбільш простий, який тільки можна уявити, приклад системи, така конструкція діє шляхом примикання з кожного із полюсів нових термінів, вибраних остільки, оскільки вступають із нею у відношення опозиції, кореляції або аналогії” [4, 239].

Безперечно, фундаментальні протиріччя буття, які структурують екзистенційний простір людини, сформовані полюсами життя і смерті. Однак вони породжені вищими силами: біль і страждання, занепад і руйнація виникли внаслідок порушення норм універсального космічного закону. Саме на цьому рівні, як впливає навіть із назви (точніше – із внутрішньої форми слова, винесеного в її заголовки) першої збірки оповідань і новел

⁴ “Опосередковуючий класифікатор ... може розширювати свою сітку вгору, тобто в напрямку до елементів, категорій, і тиснути її донизу, в напрямку до імен власних” [4, 230].

Марка Черемшини, зароджуються семантичні поля його художнього світу. А це передбачає пихідну опозиційну пару: земне і небесне, людське і божественне. Відтак концепт тяжкої фізичної праці в традиційному суспільстві і в творчості письменника розгалуженою системою медіативних зв’язків заангажований у земних реаліях, а “книга” – в небесних чертогах.

Словом, освіта й культура – це дар Божий, прерогатива “вищого Світу”, отож на нього можуть претендувати хіба “вибрані”, особливі, мічені особи – принаймні позначені, як у народних казках, слабкою силою, дивакуністю чи ритуальним неробством. Схожі уявлення успадкувало традиційне суспільство. Згадаймо “велике ледащо” Тараса Шевченка чи “невітцівську дитину” Івана Франка, які отримали шанс “видряпатись на висоту, де видно світло, де пахне воля, де ясніють вселюдські ідеали”. Зрозуміло тому, що цілком метафорично звучить питання одного з бадіків: “То цес зеленоокий не хотів робити на лядю та й неню?” [8, т. 1, 237]. Такий докір міг мати хіба символічний сенс, а не дійсне, реальне значення. Та в ньому існує, як бачимо, глибший, власне міфологічний вимір. І первісні назви твору в чорнових варіантах (зокрема, “Докір” і “Як Іванчик не хотів робити”) саме на ньому акцентували.

Разом із тим прилучення обранців долі до “вищого” світу накладало на них подвійну відповідальність. Тому деді застерігають їх перед труднощами й небезпеками, які чатують на шляху до “панського” життя. Річ навіть не в матеріальних витратах, хоча вони здатні суттєво позначитися на добробуті сім’ї, а можуть і “талану збавити, другі ... діти осиротити, з торбами пустити”. Та безмірно страшніший і смертельно небезпечний той сором і ганьба, що чекають їх самих, і їхніх дітей, якщо “котрий з вас відтак кине книжку та й раптом ні цап, ні баран, такий бараба пертає на нашу голову! Тогди хоть топися, хоть стріляйся, хоть пропадай у безвісті! Тогди вигинула би стариня ваша з самого стида перед селом. Тогди і вам і нам смерть смертельна!” [8, т. 1, 239]. Батьки благають не робити їм такої прикраси й вернути “назад ‘д кпті”, якщо майбутні попи, вчитель і лісничий “кібзують”, що не здатні чи не мають достатньо сил або волі, аби виконати повинність.

Тому й прилучалися селяни до освіти неохоче, боязко й з оберегою – як до чужого іх внутрішній сутності й страті ремесла,

безпосередньо зв’язаного з небесними силами. Почуття роздвоювалися: з одного боку, до книжки прагнули, її бажали, наче якогось заповітного ідеалу, а з іншого – побоювалися, аби не бути покараним за зухвальство й зазіхання за неналежні їм преференції. Зрештою, все життя релігійної людини зводилося до повторення, наслідування первісно-міфологічних ситуацій, аби таким чином погамувати в собі ностальгію за Раєм, відновити первісну космічну цілість і ментально повернутися до Золотого космічного яйця. Однак це передбачало певні табу, суворе дотримання ритуальних правил, космічної відповідальності, врешті-решт. Через те художня логіка й вимагала від дійових осіб новеліста перш за все спитати “дозволу” в божественних покровителів на такий вчинок, задобрити їх хоча б молитвами й магічними примівками. Це й визначило ті більше символічні, ніж реальні форми поведінки героїв “згадки” і ті заходи-обереги, до яких вони вдаються.

А дим із ватри, що підіймався все вище і вище, не просто віщував щасливу долю дітям “у школах”, а став головним медіатором або, фігурально кажучи, миротворцем, до якого в підсумку зводяться всі суперечливі вузли художньо-семантичної текстури. Поєднуючи вервечкою “біленьких хмарок” небо і землю, він ніби відновлював первісну єдність між цими сутностями, знімав напругу в стосунках між ними. Тому-то і хлопцям, і їх батькам білі хмарки диму нагадували калачі, а рівночасно сугерували враження, що “межи землею та сонцем розколядувалася новая радість” [8, т. 1, 239, 240].

З іншого боку, самі діти відтепер мали стати в певному сенсі посередниками між двома космічними сферами. Бо приєднуючись до когорти репрезентантів вищих світів, стаючи на щабель чи кілька ближче до оселі небожителів, вони отримували своєрідний статус селянських послів, яким належалося представляти там електоральні настрої, зокрема боронити від тягаря карбів і відмовати земні гріхи предків. Таку можливість вони мали, бо, оволодівши магічно-всесильним, як уявляли собі, знанням, здобували владу над природними стихіями, над явищами чуттєвого світу і навіть над трансцендентними сутностями. Адже згідно з прадавніми віруваннями, подолати будь-яку хворобу, гріх, смерть чи метафізичне страждання можна було, збагнувши їх походження. Це впливає з розуміння імені як внутрішньої сутності.

Знати ім'я бога, приміром, означало позбавити його сили й реальних важелів впливу, ба більше – фізично знищити, умертвити [3, 508–509]. З цієї ж причини будь-яка лікувальна процедура (знахарська практика) передбачала екстатичне переживання священної історії про походження рослин, з яких готували ліки, інакше вони будуть недієвими, неефективними. Те саме – з карбами. Маю на увазі не конкретні провини, які належить покутувати смертним, а міфологічну історію гріха, його магічне ім'я. Прилучення до “вишнього” світу вже само собою гарантувало такі знання і здатність прощення. Тому й заспокоює Петрикова мати (“Карби”) бабу, що, мовляв, “будуть вам карби даровані”, бо онук, дастьб'іг, вивчиться на попа й “умалит ... карби” [8, т. 1, 38]. Заспокоєна бабуся помирає з твердою вірою, що так воно й буде.

Внутрішньотекстова динаміка на основі зіткнення і примирення опозицій не раз ставала в новеліста композиційним принципом. Зокрема, на її основі здійснюється концентрація художньої експресії в “Тузі”.

The article is about mythological dominant of the creative thinking of Marko Cheremshyna. The problem is determined in terms of the main features of the religious consciousness, logic and structural dependencies of the myth is determined.

Key words: art picture of the world, dynamics of the inner side of the text, structure and logic of myth, ritual and miphological principles, binary opposition, sacred and laical.

УДК 82.0

ББК 83.01

Світлана Луцак

ЕФЕКТИВНІСТЬ КОНЦЕПТУ ДІАЛОГІЧНОСТІ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ: СИНЕРГЕТИЧНІ ПАРАМЕТРИ

Стаття присвячена обґрунтуванню перспектив рецептивно-комунікативної методології в сучасному українському літературознавстві. Зважаючи на міждисциплінарний характер цього підходу, домінуючою моделлю його проектування обрано концепт діалогічності. На основі перегляду проблеми діалогічності в синергетичному аспекті окреслено істотні вектори літературознавчих сфер, пов'язаних із концептом комунікації, а також вказано на можливі “шляхи” перетворення новітніх глобалізаційних ризиків у важливі напрямки контекстуальних і міждисциплінарних студій.

Ключові слова: діалогічність, комунікація, контекстуальні та міждисциплінарні студії, рецептивно-комунікативна методологія, синергетичні параметри.

Сучасне українське літературознавство – надзвичайно розмаїта парадигма підходів. Такий методологічний плюралізм, з одного боку, втішає, а з іншого, – засмучує дослідників. Можливість нашої науки діалогічно взаємодіяти як з попередньою традицією, так і з новітніми теоріями (переважно західними) оцінюється здебільшого позитивно. Хоча й щоразу помітнішими стають деякі проблемні

1. *Бгавадгіта* / [переклад та примітки М. Ільницького]. – Париж ; Львів ; Цвікау : Зерна, 1999.

2. *Голянич М.* Внутрішня форма слова і дискурс : монографія / М. Голянич. – Івано-Франківськ : Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008.

3. *Имена // Мифы народов мира : в 2 т. – М. : Советская энциклопедия, 1980. – Т. 1. – С. 508–510.*

4. *Леви-Строс К.* Первобытное мышление / К. Леви-Строс. – М. : Республика, 1994.

5. *Лобок А.* Антропология мифа / А. Лобок. – Екатеринбург : Банк культурной информации, 1997.

6. *Мелетинский Е.* Поэтика мифа / Е. Мелетинский. – М. : Наука, 1976.

7. *Франко І.* Дещо про себе самого / І. Франко // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. – К. : Наукова думка, 1976–1986. – Т. 31 – С. 28–32.

8. *Черемшина Марко.* Твори : у 2 т. / Марко Черемшина. – К. : Наукова думка, 1974.

9. *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении : архетипы и повторяемость / М. Элиаде. – С. Пб. : “Алетейя”, 1998.

10. *Элиаде М.* Священное и мирское / М. Элиаде. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1994.

сфери такої комунікації. Зокрема, І.Дзюба та В.Дончик майже одногосно говорять про необхідність “адаптаційної пластичності” [12, 35] як цілеспрямованого наставлення нашої науки в сучасному глобалізованому світі.

Залишаючи поки що осторонь усім відомі часто непримиренні дискусії щодо ризиків аналізованого процесу взаємодії українського літературознавства зі світовою практикою,

хочемо актуалізувати в цій статті семантику щойно згаданого поняття “адаптаційної пластичності”. Подібне наставлення в дещо іншому формулюванні зустрічаємо у праці знамого представника рецептивно-комунікативної методології в нашій науці про літературу Р.Гром’яка. За його твердженням, готовність “до самооновлення, до радикального переучування” не повинна трансформуватися в “спроби бездумно накладати, як матриці, чужі методики на інший матеріал”; не можуть бути прийнятними також намагання замкнутися на власній “специфіці” [5, 23]. Цікаво, що про необхідність усвідомленого і коректного корелювання “свого / чужого” попереджала ще у 1993 році С.Павличко. Говорячи про потребу теоретичного оздоровлення тодішнього українського літературознавства, вона, зокрема, зазначала: “Йдеться про поширення теоретичних можливостей нашої науки, її багатоголосе теоретичне звучання, її внутрішню, як сказав би Бахтін, діалогічність” [17, 49].

Окреслення перспектив згаданої “внутрішньої діалогічності” літературознавства – як важливої установки рецептивно-комунікативної методології – і становить мету пропонованої статті.

Реалізація мети, на нашу думку, передбачає вирішення таких завдань:

- спроектувати за допомогою концепту діалогічності базові принципи естетичної комунікації;
- обґрунтувати статус тексту як медіатора в просторі художнього діалогу;
- актуалізувати наявний у нашому літературознавстві досвід рецептивно-комунікативних студій;
- вказати на здатність контекстуальних, міждисциплінарних і естетико-комунікативних досліджень долати новітні глобалізаційні ризики та забезпечувати поступ у науці.

Бахтінський естетичний концепт діалогічності спровокував у сучасній гуманітаристиці справжній бум. Його феноменологічний, онтологічний, когнітивний, мовленнєво-поетикальний потенціали неодноразово ставали предметом ґрунтовних досліджень. З-поміж українських adeptів теорії діалогізму М.Бахтіна хотілося б передовсім назвати його безпосереднього учня В.Федорова; а також М.Гіршмана (Донецький університет),

Р.Гром’яка (Тернопільський університет), М.Зубрицьку (Львівський університет), Г.Сивоконя (Інститут літератури, м. Київ), Н.Шляхову (Одеський університет) та багатьох інших. Кожен із названих учених по-своєму актуалізує проблемне поле теорії діалогізму, творячи власну концепцію естетичної комунікації або ж увиразнюючи котрусь із конкретних граней моделі творчого процесу як взаємодії у сфері “автор ↔ мистецько-образний світ ↔ реципієнт”. За браком місця ми не вдаватимемося до надміру докладного формулювання їхньої теорій. Зосередимось насамперед на єдиній системі рецептивно-комунікативних ідей українського літературознавства, яка засвідчує формування в нашій науці нової парадигматики, суголосної зі світовими епістемологічними зрушеннями.

Розмірковуючи над перевагами й недоліками сучасних глобалізаторських тенденцій у культурно-мистецькій сфері, І.Дзюба полемізує з тими науковцями, які пов’язують їх зі званою теорією деконструкції. При цьому він цитує думку самого Ж.Дерріди, який наголошував, що його теорія не пропонує “нового типу культури”, а лише дає “підхід до нового культурного синтезу”: “Деконструкція – це спілкування між культурами; сам факт функціонування культур має стосунок до деконструкції” [див.: 11, 29]. Це дає право припускати, що підставою становлення сучасної синтетичної (=глобалізованої) культури повинен стати процес комунікації. В означеному контексті прикметним слід уважати активне проникнення концепту діалогізму (=синергії, тобто взаємодії і взаємозбагачення) у різні науки.

Вельми цікавою та промовистою щодо саме такої експлікації проблеми діалогу є, на нашу думку, книга Д.Пітерса “Слова на вітрі. Історія ідеї комунікації”. Послугуючись ідеями згаданого американського культуролога, ми маємо намір екстраполювати їх в естетико-літературознавчу площину, залучаючи водночас вже спорадично присутній в українській науці про літературу досвід осмислення рецептивно-комунікативних проблем креативності.

Д.Пітерс тлумачить комунікацію як визначальну форму буттєвої взаємодії особистостей (ще в античну епоху Арістотель нарік людські істоти “тваринами, що говорять” [18,

* Тут і надалі всі виділення жирним шрифтом наші. – С.Л.

* Синергія (гр. synergos – діючий разом) – підвищена результативність спільної дії порівняно з тими, хто діє окремо [16, 625].

10]), покликану духовно збагатити їх у ситуації “контакту внутрішніх світів” [18, 18] – шляхом “відкриття іншості” та “руйнування оболонки “я” (егоїстичності. – С.Л.)” [18, 26]. Вказана миттєва й інтерсуб’єктна природа діалогу зумовлює, очевидно, його особливу значущість передусім для людського духу*, а не душі**: “Якби ми вважали комунікацію рідкісним дотиком до іншості, а не поєднанням свідомостей, то, напевно, були б менш обмеженими у нашому пошуку неземного розуму” [18, 268].

З охарактеризованою щойно феноменологією діалогу пов’язані, вважаємо, його спонтанність, одиничність, випадковість, хаотичність, подекуди – еруптивність, що, звичайно, породжує в людини відчуття тривоги. “Комунікація – це ризикована пригода, у якій ніхто не може дати гарантій. Будь-які спроби встановити зв’язок за допомогою знаків – це гра з високими ставками” [18, 278], – зазначає з цього приводу Д.Пітерс. Водночас згадані вище риси діалогу, безперечно, кожна людина підсвідомо оцінює як ті “ризики”, хоча б часткове подолання котрих здатне принести найвищу насолоду. Ось чому, – як пише науковець, – “в усвідомленні неможливості комунікації приходять благословення” [18, 256], а з “поєднання відмінностей” виникає особлива спільність [18, 73], схожа на феномен християнської “етичної максими: стався до себе, як до іншого, і до іншого, як до себе” [18, 65].

Сукупність наведених вище суджень дозволяє говорити про специфічну “діалектику” комунікативного процесу, в якому надзвичайно істотним є стирання опозицій “Я – Інший”, “моє – чуже”, “порозуміння – конфлікт”, “радість – страх”, “упевненість – ризик”. Деконструюючи в такий спосіб одвічний розбрат людського серця і розуму, ця гра концептів стає для особистості сильним гносеологічним імпульсом. Вона релятивізує їхні взаємини в мисленні людини, знищує протиставлення і творить нову синергетичну єдність, завдяки чому руйнування згаданої антиномійності сприймається як істина найвищого порядку.

Особливо цікавим для нас є той факт, що Д.Пітерс сам частково екстраполує власну концепцію комунікації в літературознавчу

царину. Для прикладу, він так метафорично описує аналогію між життям і людською здатністю творити слово: “Жити – значить залишати сліди. Говорити з іншим – це виробляти знаки, незалежні від чийої душі, які інтерпретуються без чийогось контролю. Я вважаю, що краще взяти взаємодію тексту і читача за модель комунікації взагалі” [18, 127].

У подальших судженнях дослідника щодо тексту як медіатора в комунікативному процесі деконструктивістська і синергетична парадигми стають ще більш зримими. Їх маркери ми вбачаємо у таких твердженнях Д.Пітерса:

- творчий процес – це взаємодія суб’єктів через текст, що має характер “причасття”, “надсилання через отримання” [18, 17], тобто “відкривання і приховування” інформації [18, 138] в “безладній суміші голосів” [18, 275], у потоці яких варто задовольнятися “успішністю координації поведінок” [18, 279];

- художні знаки – результат відкритого і динамічного “втління” культурного досвіду суб’єктів комунікації; вони “сутнісно публічні”, “здатні до множинних поєднань” [18, 176], утворюють “павутиння” “я” та “автентичних сигналів від інших” [18, 215]; таке взаємне проектування “свого” і “чужого” досвіду в слові, очевидно, стирає їх протиставлення, породжуючи величну “ауру” самотньої форми оригіналу, яка є фактом “одиничної недосконалості”, “результатом присутності й відстані” [18, 249–250] щойно названих нами крайніх точок комунікативної антиномії;

- форма твору – проекція знаків, яка передбачає необхідність рецептивної “чутливості до безкінечно малих змін у втіленні”; хоча вона й піддається відтворенню, але “неможливо скопіювати унікальну історію” твору як “вмирущого тіла”, в якому “полотно і рама (ймовірно, ці терміни в літературознавчій проекції можна сприймати, як сюжет і композицію. – С.Л.) є носіями випадковості” [18, 249–250].

* Саме такою, за словами культуролога, є етимологія латинського слова communicate.

** “Інший” – це, очевидно, архетипний, національний чи суспільно-історичний досвід, про який Д.Пітерс, характеризуючи актуальні проблеми теорії тексту, висловлюється так: важливо знати, якою є “тканина зв’язків з історією, часом і місцем” [18, 251], “хто говорить – природа, доля, бюрократія чи я сам”, “чи всі шепоті духу <...> – то тільки відчужена людська енергія” [18, 214–215].

Подібне акцентування принципів означення релятивізму художньої комунікації як однієї з фундаментальних рис мистецтва слова зустрічаємо в працях багатьох сучасних українських літературознавців. Зокрема, за словами Г.Сивоконя, мистецтво як “друга мова” міжлюдського спілкування “ніколи не зникне, не поступиться мові логічній”, оскільки його цінність полягає не просто в порозумінні автора і читача, а в можливості “різночитання” та “нарощування змісту”, яка, в свою чергу, забезпечує творчості довговічність [19, 244].

Досліджуючи “муки творчості”, Н.Шляхова проектує крізь призму “розбрату” розуму і серця ситуацію співмислення автора і читача, які кожен по-своєму контактують із твором. “Унікальна автентичність художнього відкриття” зумовлюється, як свідчить контекст суджень цього науковця, рівноправністю в творчому процесі правди й вимислу, реальності й умовності [27, 183]. Послугуючись терміном О.Лосева “антиномія адекватності”, дослідниця пояснює феномен поезії, яка “себе створює як нестворюване” [27, 185]. При цьому Н.Шляхова більшу увагу зосереджує на складних процесах ословлення думки митцем, у яких саме “творче невдоволення”, відчуття “обмеженості художніх засобів” [25, 81] спонукає до пошуку “живих уявлень” [26, 154], “слідів образу” [26, 155], а тому й “рухає поетичне перо” [25, 21].

Як простір “конкретного сприйняття”, художнє слово, за її словами, втягує читача у процес свого творення, даючи йому змогу самостійно проектувати “взаємовідношення між означуючим і означуваним” [26, 155]. Залучаючи до контексту таких своїх тверджень філологічну теорію О.Потебні, зокрема його концепт мови, яка у творчому процесі прокладає шлях духові [див.: 27, 182], одеська дослідниця у підсумку конкретизує також роль охарактеризованої вище автентичності художнього слова для його рецептивного розгортання. Читач, за її твердженням, “може краще самого творця осягнути сенс твору” [27, 184].

Елементи деконструктивістсько-синергетичного пояснення принципів естетичної комунікації зустрічаємо у працях М.Гіршмана та В.Федорова. Скажімо, згаданий вище учень М.Бахтіна, очевидно, перейнявши його філософське наставлення, зосереджує основну увагу на категорії “художній світ”, яка здатна подолати проти-

ставлення “життя” і “література”, оскільки представляє якісне та динамічне продовження звичайного світу [23, 12]. З погляду проблеми естетичного буття В.Федоров аналізує саму категорію художнього слова. Людство як цілість, за його твердженням, реалізується через буття Слова: “мови-народи є похідними від Слова-людства”, “Слово володіє тією творчою енергією, яка встановлює закони мови, що формують, у свою чергу, життєві закономірності” [24, 107].

Поділяючи в цілому погляди М.Бахтіна на діалогізм художнього висловлювання*, В.Федоров актуалізує передовсім їх лінгвістично-буттєвий потенціал, завдяки чому стає зримішим естетичний феномен антиномійності комунікативної “згоди”. Адже факт розрізнення науковцем власне висловлювання (“ряду звуків”) і суб’єкта висловлювання (“суб’єкта звучання”), яким у творі відповідають фабульний і сюжетний плани поетичного буття [21, 98–102], сприяє кращому уявленню суті релятивних взаємин “об’єктивного – суб’єктивного” в процесі їх взаємопроекування з досвідом митця. Згодом В.Федоров ще промовистіше окреслює проблему автора як “суб’єкта мовного буття” [24, 121], характеризуючи співвідношення “творець – творіння”, “автор – герой”, “споглядач – те, що споглядається” [22, 136–137], що не тільки наближує його концепцію до рецептивних теорій, а й привідкриває вже згадуваний нами вище феномен “антиномійної адекватності” комунікативного простору художнього слова.

М.Гіршман у центр власної літературознавчої теорії, як відомо, кладе поняття художньої цілісності та зосереджує увагу на творі, який становить собою двоєдиний процес “перетворення зображуваної дійсності в художній текст і тексту в форму існування, втілення художнього світу” [3, 12]. Крім вказаного діалектичного зв’язку “світ – твір”, науковець характеризує також художній твір як динамічну форму здійснення цілісності, що передбачає участь у цьому процесі декількох суб’єктів – автора, акторів, глядачів, інтерпретаторів і под. [див.: 14, 23]. Від таких суджень М.Гіршман логічно переходить до пояснення самої природи діалогізму.

* Російський естет, зокрема, писав: “Подія життя тексту, тобто його справжня сутність, завжди розвивається на кордоні двох свідомостей, двох суб’єктів” [1, 301], які повинні дійти “згоди” – “найважливішої форми діалогічних стосунків”, “діалогічної події у взаємовідносинах двох” суб’єктів [1, 321].

* Складовими духу, згідно з християнською релігійною традицією, вважаються інтуїція, сумління, здатність до спілкування.

** Компоненти душі відповідно – розум, воля, почуття.

Звичайно, теорія діалогізму цього українського літературознавця у великій мірі пов'язана зі згаданим концептом М.Бахтіна. Однак, на відміну від російського естета, М.Гіршман тлумачить домінанту діалогізму не тільки в художньому висловлюванні, а загалом як когнітивний принцип людської діяльності та існування. Відтак його концепція насажена як світоглядним, так і власне онтологічним і когнітивним потенціалом. Друга з названих координат наукового нарративу дослідника виростає, очевидно, з його зацікавлення більш суб'єктивістськими східними філософськими системами, зокрема ідеями єврейських мислителів М.Бубера і Ф.Розенцвейга.

Солідаризуючись із єврейським онтологізмом, М.Гіршман пояснює діалогізм за допомогою категорії “буття-між”, тобто первісного стану людини, який зумовив діалогічну природу її мислення [2, 144–147]. У такій когнітивній системі, – зауважує дослідник услід за Ф.Розенцвейгом, – “я думаю передбачає я говорю; “говорити” – це означає: говорити з кимсь іншим і мислити для когось іншого, до того ж цей Інший – завжди конкретний Інший, який, на відміну від німого Всезагального, є не лише глядачем, а й живим учасником, здатним відповідати на рівні” [2, 147–148].

Підсумовуючи розгляд концепції М.Гіршмана про діалогічне мислення, О.Корабльов зазначає: “Діалогічність, яку розуміємо як єдність, що не долає, а навпаки передбачає протилежності й можливість їх узгодження, виявилася “цементом” для самої цієї теорії, – представленої зовні й внутрішньо цілісною і водночас достатньо відкритою, гнучкою, багатоголовою, саме “діалогічною”, в якій Потебня знаходить спільну мову з Лотманом, Ролан Барт простягає руку Федорову, а Розенцвайг і Бубер вступають у діалог не тільки з Бахтіним, але й із Гегелем, не заперечуючи його тріаду і принцип системності, а відповідно їх трансформуючи” [14, 28–29].

Процитоване судження дослідника, вважаємо, достатньо точно увиразнює синергетичне спрямування аналізованої теорії М.Гіршмана, в якій аналіз суперечливої діалектики естетичної сфери цілком органічно модифікується в моделювання когнітивних і комунікативних процесів здійснення в динамічному просторі художнього слова і тексту суперечливого взаємопроекування компо-

нентів опозицій “Я – Інший”, “моє – чуже”, “суб'єктивне – об'єктивне”.

Майже аналогічно формулює комунікативний феномен тексту М.Зубрицька. Вона називає літературу простором корелювання “конкретних фактів” і “мовної експресії”, потенційно “здатного до відкриття” і “невимовного”, “відсутнього” і “можливого в своїй невидимості”, “неомовленого читачем” і “проартикульованого Іншим (автором)” [13, 45–46]. Книжка як творчий проект митця, – за словами дослідниці, – містить у собі “феноменологічне cogito, для якого зникають межі між суб'єктом та об'єктом, оскільки вони зливаються в динамічному та перманентному полі досвіду” [13, 49].

Отже, згадане взаємопроекування компонентів екзистенційно-комунікативних опозицій відбувається у мисленнєвій сфері особистостей. Рушійними силами цього процесу є, очевидно, емоції та сенсорно набутий суб'єктивний і об'єктивний досвід, імпліцитні та експліцитні прагнення трансформувати їх у внутрішнє і згодом вимовлене слово. Мить артикуляції митцем такого досвіду, як і момент дотику реципієнта до нього, – це час, коли обоє суб'єктів художньої взаємодії разом заглядають у “дзеркало великого комунікативного дива, яким є література” [13, 45]. З променів та іскор охарактеризованої синергії народжується естетична насолода – те незабутнє “благословення комунікації”, яке, як зазначалося вище, є результатом “подолання відмінностей” і “ризиків різного сприймання” однакових знаків.

Справедливість щойно окреслених нами принципів і механізмів антиномійного здійснення естетичної комунікації підтверджують методологічні судження Р.Гром'яка. Науковець стверджує, що “багатше сприйняття твору” і “глибока насолода” виникають “від зіткнення думок і вражень” [7, 16], контекстуального збагачення зв'язків кожного елемента і його “обростання” все новими значеннями [4, 22]. Все це, – резюмує він, – “відбувається в суперечливій формі: від словесного знаку через уявну ситуацію до його сенсу миттю йде зворотний рух” [4, 22].

Зворотно-поступальна закономірність процесу індивідуального сприймання реципієнтом творчого проекту митця, обґрунтована Р. Гром'яком, здатна, на нашу думку, водночас увиразнити універсальні механізми творчого процесу як взаємодії у сфері “автор ↔ мистецько-образний світ ↔ реципієнт”.

Адже концептуально значущою у ній є вже неодноразово згадувана нами “антиномія адекватності” з її підкреслено синергетичним принципом народження нового значення з “суміші” старих, часто суперечливих “голосів”. У просторі означеного “відкриття і приховування” інформації креативний процес виглядає справді тим “надсиланням через отримання” (моментом “причастя”), про яке говорить Д.Пітерс, актуалізуючи етимологію латинської лексеми communicate.

Текстуальне “причастя”, таким чином, – це “феномен безпосереднього читання”, який, за словами Р. Гром'яка, є головною передумовою “винахідливих інтерпретацій, дотепних методик, найнесподіваніших теорій” [6, 313]. Естетико-комунікативне благословення згаданого процесу може пережити кожен, хто дивиться в дивовижне дзеркало літератури, тобто читає унікальну історію тексту як “вмирущого тіла”, здатного “жити” лише в “рецептивно-комунікативному функціонуванні” [8, 246].

“Як людський рід продовжується у взаємному коханні протилежних статей, так і без літературної рецепції, міжкультурної взаємодії і без текстової інтерференції (діалоговості, інтертекстуальності і под.) наука про літературу (курсив автора. – С.Л.) занашується” [6, 313], – так узагальнює Р.Гром'як в одній із найновіших статей свої комунікативно-онтологічні міркування. Їх синергетично-глобалізаційна спрямованість, так би мовити, лежить на самій поверхні цитованої фрази. Інша думка, яку хотілося б актуалізувати в ній, зважаючи на проблематику нашого дослідження, – це пропагована науковцем ідея діалогічної “згоди”, схожа на згаданий вище концепт М.Бахтіна. З-поміж найважливіших її функціональних означників наголоємо два: 1) здатність витворювати шляхом взаємозбагачення новий сенс чи методику; 2) спроможність забезпечувати поступ у літературознавстві.

Отже, розглянута система рецептивно-комунікативних ідей сучасної української науки про літературу засвідчує певну концептуальну кореляцію між аналізом ситуації багатокультурності та глобалізації у нашому суспільстві та розповсюдженням діалогіко-синергетичних практик моделювання творчого процесу. Крім того, дотичність указаних явищ і парадигм вияскравлює їх універсальний характер, зумовлений, очевидно, більшою чи меншою мірою домінуючим нині типом

постструктуралістського мислення, зорієнтованого на демістифікацію абсолютних сутностей і релятивізацію крайніх точок зору.

Деконструктивні засади дієвості таких концептів аналізованої нами методології, як міжлітературна рецепція, контактено-генетичні зв'язки, інтертекстуальна й психоестетична інтерпретація, у пострадянському українському літературознавстві 70–80-их рр. ХХ ст. Р.Гром'як означив так: “Пусковим механізмом деструкції зжитих уже тоді парадигм “літературного процесу”, “діалектики традицій і новаторства” виявлявся рецептивно-комунікативний (курсив автора. – С.Л.) підхід до освоєння давніх і творених у перехідних ситуаціях текстів” [9, 35].

Цілком погоджуючись із його твердженням, хочемо підкреслити: розпочатий тоді процес внутрішньої діалогізації, багатоголосого теоретичного збагачення нашого літературознавства триває й досі. У ньому, як говорилося на початку статті, зримими стали деякі ризики вказаної взаємодії. Чимало українських літературознавців звертають на них увагу. Зокрема, з одного боку, вони відзначають часто “начотницький” і “штурмовий” характер засвоєння західних теорій і методологій, несинхронність теоретичної думки з художньою творчістю, штучне домінування якогось “моднішого”, “агресивнішого” модуля, певну “штовханину на методологічному полі” [12, 35], спроби накладати чужі матриці на свій матеріал [5, 23]. З іншого боку, – аналізований процес позначений і такими труднощами, які мають характер певного комплексу, боязні вступати у діалог із альтернативним досвідом. З-поміж них характерними стали: ілюзія про те, що “в нас все є” [10, 54], намагання замкнутися на власній “специфіці” [5, 23], “страх текстуальності” [17, 48] та “іноземщини” [10, 54], псевдооб'єктивістське “вписування” окремих постатей і літературних явищ “у контекст” – без урахування того, що “він не створюється кожного разу під певним кутом зору”, а суб'єктивно обирається дослідником “разом із методом” [10, 52].

З цього приводу Т.Гундорова цілком умотивовано зазначає: лише освоєння й переосмислення національного досвіду в сфері літературної критики, теорії, культурології та філософії може стати необхідним імпульсом для “нових методологічних відкриттів” [10, 54]. Продовжуючи її думку, зауважимо: у форматі такого наукового поступу істотно

роль можуть відігравати праці рецептивно-комунікативного спрямування. Адже для цієї літературознавчої методології характерним є релятивістське моделювання творчого процесу, крізь призму якого синергетично долаються антиномії “об’єктивне – суб’єктивне”, “Я – Інший”, “моє – чуже”, “порозуміння – конфлікт”, “радість – страх”, “упевненість – ризик” і под. Принципова для вказаного підходу “адаптаційна пластичність” (або ж “діалогічна згода”), вважаємо, – є однією з найбільш привабливих його рис, яка здатна перетворювати сучасні глобалізаційні ризики у перспективні напрямки контекстуальних і міждисциплінарних літературознавчих студій.

Усвідомлюючи неможливість довести у межах однієї статті дієвість усіх згаданих вище положень рецептивно-комунікативного і синергетичного підходу до аналізу креативності, ми обмежимося частковою апробацією тільки такого концепту, який ще мало акцентувався у літературознавчих дослідженнях, – т. зв. “антиномії адекватності”. Вибір саме цього поняття зумовлений його домінантністю в системі категорій цих методологій, а також полівалентністю, тобто здатністю проектувати різні грані і феномени творчого процесу.

Здійснений вище аналіз рецептивно-комунікативної і синергетичної парадигматики виявляє, на нашу думку, такі вектори дієвості концепту “антиномії адекватності” в літературознавчому моделюванні креативного процесу:

- можливість простежувати принципи художньо-естетичної взаємодії в сфері “автор ↔ мистецько-образний світ ↔ реципієнт”, зокрема, динаміку взаємопроекування “об’єктивного / суб’єктивного”, “раціонального / інтуїтивного”, “свого / чужого” досвіду;
- здатність пояснювати природу художніх знаків і мистецької форми в цілому, тобто їхню самотність і рецептивну впливовість, які передбачають:

а) розуміння образів і сюжетів як мінливої взаємопроекції досвіду всіх суб’єктів комунікації;

б) оцінку автентичності вказаних художніх сутностей на підставі критеріїв максимальної конкретності, індивідуальності, одиничності, складності вираження, миттєвості;

в) доведення факту функціонування образів і сюжетів тільки в комунікативному просторі, де діє закономірність зворотно-

поступального характеру формування сприйняття і наростання естетичної насолоди.

Матеріалом безпосередньої апробації ми обираємо **концепт пісні, найяскравіше презентований як проект вдалої та зірваної комунікації** героїв-індивідуалістів (самітників) у двох відомих творах української неоромантичної літератури – драматичній поемі “Лісова пісня” Лесі Українки та повісті “Тіні забутих предків” М.Коцюбинського.

Характеризуючи зміну контурів кореляції “автор ↔ читач” в українській літературі зламу XIX – XX сторіччя, коли поступово утверджувалася модерністська естетика, М.Зубрицька говорить про актуалізацію тези “Текст – це Світ” [13, 20]. Такий кардинальний поворот у візійному постулаті позбавив тодішніх авторів “функції скеровувати та контролювати процес читацького сприйняття”, перевів стратегію текстотворення у процес “залучення читача до співтворчості” [13, 30]. Також, очевидно, поступово освоювалася власне модерністська технологія т.зв. “самотності” образотворення, засобами досягнення якої, за словами науковця, можна вважати феномен “браку слів, здатних зануритися у сферу підсвідомого та несвідомого, описати межі людських можливостей, парадоксальність почуттів, драму втрати автентичності й ідентичності” [13, 30–31], “естетизацію психіки” [13, 43].

Указані естетичні горизонти літератури аналізованого періоду зумовили, на нашу думку, появу в ній майже одночасно творів, позначених спробою митців художньо моделювати стратегію світотворення крізь призму образу пісні як тексту, що може поєднувати креативні натури і відтінювати в собі феноменологію їх психіки та здатність до створення автентичного мистецького світу.

Пісня в аналізованих творах представлена як феномен “буття-між”. У “Лісовій пісні” вона зринає у хвилини натхнення і зародження кохання, коли спонтанно та ірраціонально контактують людський (Лукаш) і природний (Мавка) світи. “Тіні забутих предків” представляють пісню, що на рівні підсвідомого єднає непоєднане – творчих натур (Марічку й Іванка) з одвічно ворогуючих родів.

Такий межовий статус концепту пісні, актуалізуючи її комунікативну стратегію, проектує вектори свого розгортання у форматі “діалогічної згоди” суб’єктів. **Подія комунікативної взаємодії крізь призму концепту**

пісні відбувається, за нашим спостереженням, як **мить контакту компонентів таких антиномій:**

- “об’єктивне / суб’єктивне” (Лукаш неодноразово грає веснянки – усім знамі народні пісні, однак лише у момент дотику до лісового світу його власна душа співає разом із весною голосом очеретяної сопілки так, як “ще ніколи не співала” [20, 214]; Іванко теж полодіє вродженим відчуттям співаночок, але “чудна, невідома ще пісня, радість вступила у його серце” тільки після зустрічі в лісі з якимось біленьким хлопчиком [15, 144–145]);

- “раціональне / інтуїтивне, емоційне” (Мавка, пояснюючи Лукашеві велич тієї весняної пісні, яка збудила її кохання, каже, що вона “скарби творить, а не відкриває”, народжує “друге серце” [20, 249]);

- “Я / Інший” (за словами Мавки, Лукаш у пісні дав їй свої “дари, як хотів”, такі були й її – “неміряні, нелічені” [20, 251]).

Пісня в аналізованих творах функціонує як самотній художній знак, із властивими для нього феноменологічними рисами – конкретністю й індивідуальністю (пісня Лукаша будить почуття тільки Мавки, бо інші жителі лісу, як-от, Русалка, не здатні розуміти людський світ), **одиничністю і неповторністю** (першу величну пісню своєї душі Лукаш не може заграти вдруге так само; а після компромісу з цінностями земного світу він, за словами Мавки, не здатен “своїм життям до себе дорівнятись” [20, 250]), **складністю вираження** (те, що продовжує приваблювати Мавку до Лукаша, навіть усупереч його приземленню, лісова царівна “висловить не може” [20, 251]) і под.

Як комунікативний проект найвищої міри автентичності, **пісня постає в згаданих творах Лесі Українки та М. Коцюбинського “живим організмом”, “вмирущим тілом”, приреченим на смерть в умовах зриву діалогічної взаємодії.** Скажімо, відродившись удруге в голосі сопілки Лукашевого сина, зробленої з гілки верби, в яку перетворилася Мавка, лісова пісня ще раз поєднує спустошеного Лукаша з коханою, але тільки на мить – допоки тіло її не зникає у полум’ї з Перелесником. Так герої Лесі Українки закономірно караються забуттям – за невміння зберігати в душі справжність миті контакту своїх внутрішніх світів.

Ще більш фатальну силу зриву комунікації засвідчує концепт пісні в повісті “Тіні забутих предків”. Марічка й Іван, досягнувши

юнацького віку, висловлюють під час зустрічей один одному свої почуття співаночками. Такий діалог пісень творчих натур долає навіть прокляття кривавого конфлікту ворогуючих родин. Однак він несподівано обривається – через Марійчине табу на пісні в час її розлуки з коханим: “Ти меш, сарако, вівчарити, я му сіно робити. <...> А як в погожу нічку зазоріє небо, я му дивитись, котра зірка над полонинков – тоту бачить Іванко... Тільки співати залишу...” [15, 151]. І хоча Іван сподівається, що колись “вона знов позбирає співанки, щоб було одбуть чим весілля” [15, 152], **Марічка гине в своїй самотності, замкнутості та безпросвітному смутку.** Її немовби карає вища сила, забираючи водами Черемоша осиротілі без пісні душу й тіло. Причина такої страшної помсти прихована, очевидно, в добровільному рішенні дівчини обірвати комунікативний проект свого буття. Адже Марічка не просто вміла складати співаночки – вони “родились у її грудях, як сходять квітки самосійні по сіножатях, як смереки ростуть по горах”, “гойдалися з нею у колисці, хлюпались у купелі”, впливали та тіло, яке “потиху гойдалося в такт” створеної мелодії [15, 150].

Розгортаючи в процесі сприймання сюжету символіку таких авторських натяків на органічність пісні в духовному світі дівчини, реципієнт усвідомлює величезну міру її вини за комунікативний зрив – не тільки щодо руйнування структури власного “Я”, а й внутрішньої сфери “Іншого”. Бо ж Іван постійно переживає, думаючи: “Чи співає [Марічка. – С.Л.] свої співанки? А може, справді порозсівала по горах?” [15, 157]; а тому не може знайти собі спокою на полонині, бродить її безкраїми просторами, спускається у хаші, слухає голоси лісових духів, дарма намагаючись почути справжній голос коханої. Говорячи словами Д.Пітерса, Марічка, навівши юнакові “мрію про єдиносущність у душі”, вкинула і себе, і його в безодню “жаху комунікаційного краху” [18, 74], чим актуалізувала проблему “проекції”, “черевомовлення” [18, 254], тобто перетворила їх обох у тінь людської істоти.

Формулювання вказаного сенсу повісті “Тіні забутих предків”, метонімічно сполученого з аналізованим нами комунікативним проектом пісні в творах Лесі Українки та М.Коцюбинського, як бачимо, має зворотно-поступальний характер. Завдяки такій його особливості увиразнюється розмаїття семан-

тичних конотацій центральної неоромантичної проблеми самотності – як виміру самоцінності людини, як тієї філософсько-психологічної категорії, що визначає високість чи ницість душі. Засвідчуючи народження нового значення з “суміші” старих, часто суперечливих “голосів”, концепт пісні постає в мисленні реципієнта синергетичним “знаком” із найвищою мірою автентичності, здатним відтінювати собою також самобутність українського типу світосприймання. Адже на стику його семантичних полів відбувається взаємне проектування романтичного ідеалу первісного стану особистості та неоромантичної драми втрати ідентичності.

Доцільність проведеної вище діалогіко-синергетичної реінтерпретації зразків української неоромантичної літератури полягає, на нашу думку, в “намацуванні” перспектив опису літературного процесу як зміни форм культурно-інформаційної, а не суспільно-культурної взаємодії людей, що сприятиме в подальшому виробленню в нашій науці комунікативного наставлення – як необхідної альтернативи традиційному позитивістсько-раціоналістичному підходові.

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – Москва : Искусство, 1986. – 423 с.
2. Гиршман М. М. Избранные статьи. Художественная целостность. Ритм. Стиль. Диалогическое мышление / М. М. Гиршман. – Донецк : ООО “Лебедь”, 1996. – 160 с.
3. Гиршман М. М. Литературное произведение : теория художественной целостности / М. М. Гиршман. – Москва : Языки славянской культуры, 2002. – 528 с.
4. Гром’як Р. Т. До проблеми сприймання літературного твору / Р. Т. Гром’як // Гром’як Р. Т. Давне і сучасне : вибрані статті з літературознавства / Р. Т. Гром’як. – Тернопіль : ЛІЛЕЯ, 1997. – С. 17–32.
5. Гром’як Р. Т. Есеїзм і проблема науковості сучасного українського літературознавства / Р. Т. Гром’як // Філологічні семінари. – К. : ВПЦ “Київський університет”, 2001. – Вип. 4 : Сучасна наука про літературу (“больові точки”) : матеріали ІV засідання семінару “Теоретичні й методологічні проблеми літературознавства”, яке відбулося 18 грудня 2000 року. – С. 19–27.
6. Гром’як Р. Т. Міжлітературна рецепція, текстова інтерференція та обрії літературознавця / Р. Т. Гром’як // Гром’як Р. Т. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997–2007. – Тернопіль : Джура, 2007. – С. 310–316.
7. Гром’як Р. Т. Проблеми естетичного сприймання в літературній критиці І. Я. Франка /

Р. Т. Гром’як // Гром’як Р. Т. Давне і сучасне: Вибрані статті з літературознавства. – Тернопіль : ЛІЛЕЯ, 1997. – С. 9–16.

8. Гром’як Р. Т. Про різномірність (гетерогенність) українського літературного процесу ХХ століття : проблеми опису та інтерпретації / Р. Т. Гром’як // Гром’як Р. Т. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997–2007. – Тернопіль : Джура, 2007. – С. 242–247.

9. Гром’як Р. Т. Триптих із літературознавства в надвечір’я / Р. Т. Гром’як // Слово і час. – 2007. – № 3. – С. 32–45.

10. Гундорова Т. І. До питання про літературний критицизм / Т. І. Гундорова // Слово і час. – 1993. – № 3. – С. 50–54.

11. Дзюба І. М. Глобалізація і майбутнє культури / І. М. Дзюба // Слово і час. – 2008. – № 9. – С. 23–30.

12. Дончик В. Г. Якщо з позицій національних і конструктивних : нотатки з приводу / В. Г. Дончик // Слово і час. – 2008. – № 9. – С. 30–45.

13. Зубрицька М. Homo legens : читання як соціокультурний феномен / М. Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.

14. Кораблев А. А. Донецкая филологическая школа : опыт полифонического осмысления / А. А. Кораблев. – Донецк : ООО “Лебедь”, 1997. – 176 с.

15. Коцюбинський М. М. Тіні забутих предків / М. М. Коцюбинський // Коцюбинський М. М. Твори : у 6 т. – К. : Вид-во АН УРСР, 1961. – Т. 3. – С. 141–192.

16. Нечволод Л. І. Сучасний словник іншомовних слів / Л. І. Нечволод. – Харків : ТОРСІНГ ПЛІОС, 2007. – 768 с.

17. Павличко С. Д. Методологічна ситуація в сучасному українському літературознавстві / С. Д. Павличко // Слово і час. – 1993. – № 3. – С. 46–50.

18. Пітерс Д. Д. Слова на вітрі : історія ідеї комунікації / Д. Д. Пітерс ; [переклад із англ. А. Іщенко]. – К. : Видавничий дім “КМ Академія”, 2004. – 302 с.

19. Сивокінь Г. М. У вимірах сприймання : теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функції / Г. М. Сивокінь. – К. : Фенікс, 2006. – 304 с.

20. Українка Леся. Лісова пісня : Драма-феєрія в 3-х діях / Леся Українка // Українка Леся. Зібрання творів : у 12 т. – К. : Наукова думка, 1976. – Т. 5 : Драматичні твори (1909–1911). – С. 201–293.

21. Федоров В. В. К проблеме высказывания / В. В. Федоров // Федоров В. В. Статьи разных лет. – Донецк : Норд-Пресс, 2007. – С. 90–102.

22. Федоров В. В. М. М. Бахтин и проблема языка / В. В. Федоров // Федоров В. В. Статьи разных лет. – Донецк : Норд-Пресс, 2007. – С. 127–145.

23. Федоров В. В. Поэтический мир / В. В. Федоров // Федоров В. В. Статьи разных лет. – Донецк : Норд-Пресс, 2007. – С. 5–54.

24. Федоров В. В. Поэтическое слово как бытие / В. В. Федоров // Федоров В. В. Статьи разных лет. – Донецк : Норд-Пресс, 2007. – С. 116–127.

25. Шляхова Н. М. Емоції і художня творчість / Н. М. Шляхова. – К. : Мистецтво, 1981. – 103 с.

The article is devoted to the argumentation of the prospects of the receptive and communicative methodology in the Ukrainian literary criticism. Due to the interdisciplinary approach, the dialogical concept is chosen as a dominant model of its projection. On the basis of the revision of the dialogical problem in the synergetic aspect, it is traced the essential vectors of literary criticism spheres connected with the communicative concept, it is also mentioned the possible “ways” of transformation the newest globalization risks into the important directions of contextual and interdisciplinary schools.

Key words: dialogical, communication, contextual and interdisciplinary schools, receptive and communicative methodology, synergetic measures.

УДК 82-1:821.161.2

ББК 83.3 (4 Укр.) 2

МОДЕЛЮВАННЯ СЕМІОТИЧНОГО КВАДРАТА У РЕФЕРЕНТНІЙ ЛІРИЦІ

Ольга Деркачова

У статті визначено особливості референтної лірики періоду другої половини ХХ століття. Подано семіотичні характеристики лірики цього періоду. Текст розглянуто як знак і як систему знаків. Також простежуються способи моделювання семіотичного квадрата, особливості опозицій у його структурі та взаємодія образів.

Ключові слова: текст, знак, семіотична одиниця, семіотичний процес, референтна лірика, логічний квадрат, семіотичний квадрат.

Стильова система – це сукупність різних змістово-художніх елементів одного порядку, що взаємодіють між собою. О.Астаф’єв називає стильову систему процесом, якому властива змінність елементів, що порушують і відновлюють цю стильову систему. У своїй праці “Лірика української еміграції” він досліджує еволюцію стильових систем, що відбувалася у повоєнній поезії еміграції, кризь призму розуміння поетичного тексту як знака.

Як семіотична одиниця текст містить план вираження, змісту і референтності. Текст як семіотичну структуру розглядають О.Бразговська, В.Максимов, М.Бологова, Р.Познер, В.Тюпа, Г.Почепцов, І.Сілантьєв, О.Чувакін та інші. Як зазначає В.Максимов, текст – це знаковий комплекс зі складною організацією, у якому важливі такі моменти: смислової вмістовності, знакового оформлення, момент комунікативної адекватності, момент цільової ввершеності та вичерпаності [7, 142].

26. Шляхова Н. М. “Згущення думки” : теорія художнього узагальнення : Потебня, Бахтін, Лосев / Н. М. Шляхова // Шляхова Н. М. Життя порізнені листочки: літературно-критичні статті. – Одеса : Астропринт, 2003. – С. 152–161.

27. Шляхова Н. М. Потебнянська концепція автора і авторства / Н. М. Шляхова // Шляхова Н. М. Життя порізнені листочки : літературно-критичні статті. – Одеса : Астропринт, 2003. – С. 181–190.

Текст – це світ вторинної дійсності, орієнтований на поняття можливості: кожен текст є можливою формою відображення реального світу та світу інших текстів [3, 96]. Одна з ознак тексту – його комунікативна сутність, цим мотивована і його знакова природа. Важливо враховувати комунікативну сутність 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 відноситься 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. Завданням семіотичного процесу є поєднання моделі світу та просторово-часових характеристик того, хто надсилає повідомлення, і того, хто його отримує [9, 131].

Стильова система охоплює власне авторський стиль, літературний напрям, а також залежить від обраного художнього методу. Стильова система визначається комплексом художніх творів певних авторів, часто приналежних до приблизно одного періоду. За основу виділення стильових систем ми взяли поняття знака, а саме – знак у художньому тексті і текст як знак. Поділ на стильові системи передбачає домінування того чи іншого знака у групі поетичних текстів певного періоду.

Для лірики 50–60-х років характерне домінування іконічного знака “реального”, з одного боку, та іконічного знака “уявного”, з іншого боку. Але розбіжність з семіотичним іконічним знаком і тим, як ми його розуміємо стосовно цієї лірики, полягає у тому, що художній текст не може бути точною копією зображуваного, оскільки завжди присутня авторська свідомість, через яку пропущено реальні враження і переживання. Частина цих текстів намагається відтворити моменти щоденного життя тодішньої “радянської” людини, здебільшого зосереджуючись на її праці, а частина будує соціалістичний міф, казку світлого майбутнього.

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” [2, 27]. До неї ми відносимо більшість поетичних текстів доби соціалізму.

О.Астаф’єв сформулював такі характеристики референтного художнього образу:

- 1) синтетичність (створений з комплексу чуттєвих сприймань, де переважаючими є зорові враження);
- 2) означене й означуване не сформовані і не розділені;
- 3) зв’язок міцніший з об’єктами дійсності, а не з категоріями смислу;
- 4) ці образи побутують у суспільній свідомості;
- 5) образ є моделлю дійсного об’єкта, але не збігається з ним цілковито [2, 28–29].

Цікавою є гра із референтністю в аналізований нами період. Якщо особливістю референтної лірики є докладне змальовання і відображення світу реального, то у ліриці 50-х років і попереднього періоду маємо також докладний опис начебто реального світу, тобто письменник переконує читача, що він

змальовує реальну ідилію (світле радянське суспільство, наприклад), хоча насправді її не було.

Під референтністю лірики 50-х років розуміємо і копіювання дійсності у поетичних текстах, коли знак намагається бути точним відповідником того, що виражає, і створення світу, що видається за реальний.

У референтній ліриці доби соціалізму поєднано любов і працю, працю і творчість, свій і чужий простори, поезію і ремісництво. Важливим стає канон героїзації, міфологізації, що виявляється у гіперболізації, створенні ідеальних образів. Герої цього суспільства характеризуються відсутністю індивідуальних рис, прагненням бути одними з мас, вони завжди готові здійснити подвиг. У поетиці державного міфу домінуючим стає усвідомлення суспільного обов’язку, відбувається перерозподіл ролі держави та родини, руйнується патріархальний устрій, відбувається девальвація чоловічого і жіночого начал [10, 188–189]. Звідси – перевага множинного над одиничним, суспільного обов’язку над родинним, матеріального над духовним, поява міфів про героїв, світле майбутнє, комуністичний рай. При чому міфи ці видавалися за реальність, адже література – реалістична, а відтак відтворюване у ній – правда.

З семіотичного погляду, на думку Т.Гундорової, соціалізм “використовує найнижчий рівень арбітрарності, тобто він припускає іконічну схожість між реальними об’єктами та знаками, які їх позначають. Знаки служать метонімічними образами-кодами певного типу характерів, подій і ситуацій, які клішуються і повторюються з тексту в текст. Іконічні знаки при цьому персоніфікують абстрактні поняття, такі, як партійність, класовість, ідейність, патріотизм тощо, та перетворюють їх у певного роду оповіді (нарративи), які так само можуть тиражуватися, переходити з тексту в текст” [6, 171].

Побудова семіотичного квадрата (за основу взято семіотичний квадрат А.Ж.Греймаса, де: горизонталь $S_1 - S_2$ відтворює відношення протилежності, відношення суперечності маємо у вертикалях $S_1 - \sim S_2$, $S_2 - \sim S_1$, діагоналі $S_1 - \sim S_1$, $S_2 - \sim S_2$ передбачають відношення імплікації).

Для моделювання семіотичного квадрата для поетичного тексту потрібно наступне:

1. Визначення принципів опозиції.
2. Визначення ключових образів.

3. Визначення додаткових образів, необхідних для мотивації і доповнення ключових.

4. Накладання цих образів на сітку квадрата.

5. Аналіз отриманих відношень.

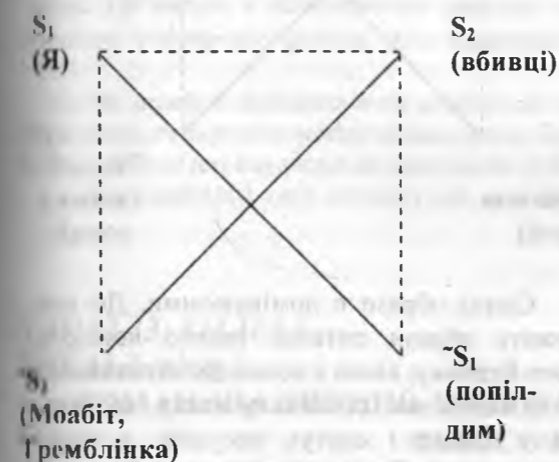
Розглянемо на конкретних прикладах, як можна змоделювати семіотичний квадрат.

Візьмемо до прикладу поезію І.Муратова “Слово до живих”. У цій поезії відбито потяг до монументалізму у поєднанні з реалістичними образами, що мало створити ефект справжності, референтності:

*Я до вас не прийду, мене вбито,
Із землею зрівняли мій рив,
У бетоннім мішку Моабіта
Я сконав. У Тремблінці згорів.
Полетів сірим попелом-димом,
Капустяні угноів грядки.
Чув: зубами гризуть молодими
Качани, мов хрумтячі кістки,
Зондер-вбивці. Кричу, сповіщаю,
Потойбічною пам’яттю мщу:
Не прощав, не простив, не прощаю,
Не дозволю прстить,
Не прощу! [8, 115]*

Референтними образами є Моабіт та Тремблінка. Моабіт – це район у центрі Берліна, де знаходиться в’язниця. Тремблінка – фашистський концтабір у Польщі. Але ліричний герой прагне універсалізації, відтворення людських сил та можливостей, що отримують право не пробачати і карати.

Семіотичний квадрат моделюємо наступним чином:



Опозиційними стають образи “Я” та вбивць, вони чітко поділені на позитивний та негативний образи. Перший з них асоціюється зі святом, другий – з вовулаками. Відношення суперечності маємо у зіставленні образів “Я” та Моабіту, Тремблінки. Тут “Я” втрачає свій індивідуальний характер, набуваючи

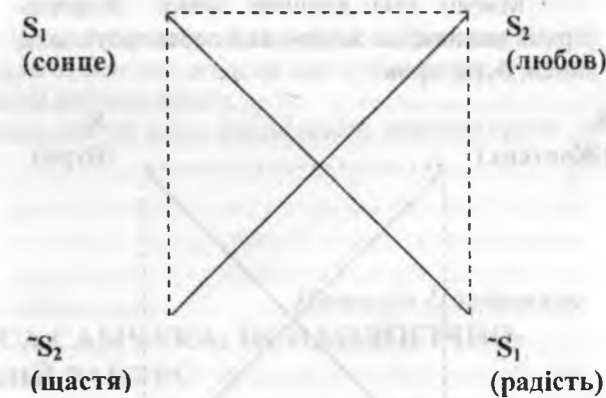
ознак колективного свідомого-несвідомого. Також у відношення суперечності вступають образи вбивць та попелу-диму, що також набувають рис колективного.

Діагоналі, як ми зазначали вище, вступають у відношення імплікації. Тут маємо образи “Я” – попіл-дим; Моабіт, Тремблінка – вороги. Вони взаємопояснюють одне одного. “Я” – це той, кого немає у живих, дух. Вороги – вбивці, що є всюдисутніми. Тут також можливі відношення субконтрантності, в які вступають образи нижньої горизонталі. У даному випадку – це колективне “Я” і місце смерті цього я.

У поезії П.Воронька “Пахне хліб” маємо типові соціалістичні мотиви праці і радості від неї:

*Пахне хліб,
Як тепло пахне хліб!
Любов’ю трударів,
І радістю земною,
І сонцем, що всміхалося весною,
І щастям наших неповторних діб –
Духмяно пахне хліб. [1, 132]*

Цей твір належить до референтної лірики, оскільки маємо доволі точну відповідність між означуванним та означальним: хліб і ті асоціації, доволі типові для тогочасної реальності, що викликає його образ. Визначимо такі ключові знаки: любов (трударів), радість (земна), сонце (що всміхається весною), щастя (неповторних діб). У сукупності вони творять образ хліба. Цікавим у цій поезії є відсутність антагоністичних понять. Всі образи позитивні. У семіотичному квадраті вони матимуть такий вигляд:



Ми їх розмістили, згрупувавши у пари природний і людський чинники. Знаки “любов”, “щастя” стосуються людини, радість, сонце – природи. Але ці знаки не є опозиційними, як простежувалося у попередніх поезіях. Тому тут немає чітких, очевидних відношень

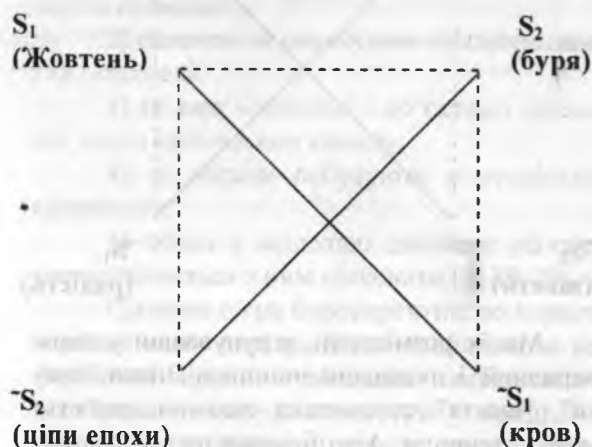
протилежності, суперечності та імплікації. Але певну опозиційність можна знайти і у цьому ліричному творі, де поділено образи на ті, що безпосередньо пов'язані з людиною й опосередковано. Щоправда, тут наявна семантична опозиція сонце – земля, але у тексті ці образи не є опозиційними. Відсутність чіткої опозиції зумовлена тим, що ця поезія присвячена праці, яка у соцреалізмі не могла виступати у контексті негативних образів.

Розглянемо ще одну поезію, яку можна віднести до референтної лірики:

Скільки Жовтнів на моїм віку,
Скільки літ, як вийшли ми із льоху...
Мов снопи на битому току,
Молотили нас ціпи епохи.
...Тільки ж, видно, так судилось нам:
Наслано ще й бурі, та якої!
Кров'ю ми платили і життям
В пору завірюхи світової.
І тепер не гріх, як похвалюсь,
Чуєш, земле, мій дніпровський краю:
Вже нічого в світі не боюсь.
Вистою. Подужаю. Здолаю [1, 223]

Це приклад так званої умовної референції, особливості якої ми розглянемо нижче. У цій поезії маємо типову метафору для показу величч людини та її героїзації. Але не окремого індивідууму, а натовпу. У тексті присутні два образи – “я” і “ми”, але вони не протиставлені. “Я” поступово розчиняється у “ми”, а потім знову виокремлюється в “я”. Їх ми не залучаємо для семіотичного квадрата. Поезія має на меті показати силу і загартування характеру, тому виокремлено знаки, які є визначальними у цьому аспекті.

Маємо такі ключові знаки: Жовтень (пряма вказівка на жовтневий переворот), віхи епохи, буря, кров:



Жовтень – буря – відношення протилежності,

Жовтень – кров, буря – ціпи епохи – суперечності; жовтень – ціпи епохи, буря – кров – імплікації, ціпи епохи – кров – субконтрарності.

Знаки “Жовтень”, “кров” орієнтують на позитивне сприйняття поезії, оскільки вони позиціонувалися тогочасною літературою завжди як позитивні. “Буря”, “ціпи епохи” – це те, що потрібно здолати, отже – негатив. Маємо чітку опозицію, але автор не конкретизує, не описує докладно ні позитив, ні негатив.

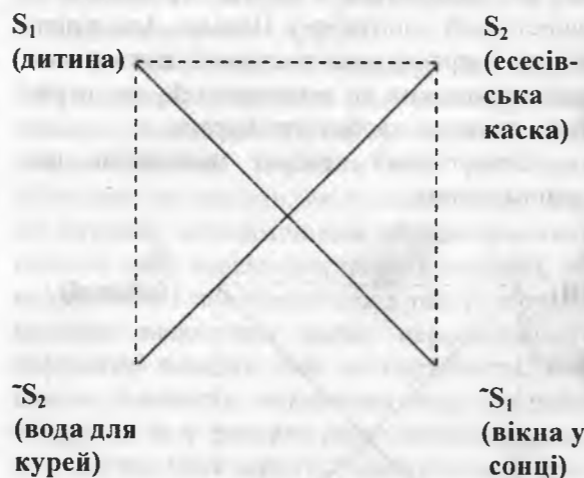
У тогочасній ліриці часто використовувалися знаки, які апріорі сприймалися як позитивні і негативні. Наприклад:

Зворушує серце хороша картина:
По тихім подвір'ю дрібцює дитина,
Нового будинку закінчено мазку,
Всі вікна у сонці...

А біля дверей –

У вкопану в землю есесівську каску
Налито
води для курей! [1, 250].

Ця поезія є практично копією світу реального, але завдяки протиставленню знаків з чітким позитивом і негативом, вона сприймається як настроєва картинка, а не копія.



Світлі образи є домінуючими. До них належать образи дитини, тихого подвір'я, нового будинку, вікон у сонці. До негативного образу відносимо есесівську каску, що вкопана у землю і слугує посудом, з якого годують курей. Тому цей образ сприймається не як страшний, а радше як комічний. Тим часом знак “есесівська каска” у цьому контексті виступає не іконічним знаком, а знаком-індексом.

Розглянувши тексти референтної лірики, можемо простежити такі закономірності у

поетичних текстах: дуже чіткі опозиції, тобто відношення протилежності яскраво виражені, можливість відношень субконтрарності, неоднакова кількість опозиційних образів з акцентом на позитивних (кільком світлим протиставляється один темний) у більшості випадків, наявність поезій без опозиції “плюс”/“мінус” – тільки “плюс”. Серед “плюс”-образів типовими є образи героїв, сонця, жовтня, щасливої людини, праці. Серед “мінус”-образів переважають образи ворогів, війни, бурі.

У стильовій системі референтної лірики можливе використання відношень протилежності, суперечності, імплікації та субконтрарності для виведення певного образу, який у семіотичному квадраті не вступає у самі відношення.

У семіотичному квадраті відношення субконтрарності виключається, але у моделі поетичного тексту вони цілком можливі. Як правило, образ, який безпосередньо не виводиться у квадраті, має узагальнюючий характер. Також образи у семіотичному квадраті служать для його розкодування. Водночас для побудови семіотичного квадрата можна виділити два основних образи і всю семіотичну систему будувати навколо них.

Важко твердити, чи наявність відношень субконтрарності є специфічною ознакою окремої стильової системи, хоча, на перший погляд, видається, що ці відношення найповніше мають виявлятися у неререферентній ліриці, але у ній натрапляємо на такі тексти, де ці відношення практично нічого не означають. Це радше є особливістю певного поетичного тексту або автора. Але відношення

The article is dedicated to the problem of referent lyrics in Ukrainian poetry of XX c. The materials for researching are semiotics models of these lyrics. Text analysis as semiotics point, as sign and as system of signs. Such analysis of text has shown an opportunity of the model of semiotics square.

Key words: text, sign, semiotics unit, semiotics process, referent lyrics, logical square, semiotics square.

УДК 82-13: 821.161.2

ББК 83.3 (4Укр.)

РОМАН “НА ТВЕРДІЙ ЗЕМЛІ” УЛАСА САМЧУКА: ПСИХОЛОГІЧНО-ФІЛОСОФСЬКИЙ РАКУРС

Наталія Плетенчук

У статті вперше аналізується роман “На твердій землі” Уласа Самчука через призму психологічного та філософського аспектів. Психологію українських емігрантів, по-новаторськи репрезентовану автором в останньому романі канадського періоду творчості письменника, послідовно розглянуто через головні образи-концепти.

Ключові слова: віталізм, вітальність, концепт землі та “безгрунтянства”, (мисле)образ, образ-концепт, психологія творчості, психологічна мотивація, емпатія, психософія, мистецтво.

У контексті “неперервної тяглості історії” українського письменства Самчуків роман “На твердій землі” (1967) з канадсько-урбаністичним *couleur local* видається доволі епатажним явищем. Адже в той час, коли був написаний роман, у материковій літературі, як зауважив Г.Сивокінь, штапувались “застиглі” сільські сюжети з чорно-білою поляризацією героїв [15, 95]. Роман “На твердій землі” й досі не дочекався ґрунтового дослідження, але й не залишився непоміченим. Приміром, В.Чапленко зарахував його до “найкращих творів” У.Самчука разом з романом “Чого не гоїть огонь” (1959) [Див.: 22, 20]. С.Пінчук зауважив, що робота над романом “Юність Василя Шеремети” була своєрідною “творчою розминкою” перед написанням серйозніших і складніших речей, таких, як роман “На твердій землі” [11, 333]. Л.Рудницький, роблячи огляд еміграційної прози, серед творів, в яких письменники “намагаються естетично охопити своє нове довкілля та відзначити деякі моменти з українського життя в новому побуті” [12, 9], назвав *par excellence* роман “На твердій землі” У.Самчука. На думку Г.Костюка, “цим романом Самчук ніби завершив певний етап з великої епопеї української людини, що почала свій похід з першого значущого твору автора – “Волинь” [10, 23].

Українська література знала про країну “кленових листків” значно раніше з новел В.Стефаніка, Т.Бордуляка, М.Ірчана, правда, у них робився пасивно-песимістичний акцент на проблемі адаптування емігрантів-першопоселенців. Виходячи зі своєї концепції віталізму, У.Самчук запропонував у романі “На твердій землі” нетрадиційний раціонально-прагматичний підхід і по-новому розкрив психологію українського емігранта.

Чи став роман “На твердій землі” панацеєю від міфу про Антея – питання дискусійне. Безперечно, твір виявляє ознаки виразного автобіографізму, і в цьому плані простежується накладання образу “біографічного” автора на образ оповідача. Наведемо слова з роману: “Я належав до секти “ді-пі”, насильно вирваних, штучно пересаджених, а з ботаніки знаємо, що такі рослини вимагають часу і уваги, щоб пустити коріння в новий ґрунт і почати нове органічне зростання” [13, 15]. Безперечно, це зізнання самого Самчука. Однак внутрішнє авторське “я” у цілісній концепції роману моделює свій візійний світ людини, позбавленої комплексів меншовартості, пасивності і відчаю.

Конфлікт між “персоною” і внутрішнім “я” призводить до того, що читачі-емігранти атакують У.Самчука за нереалістичне зображення їх життя на новій землі. Марія Гарасевич, акцентуючи на художній візійності Самчукового світу, аргументувала, що “розглянула роман “На твердій землі” як твір художній, а не як копію нашого життя. Ми звикли до Уласа Самчука-літописця в художній формі, де все мусить бути насвітлене так, щоб ми себе бачили, мов у люстрі, а ось тут ми себе немов загубили, не впізнали, не могли сприйняти Уласа Самчука інакшого повістяря” [3, 24]. Адже письменник розкриває образ-концепт свого персонажа з точки зору модерної філософії віталізму, причому на двох рівнях – раціонально-прагматичному (чоловіче *ego*) та креативно-мистецькому (жіноче *ego*).

У романі “На твердій землі” Улас Самчук по-новаторськи показує еволюцію свого “вітального” героя. Якщо у перших творах простежується лише становлення, формування сильної особистості, то в романі канадського періоду цей тип героя уже цілком сформований. Павло Данилів знаходить сприятливі умови для втілення своїх ідей, він не має потреби змагатись ні з соціальними, ні з національними проблемами, як його попередники Лев Бойчук та Іван Мороз. Але він добре знає: в закритому суспільстві немає місця свободі і творчому розвитку. “Коллективна депресія, тоталітарна система притлумлює ініціативу як небезпечне відхилення від загальнообов’язкових норм і принципів поведінки. І в психології цілих поколінь укорінюються як поведінкова норма залежність і безініціативність” [6, 69]. Концепція віталізму розкривається письменником саме в процесі інтеграції Павла Даниліва, колишнього радянського громадянина, у демократичне суспільство, де він може втілити практично свої життєві мрії.

Проблема втечі на Захід і до Самчука порушувалася в українському письменстві. Проте він пішов далі: поцікавився, як такі люди пристосовуються до умов життя Заходу, точніше, як вони позбуваються “нашарування пасивності” і стають активними. Отже, чи не вперше в українській літературі з’являється сильний тип чоловіка-українця, позбавленого комплексів меншовартості, яскраво вираженого індивідуаліста, що хоче жити, а не існувати. Хоча, зауважимо, тут немає образотворення за рецептом “великої літератури” –

монументального типу героя, скажімо, такого, як Матвій Довбенко (“Волинь”).

Життєві плани Павла Даниліва прості, реальні, але в думках відчувається сила волі, непереможне бажання жити, а не існувати, працювати, а не покладатися на інших. Хоча і не так легко йде психологічна адаптація, “простання” у твердь Канади: у Павла ще немає чіткого уявлення про життєві ідеали (їх збрала радянська система). Приїхавши до Канади, він і далі живе у безвіконній кімнаті, крччується у найдешевших їдальнях, переборює психологічні бар’єри (про це свідчать сентименти, пов’язані з назвою котеджу “Коломия”, повернення до українського традиційного святкування Різдва, Великодня та ін.). Однак психологічно герой роману налаштований на майбутнє.

Філософія віталізму, концепція активного життєбуття виразно простежується в ключовому монолозі головного героя. Одержавши канадське громадянство, після довгих скитань, Павло Данилів розмірковує: “Чи я шбув про землю предків? Ні. Не забув. І не змішив. І не зрадив. Земля моїх предків далі моя земля, з неї зіплена моя плоть і моя кров, і мій дух, і моє минуле... Я не скорився. Я не міг скоритись. Я не мав сили скоритись. Не знаю, звідки і для чого ця моя сталевотверда нескореність, але вона є, вона буде” [13, 354].

Філософія віталізму розкривається через наскрізний мислеобраз землі. Сама назва роману – символічна, навіть полісемантична, як і лексема “земля”. Зрештою, в українській літературі поняття “земля” має своє семантичне поле: годувальниця, джерело людського життя, володарка людських мрій. Українець генетично й історично залежить від неї. Влада землі така велика, що може спричинити злочин, привести до *каїнізму* (О.Кобилянська) чи, навпаки, рятує деградовану душу (У.Самчук, “Марія”).

У радянські часи виробилася інша, мічурінська, концепція землі, – людина панує над нею. На противагу виникає діаспорний концепт “безґрунтяństwa” (В.Домонтович “Без ґрунту”, Ю.Косач “Еней і життя інших”). Ю.Шерех слушно зауважує: “... є своя солодкість у безґрунтяństві і в жадобі ґрунту, і ще не знати, де першопричина сучасного безґрунтяństwa: в зовнішній механіці воєн і революцій, чи в тому, що в душі людини зродилася дика туга за безґрунтям? За тим, щоб самим знову в поті чола свого і в крові життя свого віднайти свій ґрунт, щоб ґрунт цей був заво-

юваний, а не безжурно успадкований” [19, 391]. Улас Самчук переходить від осмислення проблеми безґрунтяństwa (за Ю.Шерехом, “діпівської”) до проблеми шукання нового ґрунту. Його концепт-символ “тверда земля” означає таку землю, де можна безпечно стояти і планувати своє майбутнє, виявляти власну ініціативу, наживати приватну власність. Це і є свобода в розумінні У.Самчука, надто коли це стосується українця. Він творить образ “бунтівної людини” (А.Камю), яка не хоче бути рабом життя, обставин, режимів. Це бунт з власної волі, коли людина сама встановлює межу терпіння.

Павло Данилів – типовий українець, тому, опинившись за океаном, хоче жити вигідно і багато. Його вимоги, зрештою, невеликі, мотивовані універсальними, космічними законами буття: “Я витисну свою форму, засную родинну сітку і дам нащадків” [13, 15]. Дім, домашнє вогнище для Самчукового героя – це щось більше за житло, матеріальне благо, це альфа й омега його буття, мікрокосм між небом і землею, який нагадує Павлові небесних птахів, “що піклуються ними сам Господь Бог” [13, 8].

У.Самчук вкладає в уста свого героя цілу філософію (по)будови свого Дому і загальніше – Життя: “В зарисах будови, – розмірковує Павло, – таїться містика людського серця, вибухова сила душі, напруженість м’язів, це нарешті філософія безконечно видозмінного пульсування таємничих законів, що приковують нас до землі на самому дні атмосфери. Ми, як поліпи, прилипаємо до тіла планети, вгризаємося в її твердін, обкладаємося мурами, стінами, дахами, щоб протиставитись велінню стихій ... Разом з домом виростає в нас і біля нас безпека, сила, твердість, оборонна наснага” [13, 14].

Самчуків герой пригадує, як ще “в імперії дитячої уяви” любив будувати, однак жив за такої державної системи, де це природне право забрала бюрократія, а право на помешкання “звучила до кімнати, півкімнати, а чи просто місця на лігво” [13, 14]. У.Самчук, полемізуючи в листі (від 23.II.1968 року) з М.Гарасевич, яка критикувала роман за грошлюбство, зазначив: “Тема моєї “Твердої землі” в її будівництві. Це антитеза до “жільплощі”. Розбудова, архітектура, мистецтво, вигода, розмах. Почуття вишості й гідності. А в остаточному Людськості... Ми терпимо з неспроможности, а то й небажання повзнутися на один цаль вбогости, яку ми величаємо

ідеалізмом. А разом вбиваємо мільйони людей, щоб саме цього ідеалізму позбутися... В ім'я знов таки ефімерного матеріалізму без штанів з блощицями... Є багато прямиші дороги до справжнього, повновартіснішого ідеалізму” [3, 631].

Ось чому Самчукового героя захоплює вільна, “тверда” земля Канади, де можна реально здійснювати свої життєві плани, виявляти бунтарський дух проти колишньої системи. М.Шелер (речник віталізму) ототожнює бунтарський дух з озлобленням у добродушному сенсі слова, коли озлоблення “сильної душі перетворюється на кар’єризм, а слабкої – на гіркоту” [Цит. за: 5, 138]. Джерело бунту становить “надлишок енергії та жадобу до дії” (А.Камю). Власне, шелерівське озлоблення, яке породжує жадобу до дії, притаманне Самчуковому герою.

Упродовж усього роману увагу епатає любовно-конфліктний епіцентр, який ґрунтується на амбівалентності характеристик: природне (Павло) – химерне (Лена). Вже на початку роману спостережливий читач має змогу помітити, що образ Лени – це втілення ілюзії щастя, життєвої химерності. Портретно-абстрактні деталі-“перли” – “унікально-вважаюча”, “безкомпромісово гарна”, “закоштовна, щоб зватися жінкою”, “не Мадонна і не господиня”, “брильянтовий перстень на пальці уяви” [13, 76] імпліцитно сугестують враження зовнішньо фальшивого блиску Лени. У підтексті прочитуються натяки на своєрідне акторство і нежіночу роль героїні в романі. Лена – художниця, екстравагантна, модерна, химерна, непередбачувана, загадкова, – та, що надає творчості таємничості, легкого “містері”, своєрідного пригодництва й елементів детективу.

Марія Гарасевич свого часу зазначала, що ні критика, ні читач не звернули уваги, що роман “На твердій землі”, очевидно, перший роман-“містері” [3, 131]. Справді, містерія багатопланова і поліфонічна, але ці ознаки суто формальні. “...Сама побудова містерії, – пише М.Бахтін, – не дозволяє змістово розгорнутися множинності свідомостей з їх світами. Тут з самого початку все вирішене, закрито і завершене, правда, завершене не в одній площині” [1, 20]. Автор протягом всього роману веде довірливого читача по лінії хибної розв’язки *happy end* – поєднати закоханих Павла і Лену, щоб довести до протилежного – розриву, ілюзії їх щастя.

З цією метою У.Самчук вдається до деформування композиційних елементів, чи,

за словами Л.Виготського, двічі змінює “воду на вино” [Див.: 4]. Перший раз, коли створює ілюзію блиску Лени, глибини її почувань до Павла. Другий – коли руйнує цю ілюзію, зриваючи химерну маску з образу героїні. Адже Лена, так би мовити, не потрібна автору як типова наречена Павла, бо не підходить до його життєвого ідеалу. Головна функція героїні – розбурхати глибинні інстинкти, приспану вітальність Павла. Не випадково автор зобразив тип фатальної жінки і для психологічної мотивації надав їй професію художниці.

У цьому контексті роман “На твердій землі” – новаторська річ в українському письменстві, бо тут зроблено акцент на творчій психософії, інтуїції, емпатії, на втаємниченні у трансцендентну сутність буття і різноплановій софістиці, здебільшого на теми модерного мистецтва. Правда, у цьому романі, як і в попередніх, підкреслено роль творчого діалогу підприємця-прагматика і митця. Не випадково Павло Данилів розмірковує про те, щоб “Сезана обернути в будівельну компанію з багерами, екскаваторами, будівельними площами” [13, 313], хоча Самчук герой любить красиві, вартісні речі.

Ще у XIX – на початку XX ст. світову літературу загострено хвилювала проблема комерціалізації мистецтва, вкладення в нього капіталу і заспокоєння марнославства т. зв. “естетів”. Досить згадати твори О.Бальзака, Т.Драйзера, Дж.Голсуорсі, братів Маннів, Р.Роллана та ін. У літературі XX ст. проблемний акцент зміщується до філософії і психоаналізу в художній обсервації митця. Німецький теоретик К.Прафф резонує поширену на Заході думку про роль сучасного митця: “Він вже не артист, який утверджує існуюче, надає владі зовнішнього блиску, а позбавленому сенсу буттю – високий зміст. Він знаходить нове самоусвідомлення і стає в авангарді тих, хто чинить опір, бунтує, протестує” [8, 37]. Саме в такому художньому амплуа зображена Лена в романі “На твердій землі”. Це ексцентрична інтелектуалка, яка має свої погляди на життя і світ, свій естетичний смак – її здебільшого цікавить модерно-абстрактне мистецтво (Кокоска, Берлах, Архипенко, Нольде, Влалінк, Блюменталь, Мюллер). Ці зацікавлення мотивовані протестом проти особистого життя і загальному світу (не випадково Лена підтримує новітніх хіппі).

У зв’язку з цим неминучою постає проблема емансипованої жінки, яка змушена робити вибір між родиною і творчістю. Лена

піддається Павлові: “Я не хочу і не можу бути митір’ю родини. Я митець. Я вільна, абсолютно вільна, безвідповідальна, жива істота” [13, 363]. Далі вона додає: “Я тобі казала ще тим на Сімко, що з мене ніколи не буде доброї жінки, але навіть доброї коханки... *Тож я без статі*” (виділ. наше. – Н.П.) [13, 363]. Справді, художник може одночасно перебувати у кількох формах існування. В історії мистецтва відоме флорберівське: “Емма – це я”. Здатність художника вживатися у всяку істоту – бути жінкою чи чоловіком одночасно, з однаковою переконаністю досягати художнього втілення у протилежних персонажах – це ознака творчої психософії.

Ще Платон у своєму діалозі “Бенкет” запропонував поняття андрогінності як активного начала й умови творчого акту. М.Бердяєв акцентував на “одвічній бісексуальності” (яку розумів не антропологічно, а космоічно) – як умову духовної цілісності і творчого потенціалу [2, 402–404]. Лена Глідерс пояснює природу творчого екстазу таким чином: “Ні хвилини спокою. Безупинна невротика, вічна гістерія. Мене цікавлять ситуації, витівки, гримаси, погляди, світ, банани, маски, кривлення! Я з цього роблю тісто і печу оті коржикі “для святого крокодила...” Я кожного дня хочу бути в іншому кінці планети, бачити, втомлюватись, знов бачити, шукати, плакати, кричати. Мене втомлюють ті сімі маски” [13, 363–364]. Вітальність на цьому рівні виявляється через рух, динаміку, тоніс зору, а відтак стає причетною до творчого виголошення і світовираження.

У.Самчук добре ознайомлений з психософією художника, бо адекватно вмотивує дії і вчинки своєї героїні. Чому Лена постійно повторює оте символічне “ніколи-ніколи”, тобто вона ніколи не буде ні коханкою, ні дружиною, і все ж підтримує стосунки з Павлом, не залишає його? Вербально-символічний індикатор “ніколи-ніколи” упродовж всього роману семантизує специфіку природи митця і постійно тримає читача в напрузі. Лена і Павло пов’язані універсальним мотивом кохання, що закономірно передбачає викід за межі у метаграниціне буття [18, 258]. Однак “буття-для-іншого”, за Ж.-П.Сартром, іманентно зумовлює екзистенційний конфлікт, у даному випадку між любов’ю-потребою (Лена) і любов’ю-даром (Павло). Образ Павла виконує роль своєрідного каталізатора,

завдяки якому відбувається перехід моральної енергії у творчу. Більше того, Лена-митець “використовує” любов до Павла (“купує дорогої спогади на Сімко”), щоб черпати у ній художню енергію. Адже любов як різновид дуже складної духовної потреби породжує різні емоції, у тому числі і стеничну (радість, захоплення). У цій якості вона могутнє енергетичне джерело (М.Каган).

Врешті, Лена усвідомлює свою творчу приреченість. Натягаючи маску іронії, вона все таки страждає. Ще З.Фройд у своїй праці “Поет і фантазування” висловився, що фантазує аж ніяк не щасливий, а незадоволений; незадовільнені бажання – спонукальні стимули фантазії. Правда, він дещо односторонньо подивився на проблему – лише на рівні “лібідо”. Але в загальному можна погодитись, що незадоволеність, моральний, внутрішній конфлікт, навіть криза, як і позитивний чинник емоційного напруження, стимулюють творчу активність (вітальність) й енергію. “На певний час творча енергія художника ніби загасає і через якийсь час спалахує з новою силою. Таким “спалахам” в творчості передують моменти кризи. І разом з тим така криза часто виявляється лише наслідком поновлення, обіцянням нового повороту творчості, часом непередбаченого і такого, що погано узгоджується з тим, що художник створив раніше” [9, 94].

Простежимо цю особливість у житті Лени-митця. Розлучившись з Павлом, вона таємно зникає – їде в Париж, де починається новий етап в її творчості. Париж для Лени-митця – це більше, як міський типаж, це “мисль серця”, висловлена в малюнку, та просторово-духовна аура, де вона може бути “учасницею тих двох відомих комедій – божеської і людської... Ти є живий, нерозбитий атом, ти є втілення логіки, але я мумія фараонши, обліплена бальзамами, і саме тому, мій милий, оцей мій протест... Я хочу єднати древність і сучасність в самій собі, шукати надчуття, позачуття, підземелля, влазити в камінь, дряпатись в могилах, розривати кістки... Те, що звемо “модерне мистецтво”, не конче модерне у наших просторах часу, воно модерне в неоліті, палеоліті, взагалі мова інстинктів, відрухів, печерних фресок, кам’яно-вікових людей...” [13, 365], – полемізує Лена з Павлом.

Філософія мистецтва в романі “На твердій землі” розкривається шляхом подолання протиріч буття, точніше – виходу за межі

* Терміни “любов-потреба” і “любов-дар” взяті з класифікації К.Льюїса, який увів їх у науковий обіг.

буденного життя. Художнє вирішення протиріччя передбачає “створення твору, де драматичні і трагічні відношення дійсності переходять ... в гармонійне, створюючи нову основу художнього буття” [18, 35]. Автор вмотивує це завдяки самоідентифікації Лени-митця з вимисленими образами. Вона каже Павлові: “Чи ти не бачив моїх постійних тем – жінка, що родить. Це лиш моя далека внутрішня, атавістична туга і більше нічого” [13, 363]. Тут простежується процес емпатії, який передбачає роздвоєння “я”-Лени на власне “я” та на “я”-образ (С. Басін).

Причину звертання Лени-художниці до образу “жінки-“горилі”, яка напружено, як надутий бальон, родить дитину” [13, 94], можна трактувати по-різному. По-перше, ця тематика пов’язана з тим, що Лена з відомих причин не може реалізувати себе як нормальна, звичайна жінка. Вона зізнається, що її “біологія цілком в порядку”, але “психологія до цього не достосована” [13, 363], бо її призначення інше – малювати. По-друге, тему процесу народження можна розуміти символічно за К.Г.Юнгом: “Твір виростає у свідомості митця, як дитина в материнському лоні”, себто тут йдеться про народження як креативно-жіноче начало.

На рівні психософії творчості роман “На твердій землі” нагадує драматичну поему “Соловейко-Сольвейг” І. Драча. У першому – Лена, малярка. У другому – Марина, скульпторка. В обидвох творах, незважаючи на різножанрове втілення, простежується аналогічний конфлікт, який є осердям характерів двох героїнь. Це конфлікт між двома початками – мистецьким і материнським, між відданістю мистецтву і повнотою людського існування з тими земними радощами і втіхами, яких має зазнати кожна жінка згідно з призначенням їй природою обов’язком бути дружиною і матір’ю. Марина, як і Лена, мріє зазнати “бабського щастя... Родити, любити, ходити вслід за пелюшками...” [7, 157]. Голос жінки прагне перемогти голос митця, але, врешті, Марина, як і Лена, усвідомлює: “... Моя доля – дітей кам’яних родити” [7, 147]. Скульптури волають: “Народи нас, народи негайно, ми ж виникли в твоїй уяві, ти виносила нас, як жінка виносить в лоні плід, ми твої ненароджені діти!” [7, 152]. Марина обороняється тільки одним: “Оцими бабськими, жіночими руками?!” але заперечення гасне у власному безсиллі перед буянням творчої уяви.

Якщо Лена з роману “На твердій землі” звільняється від кохання “звичайного” чоловіка, то Марина мусить виборсуватись “з-під магічної влади” чоловіка-митця. Творче начало у даному випадку не тільки ставить жінку поруч з чоловіком, більше того, вона переростає його, “розлітавши” свої крила. Поема не випадково має подвійну назву, бо щось справді символічно-ібсенівське є в ній: скрипка Сольвейг символізує перемогу жертвовної вірності мистецтву. У кінці роману “На твердій землі” періодично з’являється образ яблунь (“в саду яблуні дійсно зародили, були тяжкі, гнулися під тягарями” [13, 338]), що символізує початок всіх речей і творчу плодючість (продуктивність) на рівні органічного співіснування в романі двох вітальних начал – раціонального й креативно-мистецького.

1. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1986. – 583 с.

2. Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества / Н. А. Бердяев. – М. : Правда, 1989. – 607 с.

3. Білоус-Гарасевич М. Ми не розлучались з тобою, Україно. Вибране 1952–1998 / М. Білоус-Гарасевич. – Детройт, 1998. – 768 с.

4. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М. : Педагогика, 1987. – 341 с.

5. Головка Б. А. Философська антропология / Б. А. Головка. – К. : ІЗМН, 1997. – 240 с.

6. Грабовська І. Проблема засад дослідження українського менталітету та національного характеру / І. Грабовська // Сучасність. – 1998. – № 5. – С. 58–70.

7. Драч І. Соловейко-Сольвейг / І. Драч // Драч І. Драматичні поеми. – К. : Дніпро, 1982. – С. 109–197.

8. Зись А. Я. Методологические искания в западном искусствознании / Зись А. Я., М. П. Стафеецкая. – М. : Искусство, 1984. – 239 с.

9. Искусствознание и психология художественного творчества / отв. ред. А. Я. Зись, М. Г. Ярошевский. – М. : Наука, 1988. – 382 с.

10. Костюк Г. З літопису літературного життя в діяспорі / Г. Костюк // Сучасність. – 1971. – Ч. 9–10 (129–130). – С. 3–50.

11. Пінчук С. Улас Самчук і його епопея “Волинь” / С. Пінчук // Волинь: роман у 3 ч. – К. : Дніпро, 1993. – Т. 2. – С. 325–333.

12. Рудницький Л. Література з місією. Спроба огляду української еміграційної прози / Л. Рудницький // Нові дні. – 1975. – Жовтень. – С. 7–10.

13. Самчук У. На твердій землі / У. Самчук. – Торонто : Українська кредитова спілка, 1967. – 390 с.

14. Сартр Ж.-П. Первичное отношение к другому : любовь, язык и мазохизм / Ж.-П. Сартр //

Проблема человека в западной философии ; [пер. с англ., нем., фр.] ; [общ. ред. Ю. Н. Попова]. – М. : Прогресс, 1988. – С. 82–103.

15. Сивокінь Г. М. Від аналізу до прогнозу. Літературно-художній пошук і позиція критика / Г. М. Сивокінь. – К. : Дніпро, 1990. – 217 с.

16. Фізер Дж. Філософія чи філо-софія Тираса Шевченка? (Кілька вступних зауваг) / Дж. Фізер // Слово і час. – 1990. – № 5. – С. 33–40.

17. Фрейд З. Художник и фантазирование / З. Фрейд ; пер. с нем. – М. : Республика, 1995. – 400 с.

The article highlights for the first time the novel “On the Firm Land” by Ulas Samchuk through the lens of psychological and philosophical aspects. The psychology of Ukrainian emigrants represented by the author in a path-breaking manner in his last novel of the Canadian period is consistently scrutinized through the main concept images.

Key words: vitalism, vitality, concept of “earth” and concept of “without-land-being”, (thought)image, concept image, the psychology of creativity, psychological motivation, empathy, psychosophy, art.

УДК: 2-313.1

ББК: 83.3 (44)5

СИМВОЛІКА ІМЕНІ ТА БЕЗІМЕННОСТІ В ОБРАЗНІЙ СТРУКТУРІ САТИРИЧНОГО ТЕКСТУ СТЕФАНА КОВАЛІВА

Ганна Марчук

У статті зроблено спробу виявлення символіки імені та безіменності в образній структурі сатиричного тексту Стефана Коваліва у контексті його безперервного переходу з одного культурного часопростору в інший. З’ясовано, що символіка імені та безіменності істотно прояснює систему персонажів сатиричного тексту, особливості його хронотопу, композиції сюжету.

Ключові слова: текст, контекст, композиція, персонаж.

Постановка проблеми. Проблема символу і символічного в українській літературі є надзвичайно актуальною. Якщо виходити із лосєвської інтерпретації символу як принципу безкінечного становлення, що вказує на закономірність, якій підпорядковуються усі окремі точки цього становлення [1, 20], то очевидно, що навіть за таким широким визначенням символ є основою мови культури, оскільки остання може розглядатися як нескінченна сукупність безкінечних самопороджуючих символічних рядів, що можуть бути піддані семіотичному аналізу та реконструкції. Можна навіть припустити, що символізм у культурі, якщо він виступає домінуючою пізнавальною моделлю, є сферою розпредметнення/опредметнення чуттєво-раціонального досвіду людства. Тобто людина, “символізуючи” дійсність, час від часу може знімати відчуження між сферою свідомості та навколишнім світом, яке чи не архетипічно продукується у свідомості європейця завдяки

традиційній дихотомії “суб’єкт – об’єкт”. Звідси – ключова в теорії символізму ідея про діалогічне за природою і символічне за формою включення людини в діалог із творцем та самим процесом творіння.

“Якщо світ, що даний людині, відображується у системі знаків, то творчість, створюючи нові, нечувані знаки, дестабілізує старий світ і творить новий. Тому у творчості два обличчя: сміх і повстання” [2, 476]. Додати до цього можна лише те, що є і третій чинник, третє обличчя присутнє – символічне, проєкція в майбутнє, те, що робить творчість *causa sui* – причиною самої себе – те, що спричиняє її і з минулого (причина), і з майбутнього (мета). Тому нам цікаво буде простежити символіку імені і безіменності в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст., коли особливої естетичної вагомості набула художня деталь, яка в контексті оповіді часто підносила до рівня символу – суб’єктивованого образу об’єктивної дійсності, який

виступає чинником концентрації багатьох ідей та асоціацій [3]. Плідним ґрунтом для дослідження символів та їхнього функціонування в структурі художнього тексту є українська сатирична проза кінця XIX – початку XX ст., показова посиленою увагою авторів до зображення внутрішнього світу людини, урізноманітненням нарративної структури, збагаченням поетичної семантики, використанням художніх засобів суміжних мистецтв, лаконізмом викладу.

Ступінь наукової розробки. Велике загально-теоретичне та прикладне значення для нашої роботи мають наукові праці О.Потєбні “Думка й мова”, трактат І.Франка “Із секретів поетичної творчості” і його ж стаття “З останніх десятиліть XIX ст.” З наукового надбання зарубіжних дослідників використано праці О.Лосєва, Ю.Лотмана, К.Юнга. Шляхи дослідження традиційної української системи символів у писемній творчості розроблено в дисертаційних роботах М.Комариці “Еволюція фольклорної символіки в українській баладі” та В.Погребенника “Українська поезія кінця XIX – початку XX ст. і фольклор: до проблеми співдії народних традицій та індивідуальної поетики”.

Однак проблема дослідження символіки в образній структурі сатиричного тексту на сьогодні ще малодосліджена. Враховуючи чинник неналежної уваги до творчості галицького письменника Стефана Коваліва (окрім монографічного дослідження О.Колінко [4]), актуальність такої студії набуває особливої необхідності. Відрадно, що Юрій Винничук, упорядковуючи антологію української казки “Казка про Сонце та його сина”, де він “повертає до життя в літературі несправедливо забутих письменників і казкарів”, опублікував твори С.Коваліва [9].

Мета даної статті – виявлення символіки імені та безіменності в образній структурі сатиричного тексту маловідомого галицького письменника Стефана Коваліва у контексті його “вічності”, тобто безперервного переходу з одного культурного часопростору в інший. Основне завдання дослідження полягає у з’ясуванні проблеми з’ясування системи персонажів сатиричного тексту, особливостей його хронотопу, композиції сюжету саме через символіку імені чи безіменності. Головним методом дослідження у статті є принцип мікроаналізу (повільне прочитання, або так званий “close reading”), який допомагає виявити особливості перетворення художньо-

го образу на символ у контексті його розгляду паралельно з іншими зображально-виражальними сатиричними засобами словесного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Галицький письменник Стефан Ковалів, який жив і творив на рубежі XIX – XX ст., не був достатньо відомий ні сучасникам, ні наступним поколінням, однак він належав до тієї когорти діячів української культури, які, продовжуючи та інтенсивно розвиваючи традиції своїх попередників, розширювали ідейно-тематичні обрії літератури, шукали нових способів художнього осмислення дійсності, нових підходів до зображення суспільного життя. Сьогодні, коли літературознавча наука намагається дати об’єктивну оцінку минулому, переосмислити історичний і естетичний досвід, інтерес до згаданого письменника закономірний. Своєю літературною діяльністю він заслуговує на те, щоб посісти належне місце в духовній культурі нашого народу, яку творили не тільки геніальні особистості, а й рядові і чесні трудівники, бо “всі вони трудилися на одній ниві і всі клали, один більше, інші менше, свою частку в будівлю нашого духу” [5, 521]. І.Франко, аналізуючи твори С.Коваліва, називав їх автора “творцем кризь сльози всміхнутих нарисів”. Така оцінка І.Франка свідчила, що творчість С.Коваліва збігалася із загальною тенденцією розвитку української літератури кінця XIX – початку XX ст., коли твори відомих письменників мали передовсім не гумористичне, а драматичне звучання, часто навіть й трагічне. Однак, гумор і сатира стали невід’ємною складовою реалізму художника слова.

Специфічною ознакою сатири є можливість її існування у творі будь-якого літературного роду та виду як у формі жанрової домінанти, так і в другорядній функції, увиразнюючи окремий образ, деталь, епізод, сюжетну лінію тощо. М. Бахтін, вводячи поняття культури багатої на тони, писав: “Усе справді велике повинно містити в собі сміховий елемент. У культурі, багатій на тони, і серйозні тони звучать інакше: на них падають рефлексії сміхових тонів, вони втрачають свою винятковість і виключність, вони доповнюються сміховим аспектом” [3, 358]. Тому до розгляду нами беруться твори галицького письменника різних жанрів, насамперед оповідання і казки.

Відомо, що сатиричний текст у дзеркалі інтерпретації – це словесний художній твір,

який показує реалізацію концепції автора, створену його творчою уявою індивідуальну картину світу, втілену в тканину художнього тексту за допомогою цілеспрямовано відібраних відповідно до задуму мовних засобів (у свою чергу, також інтерпретуючих дійсність), і адресований читачеві, який інтерпретує його відповідно з власною соціо-культурною компетенцією [6, 64]. Сатиричний текст можна характеризувати як “пристрій, на вхід якого подаються тексти, що колись циркулювали в культурі, які, перетинаючи його внутрішні кодові межі, трансформуються в нові повідомлення” [6, 105]. Актуалізуючи в новому тексті той або інший шар культури, сатиричний контекст становить інтерес не просто в плані наявності вихідного тексту, але й у плані його модифікації, тобто характеризується настановою на створення принципово нового та інформаційно насиченого тексту [8, 355].

Загальновідомо, що в українському літературознавстві різновиди символіки репрезентують передовсім *символи природи або тотемістичні та культурологічні символи*. В окрему галузь виділено *символіку імені та анонімності* як сукупність непередметних символів. Слово як ім’я є одним із найважливіших символів пізнання персонажа літературного твору, її унікального внутрішнього світу. Обираючи імена своїм героям, письменник часто зважає на первісне значення того чи іншого імені, що дозволяє йому адекватно характеризувати персонажа-денотата. Адже, як О. Лосєвим, “словом, яке відкриває сутність особистості, ... вочевидь є ім’я; а це ім’я, що відображає й тяжіння Влади, й мудрість Знання, й святість Любові, є не що інше, як Добро, Істина й Краса” [1, 197].

Символічне прочитання імені відбувається при з’ясуванні його семантики (первісного значення) та зіставленні її з тим змістом, який вкладає автор в образ героя та його ім’я. В художній оповіді, яка відзначається особливою внутрішньою напруженістю при зображенні певного драматичного моменту в житті героя, важливим є ім’я останнього, оскільки саме воно є своєрідним ключем до виявлення суперечності та можливого її розв’язання. В цьому розрізі, згідно з тезою О.Рябіної, “символізація... пов’язує нетотожні одне одному знаки (у даному разі) і означуване (його носія)” [8, 192–193].

З точки зору символічності, а відтак і архетипності цікавими є імена героїв оповідання “Громадські промисловці” (вперше на-

друковане в газеті “Батьківщина” за 1891р. під псевдонімом С.П’ятка). Цей твір – гостра сатира на все сільське “начальство”: вїта Черпачку, секретаря Голубінку, присяжного Цуценьку, які в спілці з шинкарем Янкелем чинили необмежену сваволю, грабуючи бідних селян, змушуючи їх відробляти справжню панщину. Зреалізувати творчий задум допомагає письменникові широка палітра мовно-стилістичних засобів, якими він послуговується у створенні гостро-сатиричних образів “сільських верховодів”, добираючи перш за все для них велику кількість оцінних імен негативного змісту: “обгноєний, обчуждений, гноївчище, ситний, куртоногий Янкель; великанські клавачки, радницькі черева, вонюча баюра, великанська бутля; молестує (благає), жебонить (говорить); кровопийці, надшиванці”. Ці слова-метафори своєю семантикою й незвичною емоційністю відповідають певним життєвим реаліям, через властиві їм якості здатні викликати неприємні відчуття, тим більше, коли вони розміщені в центрі висловлювання і несуть на собі велике емоційне навантаження. Ними соціально загострюються події, факти: “Обгноєний, обчуждений, аж сарчали від нього неблаговонні сопухи, аж віддих стало запирати дихавичному принімкуватому Янкльовому водоносові Петрові” [7, 202]; або: “Кожий доміркувався, що Цуценька по-тверезому в гноївці не купався ніколи. До такої коширної (освяченої) іронічно купелі мусив хтось присилувати громадського інспектора поліційного” [7, 203].

Розглядаючи структурні особливості гротескного образу в творах С.Коваліва, відзначимо такий його різновид, як образ-тварина, різного виду типу зіставлення, порівняння персонажів з тваринами, птахами, бджілками, мурашками, волами тощо. В переважній більшості випадків ці зіставлення мають характер метафори чи порівняння. В “Громадських промисловцях” письменник по суті створив гротескний образ людини-цуцення Цуценьки. Кількаразове акцентування на його не людських, а тваринячих звичках, ставлення до людей, його поведінці і вчинках розкриває суттєві риси образу цього персонажа, сатирично загостреного, однак не позбавленого життєвої правдоподібності. Схожий образ ми спостерігаємо й у оповіданні Леся Мартовича “Лумера”, де письменник акцентує увагу на вгодованості отця Кабановича.

Імена трьох героїв – громадських промисловців оповідання Стефана Коваліва з

розвитком сюжету стають ключовими у розумінні характеру кожного. Відповідний стилістичний ефект для характеристики імен громадських промисловців досягається за допомогою експресивно-забарвлених синонімів: замість “говорять” громадські промисловці “белькотять”, “репетують”, “муркотять”, “жабонять”, “горлають”, “гудять”; вони не ходять, як усі люди, а “триндають”, “пігнають”, “волочаться”, “штопають ногами”; не сміються, а “шикають”; не цілують, а “слинять”, і т.п. Автор іронічними порівняннями увиразнює тупість, обмеженість, неспроможність до будь-якого думання “громадських верховодів”: це “була велика загадка для них”, “сук без дірки, твердий залізний оріх до розгризена” [7, 203]; “все начальство потратило голови, не може ні вперед, ні назад...” [7, 204].

Сатиричний твір наповнюється драматичними моментами після повернення головного героя додому “з маневрів”. Жінка й мати з порогу повідомляють Фасольці, що завтра останній термін повернення боргу: якщо він не буде сплачений, то жид Янкель забере і ґрунт, і хату, а їх з торбами по світу пустить. Не повірив Степан такому нечуваному свавіллю, та коли через деякий час до його хати прибули “і нова рада, і стара, і правдиві радники, і заступники, і на чолі їх пан з жовтими шнурками коло шапки і ще два паничі писарі ... секвеструвати Фасольчине майно” [7, 208], він вибухнув невтриманим гнівом, що видно з його психологічного портрету: “закіпіла в Фасольці кров”, “зареготав на ціле горло”, “почав рватися, ревіти, як розлючений лев” [7, 208–211]. Усе єство селянина перейняте ненавистю до визискувачів, яка виливається в лютому гніві й досягає свого апогею, коли “урядовці” прийшли вже на нивку Фасольки, щоб забрати і ґрунт, однак сили були нерівними, і Фасольку, “як убитого бика”, зв’язали, посадили у віз. “Дармо силувався увільнити з в’язів, посторонки були кріпкі і грубі” [7, 211], – так резюмує оповідач, голос якого зливається із щирим авторським співчуттям. Художня деталь ув’язнення – “посторонки були кріпкі і грубі” – набуває символічного звучання: відображає безперспективність борців-одинок.

Принагідно зазначимо, згадуваний символ у Стефана Коваліва переходить з одного твору в інший, зберігаючи при кожному новому переході той контекст, який йому було надано попереднім твором. Так, у новелі “Олекса Щупак” – це “мотуз-кусень посто-

ронка”, який з’являється на початку твору, потім вводиться ще й ще раз, допомагаючи зрозуміти різні психічні стани героя: “Оглядає Олекса Щупак мотуз, добрий мотуз, нездрухній ... на що би він придався? За добрих часів припиняли на нім телята в хаті при столі, а нині, що на нім припняти? ...що?” [7, 370]. І мотуз – опрідечений вияв крайнього зубожіння розореного селянина – передає гнітючий настрій героя, скеровує його подальшу поведінку. Навіть у сні – напівмаренні він не покидає Олексу, являючись йому то символом злочину (“Вкінці кинувся Олекса з цілою силою на свою жертву, ... зацморкнув мотуз на шию Гриневи, повісив його на кульку до грагара” [7, 371]), то символом кари (у випадку з палієм), то символом морального очищення (у кінці новели). Мікрообраз мотуза суголосний душевному станові героя – Олекса кидає його у вогонь печі і “в міру, як сусік догоряв і попелів мотуз, легшало і Олексі Щупаківі на совісті. Погас огонь, – погасла з ним і гадка братоубійства... навіки погасла” [7, 374]. Мотуз, перетворюючись у купу попелу, стає символом морального самоочищення героя.

Як уже зазначалося, персонаж літературного твору прилучається до символічного світу завдяки своєму імені. Проте досить часто такий процес відбувається не через ім’я, а через його відсутність – анонімність. “Енциклопедія символів” Дж.Купера тлумачить це явище так: “Анонімність — втрата своєї індивідуальності, а отже, занурення в божество” [6, 35]. Максимальна достовірність у показі безчинств, що їх творять верховоди, забезпечується прийомом оповіді безіменного оповідача, який виступає представником усієї громади села Рубатковичі і править у творі “голоси маси”: “Ба говоріть собі, що хочете, а я вам про своє повім...” [7, 201]. І далі в народно-розмовній манері автор продовжує свою оповідь: “Зазнало сего року наше село Рубатковичі, за всі часи зазнало...” [7, 198]. Такий спосіб художнього опису створює у читача відчуття співдії, співучасті, емоційно і пристрасно впливає на нього, епатуючи всіма неподобствами, які творять “громадські промисловці” в ім’я “закону” конституційної Австрії.

Символічним є ім’я селянина Боруха з оповідання “Безконечний швіндель”. Твір має своєрідну композицію – розпочинається безпосередньо з розвитку дії: “Тяжко двигав Борух мішок солі, що її виварював сам під

боком шандарів і ревізорів...” [7, 375]. Цей мішок потрібно йому вночі, непомітно для стороннього ока перетягти додому. Символ мішка-лантуха солі як єдиного засобу до існування селянської родини ототожнюється тут з іменем головного героя Боруха.

Гринько Отаршик з “Сільських зіздарів” “у своїй превеликій богочестивості не міг собі представити вічної щасливості без широких полонин, без земних верхів Бескида, без покійних отарщиків, з якими колись має стрінутися на другім світі і продовжати даліше в безконечність пастирське діло” уявляв “цїле небо незміреною полониною, на якій душі покійних праведників пасли черідки божі, а Авраам патріарх і цар Давид там яко архіпастирі розпаювали по заслугі кожній громаді полонини і стерегли порядки... Безчисленні зіздарі, то були безчисленні ватри,

Місяць представляв собі як величаву ліхтарню, котру чини херувимські несли перед господом богом...” Ім’я Отаршик символізує його повагу до улюбленої справи, а легкі нотки самоіронії тільки посилюють його влучність [7, 308].

Просвітительською вірою в розум людини, в могутність її духу пояснюється й створення образів інших ідеальних героїв: Степана Тулюка (“Добрий заробок”), Лучки Щербатого (“Конокради”), Андрія Тихомира (“Хто винен?”), Семена Трудолюбя (“Світ учити розуму”), для яких знання, самовіддана праця, невідробна любов до народу, Батьківщини, Бога та інші моральні чесноти – то “золото, жемчуг неоціненний” [7, 543].

Новаторські шукання сприяють письменнику у створенні надзвичайно об’ємної галереї “різних зайд” – лихварів, гендлярів, спекулянтів, вїттів та інших ошуканців. Переборюючи тяжіння “дрібного факту” (І Франко), С.Ковалів зумів надати йому значення типового явища, звинувачуючи не окремих “порочних” представників влади, а всю гнобительську систему, починаючи з місцевих “присяжних цуценьків” і закінчуючи “найсвятішим цісарем”, не проминувши при цьому нагородити своїх героїв символічними іменами. Так, начальник банку з Дрогобича у нього пан Хапко (“Пятка”), чи ниций “інтелігент” Хатьківський з “Пригісника з Борислава”.

До речі, необхідно принагідно зауважити, що ніякими загальними характеристиками, оцінними словами не передати тієї духовної ницості “інтелігента” Хатьківського

у “Пригіснику з Борислава”, як це дозволяє зробити речова деталь, двійник свого господаря. С.Ковалів виступає тут майстром предметного образотворення, а натуралістичні прийоми письма допомагають йому досягти своєї мети – сатиричного викриття цього бориславського “галапаса”, “сеї гниди людської, що звикла ...вічно ссати свіжі соки з бідного безборонного люду, як хижак теплу кров зі своєї жертви” [7, 491]. Вістря сатири Стефана Коваліва спрямоване насамперед на змалювання глибин людської душі, враженої хворобою лицемірства й демагогії, що нерідко мало своїм наслідком втрату істинно людських якостей. Своєрідність його сатиричного образу в тому, що вся його сутність, поведінка й вчинки суперечили самій природі і призначенню його сану. Образи службовця чи інтелігента, народолюбця – тільки маска, під котрою прихований егоїст, демагогія, пусто-дзвон, порушення християнських постулатів. Письменник послідовно, цілеспрямовано демонструє внутрішню порожнечу свого персонажа, не регламентуючи це опосередкованим його розкриттям, але також змальовує його прямо, неметафорично, вдаючись до відповідних форм монологу в їх авторському переказі.

У творах С.Коваліва на селянську тематику посилюється роль саме такого оповідача, який покликаний художньо узагальнити змальовані епізоди життя, не прикрашаючи суспільно-економічних вад існуючого ладу. Автор виступає не тільки як суворий реаліст, передає картини страшного зубожіння селян, а й показує соціальне розшарування на селі, відтворює загострення конфлікту між двома антагоністичними верствами, що породжує невдоволення і гнів пригночених. Так, уперше в творах С.Коваліва з’являється образ стихійного бунтаря Степана Фасольки, який уже усвідомлює соціальну спрямованість своїх виступів, розуміє, що причиною усіх нещастів бідного “хлопа” є згряя сільських верховодів, яка має підтримку у вищих властей. Селянин С.Коваліва, як і в Л.Мартовича, М.Яцківа чи інших тогочасних письменників, – це вже не романтизований герой, певний себе, охочий похизуватися силою, а нужденний бідак, якому, однак, часом притаманне здорове почуття гумору, іноді самоіронії, всередині якого киплять затамований гнів і ненависть.

Висновки. Символіка імені є досить характерною в системі образів малої прози Стефана Коваліва. Ми намагались комплекс-

но схарактеризувати своєрідність цих образів – достовірних, психологічно вмотивованих, передовсім образу збірно-шаржованого і образу гротескного, гротескно-алегоричного, дійшовши висновку, що їх втілено в тих художньо-мовних структурах, які з найбільшою ефективністю дозволили письменникові реалізувати в його творах власні мистецькі задуми, свою художньо-творчу місію. У одних творах цей прийом використовується лише як додатковий засіб реалізації сатиричного моду-су конкретних художніх образів, в інших використання символіки імені оформляється як цілеспрямована, викінчена, глобальна художня стратегія, що поширюється практично на всіх персонажів твору і є одним з основних засобів сатиричного заперечення автором звичаєвого кодексу та моральних цінностей.

Загалом можна зазначити, символічність була однією з найяскравіших рис української малої прози кінця XIX – початку XX ст. Виявом її було не лише вживання в структурі твору традиційних символів із природи, мистецтва тощо, а й символізація імені в образі того чи іншого героя. При цьому використовувалися відомі антропоніми-символи й творилися нові, а традиційні символічні імена набували нового змісту, прикладом чому є ономастика С. Коваліва. Образи ж безіменних героїв притаманні йому меншою мірою. Проте Степану Коваліву, застосовуючи різні ме-

тоди, вдалося досягти мети — через символічність імені у його творах приходить глибоке розуміння образів, відображених автором у сатиричному тексті.

1. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / Лосев Анатолий – М., 1995. – 258 с.
2. Лотман Ю. Выход из лабиринта / Лотман Юрий // У. Эко. Имя розы. – М., 1989. – 322 с.
3. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / Бахтин М. – М.: Художественная литература, 1990. – 544 с.
4. Колінько О. Стефан Ковалів. Мала проза крізь призму часу (сучасна інтеграція) / Колінько Ольга. – К.: Знання України. – 2002. – 177 с.
5. Франко І. Я. З останніх десятиліть XIX віку / І. Я. Франко // Зібрання творів : у 50 т. – Т. 41. – С. 521–541.
6. Андреева В. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / В. Андреева, В. Куклев, А. Ровнер. – М., 2001.
7. Ковалів С. Твори / Ковалів Стефан. – К.: Держлітвидав України. – 1960. – 724 с.
8. Кретов В. П. Символическая природа гумору : до питання постановки проблеми / Кретов В. Зб. наук. праць з філософії та філології. – Одеса. – 2002. – 180 с.
9. Винничук Ю. Казка про Сонце та його сина / Винничук Юрій. – К.: Піраміда. – 2008. – 198 с.

In the article the attempt of exposure of symbolism of the name and namelessness is done in the vivid structure of satiric text of Stefan Kovaliva in the context of his continuous transition from one cultural context in other. It is found out, that symbolism of the name and namelessness substantially clarifies the system of characters of satiric phototypograph feature of his compositions of subject.

Key words: text, compositions, character, context.

ББК 83. 01

УДК 82.0

НАТАЛІЯ ТРЕФЯК СИНТЕЗ МОДЕРНІСТСЬКИХ СТИЛЬОВИХ ОЗНАК У ПРОЗІ МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО

Наталія Трефяк

У статті розглянуто синтез естетичних засад модернізму в художньому світі прози Миколи Вінграновського. Увагу насамперед зацентровано на прояві ознак таких стильових течій, як імпресіонізм, сюрреалізм та неоромантизм, оскільки вони чітко проступають у творчості письменника. У статті також з'ясовано формування модерністської поетики прозаїка. При цьому проаналізовано відповідну техніку показу художньої дійсності, ідейно-естетичні засоби та прийоми, характерні для літератури модернізму.

Усі зазначені аспекти трактуються з погляду конструювання цілісної стильової манери Миколи Вінграновського.

Ключові слова: модернізм, імпресіонізм, сюрреалізм, неоромантизм, стиль прози.

Постановка наукової проблеми та її проблеми. Українська література середини XX ст. характеризується домінуванням соц-

реалістичних тенденцій. Проте справді творча особистість навіть у таких умовах прагнула не втратити свій мистецький хист і зберегти індивідуальну манеру.

До когорти неповторних майстрів стилю в українській літературі згаданого періоду з повним правом можна віднести Миколу Вінграновського. Його проза – ще мало актуалізований у сучасному літературознавстві об'єкт досліджень. Проблема ж своєрідності стилю епічних творів цього автора частково розглядалася у працях Івана Дзюби [7], Володимира Моренця [13], [14], Тараса Салити [20], Михайла Слабошпицького [21] тощо.

Теоретичні питання стилю досліджено такими вченими, як Михайло Гіршман [5], Василь Марко [10], Геннадій Поспелов [18] та ін. Модернізм широко аналізується у монографіях Тамари Гундорової [6], Соломії Павличко [16], Ярослава Поліщука [17] тощо. Проблемі функціонування стильових течій модернізму з'ясовують Віра Агеєва [1], Леонід Андреев [2], [3], Юрій Кузнецов [8], Марія Моклиця [11], [12], Дмитро Наливайко [15], Наталя Шумило [24] тощо. Проте питання диференціації стильових рис творчості Миколи Вінграновського і досі залишається відкритим. Тому наша стаття передбачає дослідження тих мистецьких тенденцій, що виокремлюються у прозі письменника. Це і зумовлює актуальність поданої розвідки.

На противагу ідеологічним кліше соцреалістичної літератури, поетична творчість Миколи Вінграновського засвідчує, на думку Володимира Моренця, нове віяння, “рух від реальної дійсності”, що базується на “образно-чуттєвому сприйманні світу”, “критерії прекрасного”. Це “естетично й етично перетілена реальність, смислом якої є [...] інобуття у слові, а не “вірність правді життя” [14, 13]. Людмила Тарнашинська, аналізуючи поезію шістдесятників, зазначає, що “дослідники ніби зі здивуванням констатують появу в неоромантичній традиції українського шістдесятництва окремих творів сюрреалістичного звучання”, виокремлюючи в цьому руслі і поетичність Миколи Вінграновського [23, 116]. Отже, індивідуальна манера письменника не повністю співвідноситься з міметичністю.

У свою чергу, Іван Дзюба зауважує, що “Вінграновський не може бути однотонним, йому, як дитині, швидко набридає одна манера, один темп, одна роль...” [7, 8]. У зв'язку з цим, учений акцентує на моменті перевтілення, “суб'єктивно-метафоричному баченні

реалій, [...] огорнутих райдужним серпанком ліричних переживань” [7, 9]. Названа особливість вказує на доцільність розгляду творчої манери прозаїка як такої, що протистоїть реалістичній типізації. Припускаючи, що така мистецька установка може мати модерністське підґрунтя, маємо на меті з'ясувати синтез стильових ознак модернізму, що диференціюються у прозі Миколи Вінграновського.

У цьому контексті коло завдань дослідження окреслюємо так:

– виокремити естетичні засади тих стильових течій модернізму, що органічно трансформувалися в цілісній стильовій манері прозаїка;

– проаналізувати поетику стилю прози Миколи Вінграновського, враховуючи властиві для неї риси різних модерністських течій;

– узагальнити особливості модернізму прози Миколи Вінграновського як невід'ємної складової української літератури 60-х років.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Модернізм як культурна епоха інтегрує різновекторні стильові течії, котрі, розвиваючись і функціонуючи окремо, засвідчують водночас спільність естетичної форми художньої свідомості, спрямованої на відмову від міметичності. Соломія Павличко, автор однієї з найгрунтовніших монографій, присвячених модернізму, пише: “Терміном “модернізм” в українській літературній історії позначені різні явища різних періодів, часто діаметрально протилежного змісту” [16, 12]. Це номінування характеризує не так певну стильову манеру, як новий тип художнього мислення, що відображає інший світоглядний принцип. У зв'язку з цим, “модернізм – не група, не період, не школа, не художній напрям, як-от символізм, неоромантизм, імпресіонізм [...], а певна модель літературного розвитку в нашому столітті” [16, 12]. Отже, модернізму, за спостереженням дослідниці, загалом властиве розмаїття стилів, так звана “єдність багатоманіття”.

Однією з мистецьких течій, яка руйнувала традиційну міметичну настанову, вказувала на новий спосіб освоєння дійсності, був імпресіонізм. У літературознавчому словнику-довіднику подано таке визначення імпресіонізму: “Напрямок у мистецтві, який основним завданням вважав ушляхетнене, витончене відтворення особистісних вражень та спостережень, мінливих миттєвих відчуттів та пере-

живань” [9, 300]. Відтак суб’єктивні авторські емоції є основою формування образності в імпресіоністичних творах.

Тетяна Студенко визначає імпресіонізм як “безпосереднє (виділення наше. – Н.Т.) відображення” [22, 17]. Митці, керуючись цим принципом, прагнуть схопити отой ледь вловимий порух душі, що виникає при спогляданні об’єктивних реалій. Так втілюється імпресіоністична двоєдність: “єдність зовнішнього і внутрішнього, об’єктивного і суб’єктивного. У цій двоєдності суб’єктивне займає позиції переважаючі, – пише Леонід Андреев, – звідси й сам термін “враження” [2, 65–66]. У сюрреалізмі ж, за твердженням Марії Моклиці, все-таки “залишається актуальною настанова на об’єктивність” [12, 146]. Сюрреалістичні принципи базуються на “звільненні свідомості, вивільненні духу” [3, 55] шляхом використання прийомів сну, забуття, автоматичного письма чи “автоматизму”, що дозволяє вийти за межі об’єктивно існуючого в світ реальності іншого стибу. Адже, як зауважує Марія Моклиця, “зосередженість на ірреальному породжує особливий світ, реальний та ірреальний водночас” [12, 146]. Можливо доповнити, що несвідоме, яке завжди ірреальне, також є суб’єктивним та об’єктивним одночасно. Імпресіонізм же “черпає” з реально існуючого натхнення, що стимулює до творчості, перероджуючись в індивідуальному світі особистості та викликаючи при цьому ряд естетичних реакцій.

Імпресіонізм у літературі виявляє себе через психологічне саморозкриття персонажа або ж іншого суб’єкта мовлення, використовуючи відповідні оповідні стратегії. У зв’язку з цим “основний принцип імпресіонізму акцентує на враженні, на суб’єктивному сприйнятті, на відчуттях, зберігаючи, проте, зовнішні джерела вражень” [2, 52], тобто поштовхом до акту творення слугує естетична реакція автора як особи, яка сприймає дійсність. Тому необхідним принципом організації художнього цілого виступає гармонійне поєднання усіх складових тексту в єдине ціле, адже “краса в імпресіонізмі – не відносне поняття, а абсолютне” [22, 11]. Так виникає ще один принцип – сугестивності, який полягає в тому, що “мистецтво звучання вселяє, а не повідомляє, розчиняє точний зміст у звучанні” [2, 39].

Сюрреалізм, на думку Леоніда Андреева, це “систематизація емоційної, “ліричної поведінки”, в якій ставиться під сумнів при-

чинність і обумовленість (панує випадок)” [3, 81]. Аспект “ліричної поведінки” споріднює сюрреалізм з імпресіоністичною ліризацією оповіді з суттєвою відмінністю у характері самої ліризації. Якщо імпресіонізм сповідував ідеали краси, естетизму, витонченості, то сюрреалізм нівелює усі закони і форми організації художнього тексту, спираючись на категорію несвідомого, чудесного. Тому, за словами Леоніда Андреева, “філософський фундамент сюрреалізму, його естетика “модернізовувались” відносно романтизму та символізму за рахунок [...] інтуїтивізму Бергсона, фрейдизму” [3, 9].

Характеризуючи імпресіонізм кінця XIX – початку XX ст., Наталя Шумило зауважує, що “імпресіонізм постав як своєрідна складова неоромантизму” [24, 289]. За словами дослідниці, українській літературі загальною властива ідея “романтизоцентризму”, що виявляється у будь-якому періоді її функціонування [24, 289]. Вона, звичайно, притаманна чуттєвій українській ментальності, опертій на філософський ґрунт кордоцентризму. Принцип яскравого індивідуалізму, самотності, що базується на відчуженні від своєї епохи і неможливості віднайти ідеал в сьогоденні, вольовий принцип – це ознаки межі століть із властивою їй зміною світоглядних парадигм.

Неоромантичні, сюрреалістичні, імпресіоністичні та інші тенденції в літературі 60-х років XX ст. виокремлюються, вважаємо, у зв’язку з тим, що тогочасна ідеологічна і культурна ситуація, вимагаючи повного підкорення штучним неестетичним ідеалам, стимулювала новий виток модерністських явищ. Про це говорить також Соломія Павличко: “...модернізми 10-х, 20-х, 40-х і 60-х мали свої специфічні дискурси. Водночас їх об’єднує певна тяглість естетичних завдань...” [16, 12]. Так, якщо модернізм початку століття – це здебільшого протест супроти етнографічного побутовізму, то модернізм 60-х – це позитивне засвоєння досвіду попередників із важливою установкою на заперечення псевдоміметичних ідеалів, насаджуваних соцреалізмом.

Отже, спробуємо розглянути вияв вищезгаданих стильових ознак модернізму в прозі Миколи Вінграновського.

Модерністський суб’єктоцентризм особливо презентований манерою оповіді. На нашу думку, у Миколи Вінграновського він має імпресіоністичне та сюрреалістичне під-

ґрунта. Творам письменника, в яких вбачаємо імпресіоністичні риси, притаманне немовби відсторонення автора від зображення (“Бинь-бинь-бинь”, “На добраніч”, “Літньої ночі” тощо). Ці тексти конструюються від імені певного “я”, яке, проте, інколи включає в себе й авторські емоції та переживання (“Не дивись мені в спину”, “Манюня”). Стосується це і творів з головним героєм дитиною (“Кінь на вечірній зорі”, “Низенько зав’язана” та ін.). Як пише Наталя Шумило, характеризуючи явище імпресіонізму, “собі автор бере природу, оточення, героям дає право відтворити свій внутрішній світ, як вони собі його уявляють” [24, 297]. Таким чином виникає специфічний “кут зору” на описуване, не просто відмінний від власне авторського, а тонко ним проєктований. Сергій Пригодій зауважує, що імпресіоністичний “художній текст формувався або як лірична оповідь автора, або як індивідуалізоване саморозкриття персонажа, або якась вагома подія розкривалася через ризикі “точки зору” [19, 20]. Сюрреалістичний оповідач завжди налаштований на чітке фіксування думок, образів, що виникають в уяві. Якщо ж застосовується прийом сновидного зображення, то він, так би мовити, не допускає змін і втручань, а “використовує” правило випадковості з казковими, інколи фантазмагоричними елементами.

Уява, фантазія, домисли і вимисли – це основа розгортання сюжету прози письменника. Нерідко від уявлюваних персонажем подій чи вражень, викликаних зовнішніми чинниками, розповідь переходить у царину сновидінь. У такий спосіб конструюється немовби фантазмагоричне бачення часу та простору творів. Сон у прозі Миколи Вінграновського виконує функцію додаткової сюжетної лінії, що символізує перепочинок (“Літньої ночі”, “Низенько зав’язана”), візії щасливого майбутнього (“Бинь...”) або ж відображає причинно-наслідкові зв’язки, реакцію на зовнішній подразник (“Манюня”).

Щодо останнього, можемо говорити про імпресіоністичні елементи, адже, за словами Наталі Шумило, у формуванні імпресіоністичного художнього тексту застосовується “лише те, що відчув, пережив герой, що його вразило, ...а відтак викликало спогади, з’явилося у сні, витворилося в діалогічній або монологічній формах” [24, 293]. У деяких творах реципієнту залишається лише здогадатись, що змальовувані події відбуваються не в теперішньому часі, а в площині підсві-

домості, ірреальності, тобто є внутрішнім сюжетом (“Скриня”, “Низенько зав’язана”). Вираженню такого ефекту часто слугують сновидіння. Для прикладу, сон як порятунок від реалій дійсності, яка насичує юного героя негативними враженнями, спостерігаємо в новелі “Бинь-бинь-бинь”. Розповідач-дитина з солодкими думками про їжу поринає в голодне сонливе марення. Підсвідомість героя виявляє думки, що його хвилюють: у них батько і брати живі, повертаються щасливо з війни. Проте, як це завжди буває в снах, такий зримий і видимий об’єкт раптово зникає, повертаючи нас до реалій. У цьому випадку сон – це острівок порятунку юного героя від воєнних жахів.

Швидкоминучість сновидінь присутня і в оповіданні-замальовці “Літньої ночі”. Головний герой, не встигнувши як слід поринути в сон, змушений підійматися на ноги. Автор яскраво зображає глибокий дитячий сон, коли ніч проминає, як мить. Проте, якщо в новелі “Бинь...” головний герой спить тривожно, чуйно, насторожено, то в оповіданні “Літньої ночі” сон міг би бути міцним, безжурним, але його вимушено обірвано. Героєві ж новели “Низенько зав’язана” у вечірньо-нічний час вбачається, “як із могили, з нірок один за одним вискакували ховрашки, випльовували у ковилу шматочки золота, [...] знову і знову вискакували з золотом у зубах, і зуби у ховрашків були золоті” [4, 340]. Розповідач зауважує це у той момент, коли людська свідомість зазвичай відволікається і межує з ірреальністю. Внаслідок цього виникає уявна картина дійсності, в якій кожен зі структурних елементів формує цілісність описуваного, виражаючи авторське бачення. Увага акцентується насамперед на найдрібніших деталях, кожна з яких пов’язується між собою й утворює сугестивний ланцюг метафорично значущих компонентів. Адже асоціативні зчеплення відображають хід думок, спосіб художнього мислення митця, а отже, – індивідуальну й неповторну манеру автора, що презентує стильові особливості його творчості.

Тропіка останнього речення новели “Низенько зав’язана” знову поєднує фантастичних персонажів на тлі осінніх сутінок. Розповідач, поринаючи у напівзабуття, повертає у художню дійсність твору образи скіфського царя та ховрашків – нічних жителів скіфської могили, видимих не кожному пересічному спостерігачеві. Таким чином, новела радше нагадує мініатюру-замальовку, наси-

чену враженнями та прикрашену уявою, що дозволяє нам класифікувати її як імпресіоністичну. Щодо специфіки такої образності, Сергій Пригодій зауважує: “Імпресіоністична тропіка передає особливе враження людини, природно набирає яскравої візуальності, соковитої барвистості, [...] чаруючої багатозначності, що досягається більш незвичайною, несподіваною асоціацією” [19, 266].

Як рання новела “Бинь-бинь-бинь”, так і значно пізніша “Наш батько” засвідчує яскраву модерністську постать розповідача зі своїм світобаченням, що формується під впливом авторського воєнного досвіду. Розповідач і водночас герой новели “Бинь...” – дитина, що, рефлексуючи, намагається забути доколишні жахіття. Єдиний для неї порятунком – самовиговорювання, адже навколо, крім собаки Нерика та знайденого і незворотньо втраченого телятка Биня, немає нікого. Дитячу душу обіймає страх і безвихідь становища. Мотив самотності, що виникає у новелі, символізує самотність людської особистості в скрутні хвилини для суспільства. Єдина можливість хоч якось відсторонитись від реалій – шукати приємні моменти, майже ідеальні, в минулому та сподіватись на безхмарне майбутнє. Тому композиційно твір містить ретроспективні “заглибини” сюжету. Часто повторювані репліки “О! О! Б’ються!” або ж “а тут ще мами десь нема” свідчать про мрії головного героя – мир, спокій і родинний затишок. Викладова форма, близька до потоку свідомості, допомагає виразити ці дитячі бажання.

Охарактеризовані аспекти оповіді можна аналізувати з застосуванням фрейдистських методик, які в конкретному випадку допомагають головному героєві-дитині не втратити себе, що вдається не кожному дорослому в скрутні воєнні часи. Недарма головний герой прагне вирости хлібом, щоб нагодувати своїх голодних братика і сестричку.

Твір насичений також зоровими, надто ж слуховими ефектами, які доповнюють змалювану картину суб’єктивними емоціями. Головний герой виловлює враження з довкілля, що й лягає в основу його розповіді. Поштовхом до асоціювання стає прагнення розповідача втекти від самотності, зосередитись на, здавалось би, незначних деталях. Все навкруги зливається в один суцільний морок, у якому важко розібрати навіть пору доби.

У новелі “Наш батько” спостерігаємо іншу манеру оповіді, близьку до баладної химерності, фантастики і фрагментарності. Варто зазначити, що Марія Моклиця акцентує на понятті химерності як ключовій стильовій ознаці поезики сюрреалізму, що навіть споріднює її з бароко [12, 146]. У названому творі наявні три розповідачі. Ними по чергово виступають брати, які загинули на війні. Кожен із них веде свою оповідь про батька вже з іншого світу. Наталя Шумило стверджує, що серед творів з імпресіоністичною композицією “окрему групу становлять новели, побудовані в ракурсі потойбічного “бачення” земних подій духом покійного” [24, 294].

Об’єкт розповіді – батько – описується у різних ракурсах. Кожен із братів, що по чергово є розповідачем, уособлює одвічне нещастя українського народу, його історії, загублених і втрачених поколінь. Брати поєднані любов’ю та спільною метою возз’єднання сім’ї, якій не судилося здійснитись у цьому світі. Оксюморон “нехай собі курить на здоров’я” свідчить про розуміння батькового горя і символізує синівське ставлення. У цьому випадку сини осягнули вищу мудрість швидше за батька, ставши по той бік розуміння добра і зла, живучи в іншій реальності, яка ніколи не перетне об’єктивно існуючу.

Злий фатум завис не лише над історією одного роду, а й над цілим безнадійно втраченим поколінням. Туга за щасливим майбутнім, яке, очевидно, неможливо побудувати на жахіттях минулого, виражена у словах: “у цих полях лежать цілі покоління нашого народу, і так ми усі родимо, і так ми усі цвітемо” [4, 324]. Яскраво на цьому тлі проступає і мотив самотності, властивий неоромантичному світогляду, адже кожен із героїв страждає від усвідомлення неможливості щось змінити чи виправити.

Як фантазмагоричне химерне дійство формується і художній світ новели “Скриня”, цікавої своїм обрамленням. Заголовок новели функціонально художньо неординарний. Вважається, він мав би бути центральним концептом у синтезі всіх його складових. Проте в конкретному випадку відбувається протилежне. Образ скрині зринає на початку твору, де вказується на його особливу значущість. Відтак розповідь переходить у зовсім іншу площину. А основою твору стають емоції, що переповнювали головного героя в момент конструювання художнього світу. Такі зміщення загалом характерні для

розповідача-дитини, коли думки ніби перескакують з одного об’єкта зображення на інший. Пояснюється це також і тим, що розповідь, по суті, не є створеною в конкретний час дійсністю, а ретроспективною. Розповідач, починаючи монолог, очевидно, хотів описати певний образ, але йому стали на шляху події, що відбулись. Вони настільки захопили думки юного героя, що він не зміг зосередитись на задуманому, залишивши тему твору відкритою для подальшої рецепції та інтерпретації.

Поринання головного героя у сон зустрічається чи не в усіх творах автора, проте в названому сонні візії є центральним формотворчим компонентом. Пов’язано це насамперед із дитячим баченням, яке зі звичного, буденного вимальовує цілу фантастичну картину. Візьмемо для прикладу хоча б сюжет із перевтіленням баби Тимохтеїхи у відьму, до якої вночі мають прийти гості – чорти. І як би не вказував діалог і зовнішність нічних гостей на їхнє цілком земне походження, розповідцеві в це не віриться. Він радше наповнить розмову таємного товариства абсолютно алегоричним сенсом.

Загалом твір насичений слов’янськими міфологічними концептами. В аналізованій новелі вони знаходять свій вияв не тільки через використання магічного числа “сім”. Персонажі твору трактуються розповідачем із погляду їхньої належності до темних сил і потойбічного світу. Звідси і домінуюче кольористичне тло новели – чорне. Семантика кольору свідчить про ту пору, коли відбуваються події, адже саме нічний час найбільш придатний для зображення істот з ірреального світу. Проте цей період доби характеризується ще й сновидіннями. Недарма герой хвилюється, щоб не заснути, і все, що відбувається, видається йому за правду. Тому в творі неможливо провести чітку лінію між подіями умовно реальними і уявленими. Варто зауважити, що, на думку Марії Моклиці, “сюрреалістичний текст будується за законом сновидного зображення: достовірність деталей і фантастичність загальної картини” [12, 146].

Враження розповідача, пережиті за день, втілюються у розмові зі Сном-Предком-Білим. Баба Тимохтеїха обіцяє, що її нього наліне “білий сон проти вітру” [4, 104]. Автор будує діалог на основі дитячих уявлень, майстерно переданих розповідачем. Поштовхом до вимислу казкових персонажів

стає асоціація за подібністю. У напівзабутті головний герой проводить аналогію, і в його схильній до вигадки уяві маленький іжачок перетворюється на Білий Сон.

Микола Вінграновський, конструюючи сюжет твору та формуючи цілісний художній образ, заглиблюється у світ розповідача, відтворює особливості дитячого сприйняття. У зв’язку з цим проводиться перехрещення різнотипних асоціацій, використовується гра слів, символіка мовленнєвих одиниць. Така манера розповіді властива перу письменників-імпресіоністів.

Як бачимо, серед зразків прози письменника окрему групу становлять твори з головним героєм-дитиною. Як зазначає Марія Моклиця, у сюрреалістів “з мотиву сну витікає мотив дитинства” [12, 147]. Форма оповіді, сюжетно-композиційні особливості, насичена образність використовується у зв’язку зі специфікою зображення світу очима дитини. Художник слова надзвичайно досконало володіє вмінням відтворювати душевний стан, знаходити його найтонші порухи. Гадаємо, що розповідач-дитина близький авторові через безпосереднє сприйняття, наповнене казковим фантастичним змістом та вигадкою, що близьке для світоглядних орієнтирів прозаїка. За допомогою дитячого рефлексування утворюється сукупність мистецьких засад та принципів, які й формують стильову манеру прозаїка.

Висновки. Отже, проза Миколи Вінграновського органічно вплітається в русло творчих пошуків 60-х рр. ХХ ст., для яких характерними є відмова від псевдоміметичних ідеалів, формування естетичних модерністських принципів як гармонійної “єдності багатоманіття”. У цьому контексті помітне сплетіння ознак таких стильових течій модернізму, як імпресіонізм, сюрреалізм та неоромантизм, що вирізняються у прозі митця. Автор, прагнучи створити нову художню дійсність, “застосовує” риси вказаних мистецьких течій. При цьому ірраціональне превалює над прагматичним, точним, імпульсивність та безпосередність сприйняття переважає над аналітичною описовістю, поєднує об’єктивне з ідеальним. Так утворюється суб’єктивність, що культивує чуттєво-емоційну сферу людської психіки. Проза митця характеризується особливим синтезом різносторонніх стильових ознак та прийомів, які формують стиль творчості автора, виявляючи його оригінальність та неповторність.

1. Агеева В. П. Жіночий простір : феміністичний дискурс українського модернізму : монографія / Віра Агеева. – К. : Факт, 2003. – 320 с.
2. Андреев Л. Г. Импрессионизм / Л. Г. Андреев. – М. : Издательство МГУ, 1980. – 249 с.
3. Андреев Л. Г. Сюрреализм / Л. Г. Андреев. – М. : Высшая школа, 1972. – 232 с.
4. Винграновський М. С. Вибрані твори : у 3 т. / Микола Винграновський. – Тернопіль : Богдан, 2004. – Т. 3 : Повісті й оповідання – 352 с.
5. Гиршман М. М. Стиль как литературоведческая категория : учебное пособие / М. М. Гиршман. – Донецк : Дон ГУ, 1984. – 28 с.
6. Гундорова Т. І. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова. – Львів : Літопис, 1997. – 297 с.
7. Дзюба І. М. Історичний міф Миколи Винграновського / Іван Дзюба // Винграновський М. Вибрані твори : у 3 т. – Тернопіль : Богдан, 2004. – Т. 2 : Северин Наливайко : роман. – 400 с.
8. Кузнецов Ю. Б. Импрессионизм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст. : проблеми естетики і поезики / Юрій Кузнецов. – К. : Зодіак-ЕКО, 1995. – 304 с.
9. Літературознавчий словник-довідник / [за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка]. – К. : ВЦ “Академія”, 2006. – 752 с.
10. Марко В. П. У вимірах стилю : літературно-критичний нарис / В. П. Марко. – К. : Дніпро, 1984. – 118 с.
11. Моклиця М. В. Модернізм у творчості письменників XX ст. : навчальний посібник для студентів вузів / Марія Моклиця. – Луцьк : Вежа, 1999. – Ч. 1 : Українська література. – 154 с.
12. Моклиця М. В. Основи літературознавства : посібник для студентів / Марія Моклиця. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2002. – 192 с.
13. Моренець В. П. На відстані серця : літературно-критичні статті, нариси, есе / В. П. Мо-

ренець. – К. : Радянський письменник, 1986. – С. 58–81.

14. Моренець В. П. Свобода поезії і поезія свободи : до 60-ліття М. Винграновського / В. П. Моренець // Дивослово. – 1996. – № 11. – С. 10–14.

15. Наливайко Д. С. Искусство : направления, течения, стили / Д. С. Наливайко. – К. : Мистецтво, 1985. – 365 с.

16. Павличко С. Д. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія / Соломія Павличко. – [2-ге вид., перероб. і доп.]. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.

17. Поліщук Я. О. Міфологічний горизонт українського модернізму / Ярослав Поліщук. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. – 391 с.

18. Поспелов Г. Н. Проблемы литературного стиля / Г. Н. Поспелов. – М. : Изд.-во Московского ун-та, 1970. – 330 с.

19. Пригодій С. М. Літературний імпрессионізм в Україні та США : типологія та національні особливості / С. М. Пригодій. – К. : Нора-прінт, 1998. – 312 с.

20. Салига Т. Ю. Микола Винграновський : літературно-критичний нарис / Т. Ю. Салига. – К. : Радянський письменник, 1989. – 167 с.

21. Слабошпицький М. Ф. Сюжет нервів, вболівань, радості... : проза Миколи Винграновського / Михайло Слабошпицький // Вітчизна. – 1986. – № 11. – С. 174–178.

22. Студенко Т. С. Эстетика импрессионизма в творчестве Э. Золя / Т. С. Студенко. – Минск : БГУ, 2004. – 82 с.

23. Тарнашинська Л. Б. Презумпція доцільності : абрис сучасної літературознавчої концептології / Людмила Тарнашинська. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. – 534 с.

24. Шумило Н. М. Під знаком національної самобутності / Наталія Шумило. – К. : Задруга, 2003. – 354 с.

The article aims at examining the synthesis of the aesthetic principles of modernism in the artistic world of Mykola Vinhranovskiy's prose. First and foremost the attention is focused on such stylistic movements as impressionism, surrealism and neoromanticism as they are differentiated in his works. The article also highlights the formation of modernist poetics. In such a way the corresponding technique of presenting the artistic reality, artistic means and methods typical of modernist literature are analysed.

All mentioned above aspects are regarded from the viewpoint of constructing the prosaist's entire stylistic manner.

Key words: modernism, impressionism, surrealism, neoromanticism, style of prose.

УДК 821.161.2:82 – 311.1

ББК 83.3 (4 Укр) 6

Соломія Ушневич

ПСИХОЛОГІЗМ РОМАННОГО ЧАСОПРОСТОРУ ВІКТОРА ДОМОНТОВИЧА В КОНТЕКСТІ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ ПРОЗИ ПОЧАТКУ ХХ ст.

Стаття присвячена дослідженню психологізму раннього часопростору В. Домонтовича, інтелектуально-психологічна проза якого вирізняється оригінальністю новаторських пошуків у зображенні психологічного в його загальному та індивідуальному. Проаналізовано специфіку модерністського типу авторського художнього мислення, яке містить у собі такі засоби психологічного аналізу як розумові рефлексії і абстракції, художнє осмислення різних філософських концепцій, “потік свідомості”, авторські коментарі, розімкнення просторів всесвіту та свідомості особистості, їх перетілення й синтез як художні прийоми інтелектуальної прози.

Ключові слова: психологізм, інтелектуалізм, В. Домонтович, романи, часопростір.

Представники українського модернізму прагнули художньо подати й трансформувати ті чинники, які впливають на особу, витворюють певні прикмети її психіки, мислення та поведінки. Творче побутування нереалістичних типів авторської ідейно-естетичної свідомості відкриває нові можливості для вивчення психологізму. Відомо, що розвиток психолого-філософських наук, спрямованих на виявлення внутрішньої сутності людини, символізує появу нової моделі образного мислення з новітніми трактуваннями філософсько-психологічної візії міжособистісних взаємин.

Літературознавча рецепція романістики В. Домонтовича ґрунтується на дослідженні теми доби (сформульована в історіософських статтях В. Петрова), яка внутрішнім інтертекстом на рівні хронотопу пов'язує і художні твори письменника. У його текстах з'являється особливий герой, що відповідає катастрофічним зламам часу. Він поєднує норми життя, мораль та стереотипи двох епох або заперечує одні на користь інших. Художника слова хвилюють масштабні проблеми існування, все відчутніше, із твору в твір, вирізняється головний письменницький інтерес – психологія перехідного часу. Українські вчені, зокрема, В. Агеева, Н. Зборовська, С. Матвієнко, С. Павличко, використовуючи кращі здобутки психологічного та психоаналітичного інструментарію, розглядали романістику В. Домонтовича під різними кутами. Однак, дослідження часопросторових координат чомусь оминалося увагою. Є лише невелика розвідка С. Білокінь стосовно хронотопу повісті “Доктор Серафікус” [3, 1]. На нашу думку, багатомірність смислової тканини твору надає можливості для більш глибокого вивчення специфіки індивідуального стилю письменника в контексті художнього психологізму.

У рамках інтелектуально-психологічної прози початку ХХ ст. твори В. Домонтовича засвідчують непереборне прагнення літератора до філософського аналізу сучасного світу; порушують важливі проблеми мистецтва, моралі, естетики. А питома вага психологічного зображення фокусується на висвітленні внутрішнього буття – в центрі романів людина, сучасник автора, інтелігент із цілим комплексом універсальних проблем, актуальних для людства на зламі століть.

У романі “Без ґрунту” знаходять вихід символічні виявлення внутрішньої драми письменника через образно переданий стан “втрати ґрунту” (психологічного й морального), цей момент виступає свідченням кризово-екстремальної ситуації, коли почуття й відчуття персонажа особливо загострені. Передаючи стан Ростислава Михайловича, внутрішнє протиріччя особистісної та чиновницької свідомості, В. Домонтович водночас досягає надзвичайної емоційної перевантаженості, але напруга не згасає до кінця твору, відображаючись у численних стосунках, зв'язках, які то рвуться, то відновлюються знову – гра автора як тип світосприйняття і світобачення, дозволяє відчути, що у багатомірній художній реальності народжується щось зовсім несподіване, нове, яке можна віднайти лише у філософсько-інтелектуальному романі поч. ХХ ст.

Аналізуючи творчість письменників-експериментаторів, можна побачити, наскільки психіка, якою наділені герої літератури ХХ ст., а також художня система форм і засобів зображення та вираження складніші від психології героїв попередніх епох. На думку М. Моклиці, “психологічна ускладненість відлякувала читача XIX ст. (несприйняття творчості Ф. Достоевського або Е. По, письменників, адекватно прочитаних не сучасниками, а добою модернізму). Він прагнув отримати

хай спрощені, але чіткі орієнтири. Однак у філософії, психології, мистецтві кінця XIX – початку XX ст. відбулася обвальна руйнація тих ілюзій, які доти плекала людина щодо свого внутрішнього устрою [9, 236]”. Тому, мабуть, психологічно відчутніші герої – це ті, яких автор свідомо наділяє власним життєвим досвідом. В.Фашенко стверджує, що “світогляд письменника у творчому процесі є якістю визначальною, саме він і спонукає талант до психологічного всезнання, до глибокого осягнення причин і наслідків перетворень та змін у суспільстві і душах. Без психологізму не мислиться і художня правда... [13, 5]”. Не менш вагомою є думка К.Юнга. Він говорить, що “психологічний вид творчості має справу з матеріалом, почерпнутим зі свідомого життя людини з її драматичним досвідом, сильними емоціями, стражданням, пристрастями і людською долею загалом [15, 36]”. Відтак, автобіографізм прозаїків 20-х рр. XX ст. принципово інший, ніж у попередні епохи, “не стільки зовнішня біографія автора лягає в основу творчості, скільки внутрішній досвід почуттів, станів, осягнень, злетів і падінь, духовна біографія [9, 236]”. З цього приводу, С.Павличко вважає, що “проза В.Домонтовича має акцент інтимності. Вона вражає очевидними паралелями з тим образом самого Петрова, який складаємо з уламків його біографії [10, 11]”. Отже, саме модерністська література, така, здавалося б, антифактурна, антиміметична, стала в царині психології найбільш переконливою, вірогідною, навіть реалістичною. Інтелектуально-психологічні романи В.Домонтовича – це тексти із відкритою інтерпретаційною перспективою, які дають можливість читачеві завершити процес критичного осмислення власним прийняттям чи запереченням.

У романі перших десятиліть XX ст. чіткіше виявляється така жанрова ознака, як часопросторова необмеженість і розкутість. Гуманітарне сприйняття загальної теорії відносності, яка була дуже поширеною в літературознавстві зазначеного періоду, показало важливість у культурі категорії “простору і часу”. М.Бахтін під впливом ідей Ейнштейна ввів у літературну термінологію поняття “хронотоп” і показав, що часопростір різних авторів і жанрів суттєво відрізняються один від одного. Крім того; “...у літературно-художньому хронотопі відбувається злиття просторових і часових ознак в осмислене й конкретне ціле. Час тут згущується, ущіль-

нюється, стає художньо зримим, простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються у просторі, і простір осмислюється і вимірюється часом [1, 235]”. При цьому теоретик підкреслював, що в художній літературі головне місце в часопросторі посідає категорія часу, а простір виступає як похідне.

Вважаємо, що одним із ключових понять роману “Без ґрунту” є час, а його розуміння автором виходить далеко за межі сьогодення, постає загальнотеоретичною філософською категорією, яка безпосередньо пов’язана зі світоглядною парадигмою В.Домонтовича. Порушуючи філософсько-психологічні проблеми людини в сучасному світі, письменник відтворює провідні ознаки її внутрішнього і зовнішнього буття в історичній перспективі. Саме ретроспекція стає головною жанротворчою рисою цього твору, розширюючи його часопросторові межі, активізуючи глибинні прошарки історичної пам’яті, створюючи особливе інтелектуальне тло, крізь яке проступає філософський підтекст. Це дозволяє автору вільно маніпулювати художнім часом і простором. На думку Н.Мішеніної, характеристика часу дуже важлива для хронотопу текстів В.Домонтовича. Та ми не погоджуємось з нею щодо того, що “для Петрова не існує самоцінності простору [8, 27]”. У своїй праці “Екскурси в мистецтво” Петров-філософ писав: “абсолютизація простору, визначення простору за вищу реальність, віра в об’єктивне буття простору, – стають істиною [2, 62]”. У художньому мисленні В.Домонтовича проявом інтелектуальної рефлексії автора є онтологічний зміст часопростору. Семантика “простору” відіграє важливу роль у прозовій спадщині письменника. У текстах романів функція художнього простору полягає у психологічному сприйнятті персонажів, в авторському бажанні показати, як простір загалом чи окремі його локуси набувають онтологічної значущості для героїв у певних модусах часу.

Для дослідження екзистенційності хронотопу у романістиці В.Домонтовича доцільно використати класифікацію російського вченого В.Руднева. Згідно з нею “простір поділяється на “екстремальний” та “медитативний”, характеризується трьома параметрами: замкнутість/розімкнутість, прямизна/кривизна, велике/мале – і ґрунтується на теорії психоаналізу [12, 17–23]”. На наше переконання, в аналізованих романах важливе

сміслові навантаження несе так званий “екстремальний” простір, символом якого виступають сходи як вхід і вихід (замкнуто-особистий і розімкнуто-ворожий світи). У романі “Доктор Серафікус” сходові клітка є символом порятунку для Вер, тобто можливістю втечі від Комахи, від підсвідомих бажань, від самої себе. Для Серафікуса вона стає поштовхом до самоорганізації і самоконтролю. Подекуди авторська непевність передається головним героям, які то повільно піднімаються вгору, то стрімко збігають вниз.

Відштовхуючись від цього, не можна залишити поза увагою психоаналітичне трактування З.Фрейда, який вважав, що у сновидіннях “сходи” однозначно відіграють роль випісненого статевих акту. Тому не дивно, що саме на сходовій клітці з’являється образ хвильової кішки, яка, “піднявши хвіст, напружено згинаючи гнучке тіло, треться об грати сходи”. У романі “Без ґрунту” головний герой на церковних сходах зустрічає жінку, і несподіваний підсвідомий імпульс змушує його стрімко збігти донизу, щоб наздогнати або зупинити її. Ростислав Михайлович вривається у розімкнутий простір майже чужого міста, у простір чужого життя, віддаючись пристрасті й несподіваному коханню. “Перестрибуючи через сходи, збігаю вниз. Швидкими кроками йду тим же шляхом, що ним простувала перед цим вона [6, 205]”.

Окрім “екстремального” простору, існує так званий “медитативний” простір, наприклад, двері-вікно, що об’єднують замкнутий світ кімнати і розімкнутий зовнішній світ. Доречний приклад знаходимо в романі “Доктор Серафікус”: “Вражена духотою в кімнаті, Тася подивилася на вікно. Дарма, що надворі було ясно й тепло, вікно було зачинене. Комаха пробурмотів невиразно, що йому незручно працювати при відчиненому вікні...”. Насправді ж така поведінка героя – це одна із форм максимального дистанціювання від зовнішнього світу, створення, так званої, захисної оболонки. Серафікус почувується безпечно на своїй території в оточенні власних речей, але один прихід Тасі легко порушує спокій і рівновагу: “... його дні, ночі, думки, бажання, години праці й години спочинку були з того часу отруєні [6, 56]”. Отже, це – одна велика ілюзія: і “серафічність” (заперечений чи “звихнений” біологізм), і втеча у штучно створений внутрішній світ (гармонійності чи дисгармонійності). Використання побутового простору зазвичай, свідчить, на

тільки про спробу героя сховатися від зовнішнього світу, а й про суперечність між внутрішнім світовідчуттям і зовнішнім світосприйняттям.

У романі “Без ґрунту” важливою деталлю є топос вікна, до якого герой підходить не один раз. Вікно виконує своєрідну роль єднання і протиставлення світу в кімнаті і на вулиці. Під час наради, коли Ростислав Михайлович не витримує, він підходить саме до вікна. Як зазначають О.Шульган і С.Карпова, “подібну ж роль виконує трюмо, яке якраз стоїть навпроти вікна і відображає те, що відбувається на вулиці. Але на цей образ-символ покладається й інше навантаження: його холодний блиск віддзеркалює і роздвоєність душі Ростислава Михайловича, і двоїстість ситуації, у якій він опинився [14, 268]”. Доволі цікавими є міркування М.Гірняк, яка вважає, що “модель дзеркала то породжує ідею безконечності всесвіту, то виражає подвійність людини. Парадокс тотожності суб’єкта і його відображення полягає у появі Іншого, що у творі літератури стає причиною трактування останнього як дзеркала – “музичного” (Лариса Сольська) чи “літературного” (Костомаров, Витвицький)” [4, 12]. Відповідно, проза В.Домонтовича теж постає як “дзеркало” для автора, який, реалізуючи себе в художньому дискурсі, водночас дає підстави говорити про появу щоразу іншого авторського “я”.

Не менш важливу роль на текстуальному тлі відіграє розуміння простору в сенсі замкнутість/розімкнутість. Одним з яскравих прикладів опису “розімкнутого простору” є авторське сприйняття величчя, масштабності і монументальності Київського університету, яке зустрічаємо у “Болотянній Лукрозі”: “Червоний будинок охопив великий простір. Геометризував видноколу. Університет становив собою самодостатній, замкнений у собі світ. Порожнеча грандіозного простору покликана була підкреслювати їх ізольовану виключність... [5, 261]”. Якщо до героїв В.Домонтовича можна застосувати концепцію З.Фрейда, то, в осмисленні постаті В.Петрова, на нашу думку, доречніше було б використовувати теорію К.Юнга. Спробуємо пояснити докладніше: у своїх спогадах “Болотяна Лукроза” письменник згадує: “Ще й досі я страждаю від снів, які примушують мене блукати по цих кам’яних щілинах, проходити безкраї пустелі коридорів (університету) [6, 286]”. На відміну від Фрейда, Юнг розглядав сновидіння теологічно – не

“чому”, а “навіщо” [Цит. за: 7, 51]. Сон є нічим іншим, як посланням людині з колективного несвідомого, тому сновидіння потрібно не лише запам’ятовувати й аналізувати, але й необхідно до нього прислуховуватися, воно завжди є проявом нашої цілісної сутності і виражає внутрішній психологічний стан. Враховуючи те, що все своє життя В.Петров віддав науці, його сновидіння є вмотивованими і не потребують особливого трактування.

Просторові характеристики можна розглядати як елементи образного, символічного світосприйняття: Варязька церква (роман “Без ґрунту”), яка сигналізує про підпорядкування зовнішнього простору внутрішньому; дорога, що постає як символ людського життя, як простір очікування і непевності, зумовлюючи подекуди появу просторових парадоксів (“Доктор Серафікус”). Культурно-символічний код новели про подорож Серафікуса до Могилева становить образ міської дороги, просторові параметри якої вписуються в урбаністичне мислення письменника. Важливим є те, що у романістиці В.Домонтовича місто стає елементом самоусвідомлення персонажа й, очевидно, самого автора.

Герменевтичний код прозаїк реалізує у концепція дороги в нікуди, безглуздої подорожі, формі навмисне завульованої оповіді про те, куди мав намір поїхати, куди насправді вирушив, куди нарешті приїхав, де в результаті опинився і звідки повернувся Доктор Серафікус. Просторові відношення, зорієнтовані на локальний простір (велике місто, провінційне місто, міська станція, вагон “під розпеченим залізним дахом [6, 95]”, фаєтон, “кімнатка з вузькою канапкою [6, 100]”, вулиця з кіоском і т.ін.), який фактично є моноцентричним. “Серафічний” у своїх мандрівках Комаха, який жив у великому місті, захотів побути на природі (опозиція “місто/природа”), вирішив поїхати до Кам’янця, але “за волею автора” опинився в Могилеві (опозиція “Кам’янець/Могилів” – вибір саме цих міст має досить умовну значимість). Кожен просторовий центр може мати власну семантику. У межах авторської моделі світу, блукання Комахи “у реально-неіснуючому” просторі набувають символічного звучання, але міфологема шляху як “народження, переродження, відродження” в тексті не прочитується. Специфіка і характер художнього простору і часу, дозволяють говорити про екзистенційність хронотопу інтелектуальних романів В.Домонтовича, найголов-

нішою ознакою яких є філософсько-психологічна рефлексія автора.

Просторові характеристики будуть неповними без розкриття функції пейзажних краплинь, традиційний зміст яких полягає у тісному зв’язку людини і природи, адже рідна земля (свій “ґрунт”) – це завжди місце спокою і гармонії, віднайдення себе в хаосі життя, в абсурдному світі. З головним героєм роману “Без ґрунту” відбувається зворотня ситуація: повертаючись додому, він втрачає ґрунт остаточно, що ускладнює проблемний комплекс тематики і пропонує безліч рішень відповідно до ментального розуміння читача. У В.Домонтовича пейзаж іноді виступає тлом, на якому розгортаються певні події, це стосується, переважно, психологічно-емоційного стану героя.

Проілюструємо невеличким уривком із роману “Без ґрунту”: “Над далеким гребенем високої гори, над дахами будинків і верхівками дерев, що зеленою смугою простяглися вгору, повзла, закриваючи небо, темна грозова хмара. Раптом згори зірвався передгрозовий вихор і понісся низом, зриваючи з дерев листя, здіймаючи куряву на сірій бруківці й жовтий на алейці пісок. Жінка, схиливши голову, покvapливо прискорила кроки [6, 267]”. Понура картина передгрозового очікування перегукується з тривожним почуттям схвильованості і непевності Ростислава Михайловича, який намагається в закутках підсвідомості віднайти образ побаченої жінки. Лаконічні пейзажні малюнки В.Домонтовича виконані в дусі експериментального письма 20-х років, вони лише створюють відповідну допоміжну тональність (лейтмотив другої екстатичної симфонії Шиманівського), надають розповіді своєрідної психологічної забарвленості. У цьому ракурсі можна провести аналогії з творами письменників-сучасників. Фінальний розділ роману Є.Плужника “Недуга” започатковується сірим пейзажним малюнком: “День починався сіро. Кружляли важкі хмари, які розлилися рівною сіриною. Оживали на мить сірі глибини вулиць. Густішали тіні і млявими сутінками розливалися по кімнатах [11, 180]”. Ця барва відповідає невиразним думкам Івана Семеновича і врешті-решт усвідомленню ним своєї непотрібності в житті акторки Завадської. Пейзаж відповідає внутрішньому станові Орловця, а безтямна закоханість призводить лише до невимовної туги, що згодом переростає у нудоту. Головний герой проходить важкий шлях – від тотальної сірості оточуючого

світу до психологічного прозріння, саме таку роль у творі виконує пейзаж-фінал. Прикметно, що розлогі краєвиди-описи у прозі В.Підмогильного та М.Івченка мають яскраве імпресіоністично-символічне забарвлення: для одного, краса природи постає в екзистенційно-філософському осягненні (“Місто”), а для іншого – у лірико-філософському осмисленні (“Робітні сили”).

Доба модернізму спрямовувала поетику багатьох літературних жанрів на відмову від будь-якої естетичної зайвини, наказувала уникати непотрібних “красивостей”, які тільки “переобтяжують” твір. При цьому іноді до категорії непотрібного, зайвого потрапляло й те, без чого не може жити художній твір. Так сталося і з пейзажем у романістиці 1920-х рр., коли вважалося, що головне – сучасність (новаторство). Через це пейзажні картини прозаїків характеризуються індивідуальним рівнем сприйняття та відтворення, і відрізняються від зображення природи у класичному тексті. Відбуваються певні зміни художнього малюнку: у романах В.Домонтовича – це лаконічний, скупий на барви, емоційно збіднений тип пейзажу, деталі його не відзначаються характерною наснаженістю та виразністю; у В.Підмогильного та М.Івченка – емоційно-експресивний, лірико-естетичний тип сприйняття краси природи. Тому, представники інтелектуально-психологічної прози шукають шляхи до почуттєво-емоційної сфери читачів через відкритість внутрішнього “я”, безпосереднє авторське переживання буття.

Отже, для літератури початку ХХ ст., яка визнала впливу філософських теорій “самодостатньої особистості” (передовсім філософії екзистенціалізму), а також теорій “глибинної психології” (З.Фрейда, К.Юнга), стають характерними численні формальні експерименти, в рамках художнього часопростору у фокусі зображення психіки людини, її внутрішній світ, що призводить до появи роману нового типу – модерного (інтелектуального).

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет / М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.

The article is dedicated to the research of psychological analysis in artistic time and space of V. Domontovich. In his intellectual and psychological novels the writer creates new means for reflection of psychological in its general and individual aspects. Modernistic type of the author's consciousness contains the following means of psychological analysis: mental reflections and abstraction, artistic comprehension of various philosophical concepts, “stream of consciousness”, author's comments, release of universe spaces and individual consciousness, their transformation and synthesis as methods of intellectual prose.

Key words: psychology, intellectualism, V. Domontovich, novels, time and space.

2. Бер В. Проблема эпохи / В. Бер // Орлик. – 1947. – № 9. – С. 5.

3. Білокінь С. Хронотоп повісті В. Домонтовича “Доктор Серафікус” / С. Білокінь // Vivat Academia: матеріали I Всеукр. наук. конф. молодих учених-філологів. – Львів: ЛНУ імені І. Я. Франка, 2003. – С. 92–94.

4. Гіряк М. Диверсифікація авторської свідомості в інтелектуальній прозі В. Домонтовича: автореф. дис. на здоб. наук. ступеня канд. філолог. наук: спец. 10.01.06 “Українська література” / М. Гіряк. – К., 2006. – 19 с.

5. Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза / В. Домонтович. – К.: Кригика, 2000. – 416 с.

6. Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту / В. Домонтович. – К.: Критика, 1999. – 381 с.

7. Любасюк Т. Природа сну та сновидінь як об’єкт пізнання в історії філософської думки / Т. Любасюк // Вісник Київського національного університету ім. Т. Г. Шевченка. Серія: Філософія. Політологія. – 2005. – Вип. 73. – С. 49–51.

8. Мішеніна Н. Історіософський мотив зміни епох як модель внутрішнього інтертексту (проза В. Петрова-Домонтовича) / Н. Мішеніна // Слово і час. – 2002. – № 11. – С. 26–32.

9. Моклиця М. Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика / М. Моклиця. – Луцьк: Волинський державний університет ім. Лесі Українки, 2002. – 365 с.

10. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / С. Павличко. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.

11. Плужник Є. Змова у Києві: [роман, п’єси] / Є. Плужник. – К.: Укр. письменник, 1992. – 428 с.

12. Руднев В. Словарь культуры XX века / В. Руднев. – М.: Аграф, 1997. – 384 с.

13. Фащенко В. У глибинах людського буття. Етюди про психологізм в літературі / В. Фащенко. – К.: Дніпро, 1981. – 279 с.

14. Шульган О. Майстерність психологічного аналізу в романі В. Домонтовича “Без ґрунту” / О. Шульган, С. Карпова // Наукові записки Кіровоградського педагогічного університету: Філологічні науки (літературознавство). – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2006. – Вип. 64. – Ч. 2. – С. 264–271.

15. Юнг К. Аналитическая психология: ее теория и практика. Исследование процесса индивидуальности / К. Юнг. – М.: Рефл-бук; К.: Вакпер, 1993. – 295 с.

УДК 82. 0: 821. 161. 2

ББК 83.3 (4Укр)

Галина Стасюк

“РОДОВЕ” НЕУСВІДОМЛЮВАНЕ І ХУДОЖНІЙ ПІДТЕКСТ: ТРАНСФОРМАЦІЯ СМИСЛІВ

У статті досліджено проблему художньої трансформації смислів “родового” неусвідомлюваного в творчості літературної династії. Аналіз здійснено на матеріалі обдарованої родини Косачів. Увагу сфокусовано на психологічній генезі південнослов'янських мотивів у поемі Лесі Українки “Віла-посестра” та повісті Юрія Косача “Еней і життя інших”. З'ясовано, що буттєві парадигми представників літературного роду вгрунтовані в змістові наповнення спільнодинастичного психічного життя, які знаходять вихід у художню творчість письменників-родичів як психогенеалогічно марковані образи.

Ключові слова: літературна династія, родинна психологія, психічне неусвідомлюване, підтекст, смисл.

У контексті відновлення й інтенсифікації літературознавчого інтересу до антропологічної картини світу [див.: 9] актуальності набувають такі підходи до вивчення художніх явищ, які дозволяють максимально розкривати людинознавчу сутність літератури. Серед них, на наш погляд, перспективністю вирізняється “династичний” принцип аналізу. Запропонований І. Денисюком [див.: 1], цей цікавий методологічний підхід, попри очевидний науковий потенціал, досі не був об'єктом теоретичного осмислення. Причиною цього, мабуть, його складний комплексно-синтетичний характер і потреба варіативного пристосування до кожного окремого випадку. Спрямований на цілісну обсервацію художньої спадщини літературно обдарованих родин, “династичний” принцип мусить опиратися не тільки на літературознавчі прийоми й засоби, а й на дослідження в галузях історії, генеалогії, філософії, естетики, психології, генетики. Поза тим труднощі практичного втілення означеного підходу видаються такими, що можуть бути подоланими саме через інтердисциплінарну співпрацю в загальній призмі культурно-антропологічної інтерпретації художнього цілого.

Зважаючи на те, що “родинний зв'язок – це одночасно біологічна, соціальна й психологічна реалія” [13, 114], необхідну складову студій над “династичною” творчістю становить аналіз психологічних детермінант, які окреслюють зміст внутрішнього життя письменників-родичів. Світоглядні координати, ціннісні орієнтири, мотиваційні тенденції, тяжіння до певного фахового вибору, в літературі – стильовий пошук, загальний спосіб присутності в об'єктивній реальності як можливість її пізнання й сприймання – все це вгрунтоване в психічну субстанцію й пояснюється через специфіку її організації.

Оскільки ж особистість у процесі власного душевного становлення набуває статусу неповторності, для чого з-поміж різних чинників потрібний також відцентровий, або віддинастичний рух, вивчення спільних психологічних координат для представників художньо обдарованого роду передбачає найперше герменевтично-біографічне прочитання смислів родинного психічного життя в його неусвідомлюваному модусі.

На нашу думку, для династично спрямованого дослідження в контексті його психологічної складової доцільно використати концепцію структурного поділу сфери неусвідомлюваного психічного, яку обґрунтував Карл Юнг. Маємо на увазі не ієрархізацію “Воно” як індивідуального й колективного потоків душевної енергії, яка хоча й важлива для літературознавства завдяки широким можливостям теорії архетипів та значенневого дискурсу пережитого письменником особисто, проте мало дає для розуміння імпліцитної мотивації злютованої психогенетичним зв'язком групи творчих людей, бо персональний горизонт неусвідомлюваного для кожного з них інший, а імперсональний – для всіх спільний як душевна ойкумена людства. Мова йтиме про більш тонке “різблення” сфери колективного несвідомого, опираючись на яке аналітична психологія постулює функціонування специфічного ареалу родового неусвідомлюваного: “Оскільки існують відмінності, які відповідають расі, роду чи навіть сім'ї, то існує також, обмежена расою, родом чи сім'єю, колективна психіка, що виходить за рівень “універсальної” колективної психіки” [15, 36]. Макросфера загальної психічної диспозиції має, таким чином, площинну будову, зумовлену історичним поділом суспільства на великі, середні та малі соціальні групи, які, акумулюючи досвід бут-

тя, створюють належні тільки їм мікросфери психічного неусвідомлюваного.

Для династичних студій такий зріз латентної душевної діяльності літературного роду має очевидне значення. Це унікальна можливість прочитати прихований навіть від самих авторів спільний підтекст родинної творчості, яка в своїй сутності – вербально-образне оприявлення різногранних неусвідомлюваних наповнень психіки. Проте К. Юнг тільки окреслив проблему, не вдаючись у її аналітику. Нову й ширшу візію вона отримала в працях іншого психолога – засновника соціометрії Якоба Морено, який на основі емпіричних даних сформулював гіпотезу дихотомії спів-свідоме / спів-несвідоме в сім'ї і групі, вгрунтованої в явище миттєвої двосторонньої емпатії [див.: 7]. На думку дослідника, таке експрес-вчування можливе завдяки комунікації як свідомих, так і неусвідомлюваних особистісних сфер. Коментуючи теорію ролей Я. Морено, його наступниця, психолог Грете Лейтц теж зацентрувала на вказаному відкритті: “Для обґрунтування випадків миттєвого “вживання” протагоніста в антагоніста і його здатності діяти в ролі останнього, які спостерігаються при обміні ролями, Морено висунув гіпотезу про *common unconscious*, спільне несвідоме, що обов'язково виникає в умовах тривалого контакту між партнерами” [5, 95]. Джерело цієї наскрізної емпатії, доводять обидва вчені, слід шукати в спільних душевних станах учасників групи. Такий висновок логічно проектується на родинну формулювання як на об'єднання кровноспоріднених людей, що характеризується спільним походженням і постійним контактом.

Якщо зв'язок між неусвідомлюваним потоками психічної енергії виникає в сім'ї як результат її безпосередньої життєдіяльності, то закономірно постає питання, чи можуть смисли такої комунікації передаватися її наступним поколінням. Психолог школи Я. Морено Ан Шутценбергер, яка займалася проблемами родинної психології в другій половині ХХ ст., відповіла на нього ствердно. Опіраючись на трансгенераційний (психогенеалогічний) метод, який передбачає аналітичну роботу з родовідним деревом у психологічному контексті (емоційне “забарвлення” сімейних взаємовідносин, невидима лояльність родичів до важливих подій, що відбуваються з кожним із них, родинні повтори долі, спроектовані псевдообов'язком), вона запропонувала наукове обґрунтування феномену, назва-

ного нею *синдромом предків*, або ж, іншими словами, “родового” неусвідомлюваного: “Ці складні зв'язки поколінь можна побачити, відчувати або зупинити щонайбільше частково. Проте найчастіше ми говоримо про них: вони проживаються як *невловні, неусвідомлювані, невисловлені або таємні*” [13, 13].

Діахронний зріз трансгенераційного контекстуального підходу проектує психічну диспозицію роду на пережиті ним і зафіксовані в його несвідомому національні психоментальні травми. Емпатія до родинної історії, на думку А. Шутценбергер, може визначати напрям екзистенційного тривання всіх його генерацій, – як латентна пам'ять: “...вірність предкам, що стала несвідомою або невидимою (*таємна лояльність*) править нами” [13, 68]. Таким чином, родові психічні стигми залишають невитравний слід у династичному душевному житті, який у літературно обдарованих родин закономірно проступає в творчій діяльності – як прорив індивідуального неусвідомлюваного в пам'ять нації через родові психічне віно. Саме тому в розпорядженні літературознавця, який працює з родинною творчістю, мусить бути широка генеалогічна панорама: психологія роду пояснює його історію – і навпаки.

Династія Косачів виводить своє родовідне дерево від аристократичних родів Сербії, спадкоємці яких змушені були залишити рідні землі, анексовані Туреччиною, і в ХVII ст. з'явилися в Україні, зайнявши завдяки походженню й особистим якостям, високі місця в її елітній “варні” – серед козацьких старшин Гетьманщини. Зосереджуємо увагу на цьому факті не як на витягу з історичних анналів, а як на резюме психологічної установки всіх представників роду, отже – і його письменників. З такої точки зору абсолютно не важливо, чи існують документи, які посвідчують достовірність фамільних переказів. Значення має саме існування легенди. Якщо для пробандів династії вона володіла силою юридичного аргумента, то для спадкоємців роду переказ міг втрачати цей статус, однак – не свій потужний сугестивний вплив. За свідченням Ольги Косач-Кривинюк, її рідні сприймали фамільну легенду “з гумористичного боку і зовсім не надавали їй серйозної ваги” [3, 12], сама ж розпочала фундаментальну працю про Лесю Українку цитатами із наукових видань про володарів Герцеговини, від яких сімейний переказ веде рід Косачів. Письменники, зважаючи на їхню тонку душевну організацію,

особливо відкриті на вловлення таємних зв'язків та імпульсів, що виходять з “нижньої свідомості”, тому Леся Українка в поезії “Легенди” хоча й зауважувала: “У легендах стародавніх / справедливості немає, / все там річ іде про жертви / та криваві події”, – проте тут же констатувала: “Та горить у мене серце, / коли я їх пригадаю...” [1, 211],* оприявнюючи природу “родового” неусвідомлюваного, здатного еманувати в художнє слово. Літературна призма “синдрому предків”, творена через пригадування, виявляє себе в тексті значущими смислами, семантика яких проступає тільки крізь призму родової психогенеалогії. У світлі виокремленої установки Косачів, згідно з якою вони належать “корінням” до іншоетнічних аристократій, її художнім відзеркаленням можуть бути сербські мотиви родинної творчості.

Косачівське “віття” династії в його письменницькому представництві виявило творче зацікавлення темою гіпотетичної батьківщини в спосіб, що виключає втручання свідомості й осмислений намір, оскільки належить латентному етапові творчого процесу, яким є кристалізація задуму. Віддаленість у часі (п'ять століть) навіть для шляхетської свідомості, що, за О. Забужко, “...завжди, ab definitio, “пасеїстична”, історично (=генеалогічно) зорієнтована” [2, 335], – надто значна, щоб постійно утримувати в думці образ легендарного пробанда. Таким чином, проявлення “Сербії” в текстах Лесі Українки (“Віла-посестра”) та Юрія Косача (“Еней і життя інших”) не належить імперативним вказівкам ratio і не входить у групу “випадковий збіг”, бо має генеалогічну передумову. Очевидно, в процесі творення цих поеми й повісті письменники вийшли на один із найглибших пластів “родового” неусвідомлюваного. Для такого сходження до витоків потрібне глибоке потрясіння, яке сколихнуло б душу до дна, активізувавши максимально еруптивну здатність “нижньої свідомості”, тобто “її здібності час від часу піднімати цілі комплекси давно погребаних вражень і споминів, покомбінованих, не раз також несвідомо, одні з одними на денне світло верхньої свідомості” [12, 64]. З'ясування означеної проблеми потребує ґрунтовного аналізу твор-

чої історії “Віли-посестри” й тексту обох творів.

Ольга Косач-Кривинюк спогадово посвідчила, що однією з кількох улюблених старшою сестрою в дитинстві книг були “Сербські народні думи та пісні” в українському перекладі М.Старицького, а серед найцікавіших ігор Лесі і Михайла назвала тему із південнослов'янського епосу (в “юнаки” і “віли”). Малою Лесею навіть кликали ласкаво “Віла біла” [3, 41]. За словами ж Олени Пчілки, донька “сама себе називала “Вілою” [8, 29], що становить важливий нюанс, бо виявляє ототожнення “Я” майбутньої письменниці з міфологічним персонажем прабатьківщини. Неусвідомлювану природу такого “Я-вґрунтування” і його родовий характер Ольга Косач-Кривинюк непрямо описала крізь призму лектури брата й сестри: “Всі свої улюблені книжки Міша з Лесею знали досконало до найдрібнішої події, до найменшої постаті, причому Леся більше любила “Міфи”, “Труди” і “Думи”, поступаючись Міші у любові до “Диких людей” та в знанні деяких широт та довгот, які Міша знав і пам'ятав напролюд. Леся ж, певне, далеко краще розуміла кожну рух душі (курсив наш. – Г.С.) персонажів з “Міфів” та “Дум” і “Трудів” також” [3, 41].

Отже, Лариса Косач несвідомо тяжіла до тих знакових смислів, які мовби нагадували, звідки прийшли її предки, а дитяче захоплення і форма гри – ще один доказ проявлення власне неусвідомлюваних імпульсів родової “душі”. Зафіксоване свідомістю імпресійне враження з часом знову опустилося, переплавлене й огранене асоціаціями, в підпорогові сфери “Я” письменниці, щоб з'явитися вже вербально втіленим у художній канві поеми “Віла-посестра”.

Твір, у якому знайшов дорогу до “світла верхньої свідомості” архаїчний смисл родової пам'яті Косачів, чомусь випадає з поля зору лесезнавців, тоді як драматична поема “Одержима”, що належить до “кластера” драматичних візій Лесі Українки 1901 р. разом з “Вілою-посестрою”, наче магнітом притягує увагу дослідників від філологічної (М.Зеров, М.Драй-Хмара) до феміністичної (О.Забужко, В.Агеєва) інтерпретативних стратегій. Поза тим, хоча “Віла-посестра” була завершена авторкою в 1911 р., чорновий автограф цього твору датовано 1901 р. [див.: II, 341], що відкриває завісу над загубленою семантикою поеми-“спомину”. Рік, з якого почався хід Лесі Українки “сходами гігантів” (Л. Костен-

ко), перелом її творчого пошуку від лірики до драматургії, був ще й часом тяжкої особистої втрати.

Сама письменниця залишила про “мінську трагедію” тільки короткі згадки в листах до найближчих друзів (“...я була півроку в моральному пеклі”, “...се була страшна трагедія, не кожний може таке витримати” [IX, 250–251], “...писала, не перетравивши туги, а в самому її апогеї” [XII, 18]), які, однак, проливають світло на тогочасний внутрішній стан Лариси Косач, як і не друковані за її життя, але збережені поезії цього періоду. Глибоке потрясіння через проживання смерті, безсилля перед обличчям невідворотного, екзистенційна безвихідь разом із фізичним виснаженням і душевною депривацією ослабили контроль свідомості, вивільнивши фантазійні наповнення неусвідомлюваних горизонтів психіки.

Аналізуючи крах свідомісної диспозиції, К.Юнг розглядав втрату рівноваги як “щось доцільне, оскільки відмова свідомості спричинює заміщення автоматичною й інстинктивною діяльністю неусвідомлюваного, яка націлена на творення нової рівноваги і при цьому досягає мети, – якщо, звичайно, свідомість в стані асимілювати, тобто зродити й опрацювати спродуковані підсвідомістю змісти (курсив наш. – Г.С.)” [15, 54]. Наслідком процесу асиміляції вчений-психолог вважав душевну еволюцію, реалізацію власної самості, названу ним *індивідуацією*. Розгортання неусвідомлюваних наповнень психіки, очевидно, проходить на всіх можливих рівнях: в “апогеї туги” для виговорення особистого болю письменниця сягнула в пласти колективного несвідомого, яке “видало” її архетип Бога, внаслідок чого була створена “Одержима”, а Леся Українка, образно кажучи, вийшла переможцем з битви, де “ворог” – “Воно” – став її “союзником” через прийняття й засвоєння його сутності. Повторне проходження тим самим шляхом, попри тяжкі переживання, вже не могло викликати такої глибокої осягнення, тому для “Віли-посестри” першообраз спроектувала сфера ближча – “родове” несвідоме.

Поема була написана на тому ж папері, що й поезії “Уста говорять: він навіки згинув!” та “Мрія далека, мрія минула”, створені влітку 1901 р. [див.: II, 341], що дає змогу співвіднести написання “Віли-посестри” з листом Лесі Українки до В. Крижанівської-Тучинської від 10.06.1901 р., в якому вона опи-

сала останні дні й хвилини С.Мержинського зі знову воскреслими болем і тугою. Вражаючі змістові паралелі між епістолою й художнім твором: стан хворого перед смертю / обезличення юнака у в'язниці; “людська слабкість” / втрата лицарської гідності; бажання ввести коханому морфій, щоб припинити його страждання / смертельний удар віли (“Обняла посестра побратима, / тож лівиця щільно пригортає, / а в правиці запоясник блиснув, / та й убився так глибоко в серце, / що порвав би два життя одразу, / якби віла смертною вдалася. / Але віла при житті зосталась, / тільки серце кров'ю обкипіло” [II, 90–91]), – не залишають сумнівів у природі каталізатора, який “ввімкнув” художнє чуття письменниці.

Чому вона саме тоді, єдиний раз у житті, звернулася до архаїчного пласту свого духовного минулого, чому з дна “нижньої свідомості” піднялася забута історія про сербських дів-чарівниць і юнаків-героїв, – питання вже не літературознавчі, а психологічні. Можемо тільки припустити, що письменниця у вакуумі буттєвої пустки шукала опори, аналогу особистому стражданню, який дозволив би знайти вихід, і компенсаційна сила неусвідомлюваної психічної енергії підняла до рівня свідомості зразок із не смертною чарівницею на крилатому коні та з пірначем у руці, ов'язаний теплом “батьківського” послання з легендарної прабатьківщини, іншими словами – вказівку на Музу, Пегаса й перо як символ влади поета. До того ж, саме пірнач-бунчук зображений на родовому гербі Косачів [див.: 6, 80]. Як стверджує А.Шутценбергер, “кожна людина знаходить *ідентичність* з урахуванням власної історії – як сімейної, так і особистої; обидві вони пов'язані з історичним контекстом, який краще знати й активно використовувати, ніж пасивно зазнавати його впливу на собі” [13, 193]. Таким чином, якщо користуватися термінологією аналітичної психології, Лариса Косач, перебуваючи у фрустраційному стані, спричиненому душевним зламом, зіткнулася з вивільненим архетипальним наповненням психіки на загальнолюдському та родовому рівнях і зуміла “засвоїти”, або асимілювати, ці смисли через їхню художню інтерпретацію – як тяжкі сльози віли, що впали на луги животворчим весняним дощем.

У схожій ситуації зруйнованої духовної гармонії й екзистенційного “глухого кута” творилася, очевидно, й повість Юрія Косача “Еней і життя інших”. Експресивний, пристрасний стиль, парцеляція думки, почуттєва

* Усі цитати з творів та листів Лесі Українки подаємо за виданням, означеним у списку літератури №-ом 11. У квадратних дужках римською цифрою вказуємо том, арабською – сторінку.

насиченість на тлі глобальних проблем *вкорінення й самототожності* людини в чужому світі, по той бік своєї ойкумени, – оприявнюють внутрішній розлад автора, болісне шукання відповідей на “вічні” питання. І тут, ніби між іншим, а насправді зі знаковим смислом, – бо в потоці такого майже автоматичного письма не може бути зайвого чи випадкового, тільки закономірність асоціацій, – у тексті виринає: “І третього дня я блукав по Терації, писав свої новелі на терасі преогидного готелю “Лондон” і пив далматинське вино. Воно було чорне, як кучері сербських красунь, що з сонними посміхами проходили, коли спадала спека, й за темними віями таїли жагу балканського підсоння, ваготу турецької кормиги й мстивість королеубийників. Я вештався заулками, сходив униз до Калімігданської фортеці...” [4, 14]. Заявивши попередньо, що “хотів би позбутись минулого”, проте не може, герой Юрія Косача наступної миті сходить до коренів свого (авторського) генеалогічного дерева, бо прогулюється Београдом, – а це і є відповідь йому (письменникові), якої він не помічає в прагненні уникнути ваги власного спадку, отже – втрачає шлях до автоідентичності, підказаний родовою пам’яттю.

Характер прояву в художньому тексті патернів психічної енергії династичної “душі” постулює припущення про субстанційне наповнення сфери родового неусвідомлюваного не архетипальними формами, які являють собою “вроджену можливість уявлення, що визначає межі навіть найбільш сміливої фантазії, визначає, так би мовити, категорії діяльності фантазії, значною мірою ідеї а ргіогі, про існування яких, проте, неможливо розмірковувати без наявності відповідного досвіду” [14, 63], тобто “стільникову рамку”, вміст якої завжди інший, а саме *смислами*, змістовими пластами, пов’язаними з емоційно-чуттєвими горизонтами душевної організації особистості. Теж успадковані, значення родового неусвідомлюваного повинні становити своєю якістю не форму, витворену “пресуванням” мільярдів індивідуальних психічних активностей, а зміст, синтезований з душевних діяльностей вузького, в порівнянні з людством чи окремою нацією, кола особистостей, які пов’язані генетичним кодом, що є прямим містком для переємства психічних структур, тобто не можливістю уявлення, а самим уявленням, опертим на відповідну йому емоцію. Якщо колективний “образ” (з огляду на його арха-

ичність і загальність) можна вивести з канви художнього твору гіпотетично, й передбачити присутність такої філогенетичної категорії в структурі тексту об’єктивно неможливо, то введення родового “образу” в творчий процес прогнозована – наскільки це допустимо щодо суб’єктивного виду діяльності, яким є література. Зокрема, поняття ворога, спроектоване з колективного несвідомого, матиме чимало “облич”, а виведене з родового латентного рівня психіки – одне (чи кілька), детерміноване буттям династії. Те, що вороже батькам, буде таким і для дітей через їхній психічний спадок.

Для Косачів як представників “політичної нації”, репрезентантів свого етносу через володарський статус супротивною стороною була Османська імперія. Втративши Герцеговину внаслідок завоювання її турками, рід знову з’явився в історії під час Хотинської битви й залишився в Україні, яка була щитом Європи перед османами. Через два століття ця психічна установка знайде вихід у свідомість правнучки Петра Косача (документально легітимованого пробанда династії [див.: 3, 12]) через внутрішні сили творчого процесу в образі *злого яничара* (“Віла-посестра”), склавши фундамент для пізніших нашарувань мотиву *бусурмана* вже з української дійсності, в яку вжився рід Лесі Українки по батькові, перейнявши психологічно (і генетично) близьку собі онтологію нової (а для дітей – єдиної) батьківщини. Тільки глибинний, до дна душі, жах Оксани (“Бояриня”), коли вона стає на шлях втрати самості, вперше поступившись істинам чужого, ворожого світу, – “Степане, та куди ж се ми попались? / Та се ж якась неволя бусурменська! (курсив наш. – Г.С.)” [10, 41] – оприявнює архаїчний смисл сказаного й визначає долю героїні.

Аналогічна почуттєва напруга, раціонально не пояснювана для представника ХХ ст., – однак тепер уже не страху, а ненависті, – пронизує характерологічний рівень трагедії Юрія Косача “Дійство про Юрія Переможця”, виповнюючи образи турків-вартових, та еманує від білого каменю Калімігданської фортеці, “пощербленого турецькими кривими шаблями” [4, 17] в повісті “Еней і життя інших”. Неперервність, “кармічність” родових інтенцій, смислових наповнень династичної “нижньої свідомості” автор, сам їх відчуваючи, висвітлює крізь призму рефлексії головної героїні твору – Галочки: “Ми живемо більше в минулому, ніж у сучасному, не

привда ж... Якою нікчемністю видається час, коли кров’ю писані слова й сьогодні свіжі, не липаючи на мотлох політь, навалених на них!” [4, 17].

Душевне зрушення, спричинене конкретним фактором (зовнішнім подразником художнього чуття), мабуть, викликає продукування “нижньою свідомістю” образів зі схожим чуттєвим ореолом, завдяки чому, на нашу думку, творчій особистості в процесі художнього синтезу найперше відкривається доступ до родинного психічного досвіду, а через нього – до національного й загальнолюдського. Емоційний стан письменника безпосередньо впливає на еруптивну відповідь родової “душі” під час творення, оскільки смисл невід’ємно огранений пережитим почуттям, завдяки якому й залишився в неусвідомлюваному психічному династії. Осівши на землях Гетьманщини, де тривалий час зберігався особливий устрій і найдовше затримався державницька традиція, поріднившись із українськими старшинськими родами, Косачі своїм дітям визначили інше буття: для нащадків сербських аристократів *єдиною* батьківщиною була Україна.

Однак кожен із них і надалі відчував відповідальність за долю своєї країни; представники роду вели, добровільно чи вимушено, мандрівний спосіб життя (Лариса і Михайло Косачі, еміграція Оксани Косач-Шимановської, Ольги Косач-Кривинюк з сином Василем, Ізидори Косач-Борисової з донькою Ольгою, Юрія Косача) – до виведення династії знову за межі України; рід вступав у війну з будь-якими формами поневолення й суспільної несправедливості; всі вони були кровно віддані українству (знаком належності вибраній ними ойкумені стала символічна зміна прізвищ – вибір псевдонімів). Це *русло* родової психологічної диспозиції, поглиблюване від покоління до покоління, той фатум, який незмінно присутній у творчості й житті Лесі Українки як найбільш тонкого “нерва” її династії, а тому єдиної, хто наблизився до осягнення природи “батьківського спадку” й сприйняття його смислів: “О, не один нашкод Прометей / Блискучу іскру з неба здобував, / І безліч рук до неї простягалось, / Мов до зорі, що вказує дорогу. / І розсипалась та велика іскра / На іскорки малесенькі, незначні <...> / А сміливий нащадок Прометей / Знаходив смутну долю свого предка: / Вигнання, муки, нерозривні пута, / Дочасну смерть у

дикій самотині (курсив наш. – Г.С.)...” [1, 141–142].

Подібне відчуття “синдрому предків” пронизує також підтексти Юрія Косача, однак його герої часто повстають проти родової парадигми буття і, хоча доля їх незмінно трагічна, виявляють позицію автора як негачію “спадку”, що, мабуть, і стало однією з причин нецілності, дисоціації його як особистості: “Це неспокій, це вічний бурелім, що в душі, й цим неспокоєм ми тавровані. Є в цьому одержимість, є й приреченість. І трагізм нашої доби – нас, безгрунтян, нас – *déracinés*, нас – гнаних, мов перекотиполе, нас – м’ятежних і метушливих” [4, 13]. За такими признаннями письменників-родичів вгадується, образно кажучи, обрис династичної “душі”-айсберга, освітлена (надводна) частина якого входить у темний (підводний) пласт, що становить справжню масу скелі із замерзлої води й ховає в собі сліди давніх часів, зразки погаслих форм життя, які зникли, проте народжені ними нові сутності неможливо зрозуміти без знання про старі (найближчі, *родові*).

Отже, внутрішня буттєва парадигма літературної династії вґрунтована в латентну сферу “родового” неусвідомлюваного, *сми-слове* наповнення якого не тільки формує специфічні психічні установки, що відповідають за спосіб життя й діяльність кожного представника “родинного конгломерату”, а й виходить у династичну художню творчість у якості психогенеалогічно маркованих образів, мотивів, тем.

1. *Денисюк І.* Драгоманови-Косачі в інтелектуальному житті України (питання династичного вивчення діячів культури) / І. Денисюк // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці : у 3 т., 4 кн. – Львів : [Львівський національний університет ім. І. Франка], 2005. – Т. 1 : Літературознавчі дослідження. – Кн. 1. – С. 165–167.

2. *Забужко О.* Notre Dame d’Ukraine : Українка в конфлікті міфологій / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2007. – 640 с.

3. *Косач-Кривинюк О.* Леся Українка : хронологія життя і творчості / Ольга Косач-Кривинюк; [вст. ст. М. Г. Жулинського; автор проекту Н. Сташенко]. – Репринт. вид. – Луцьк : Волин. обл. друк., 2006. – XVI с. + 928 с.

4. *Косач Ю.* Еней і життя інших : повість / Юрій Косач. – [Б. м.] : Прометей, 1947. – 92 с.

5. *Лейтц Г.* Психодрама: теорія і практика / Грете Лейтц ; [общ. ред. и предисл. Е. В. Лопухина, А. Б. Холмогорова] ; [пер. с нем. А. М. Боковиков]. – М. : Изд-во “Прогресс”, 1994. – 352 с.

6. Лукомский В. Малороссийский гербовник / В. К. Лукомский, В. Л. Модзалевский. – Репринт. изд. – К. : Либідь, 1993. – 215 с.

7. Морено Я. Социометрия : экспериментальный метод и наука об обществе / Якоб Леви Морено ; [предисл. Р. Золотовицкого, пер. с англ. А. Боковиков]. – М. : Академический Проект, 2001. – 383 с.

8. Пчілка Олена. Автобіографія / Олена Пчілка // Пчілка Олена. Оповідання. 3 автобіографією ; упоряд. Т. Черкаський. – Харків : РУХ, 1930. – С. 5–46.

9. Тарнашинська Л. Літературознавча антропологія : новий методологічний проект у дзеркалі філософських аналогій / Людмила Тарнашинська // Слово і Час. – 2009. – № 5. – С. 48–61.

10. Українка Леся. Бояриня : драматична поема / Леся Українка. – К. : Богдана, 2006. – 80 с.

11. Українка Леся. Зібрання творів : у 12 т. / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1975–1979.

The article to the problem of artistic transformation of "family" unconscious senses in works of literary dynasty is dedicated. The analysis on the basis of Kosachs' gifted family is realized. The attention upon psychological genesis of south-Slav themes in the poem "Vila-posestra" by Lesia Ukrainka and in the story "Enej and the life of others" by Yurij Kosach is concentrated. The dependence of life paradigm of literary dynasty representatives on the contents of family psychical life is revealed. These senses in works by writers-relatives as imagery with psycho-genealogical meaning are showed.

Key words: literary dynasty, family psychology, psychical unconscious, implied sense, meaning.

УДК 821.161.2

ББК 83.3 (4 Укр)6

ПОЛІВАЛЕНТНІСТЬ ФОЛЬКЛОРНО-МІФОЛОГІЧНИХ МОДЕЛЕЙ В УКРАЇНСЬКОМУ ПРОЗОПИСІ КІНЦЯ ХХ ст.

Наталія Ткачик

Статтю присвячено дослідженню фольклорно-міфологічних схем у прозописі 90-х рр.; з'ясовано роль народнопоетичних мотивів та образів у розбудові міфопоетичної картини творів Галини Пагутяк, Тараса Прохаська, Миколи Закусила; проаналізовано екзистенційно-метафоричне наповнення образів упірив, відьом, перевертнів, непростих як художню екстраполяцію архетипів; узагальнено особливості реляцій фольклору та "міфолітератури"

Ключові слова: міфопоетика, фольклор, міфопоетична модель світу, бінарні опозиції

Постановка наукової проблеми та її значення. Аналіз досліджень із цієї проблеми. Міфоінтенціональність української літератури кінця ХХ ст. пов'язана зі зверненням усього сучасного світового мистецтва до архаїчних первнів та етногенетичної колективної пам'яті, в якій корениться уявлення про універсальну бінарно-опозиційну модель світоладу. У художній товщі "неоміфологічних" творів міф у функціональному плані реалізується як особливий принцип організації художньої дійсності та спосіб ретрансляції архаїчних унікодів, художніми інваріантами яких нерідко виступають фольклорні образи. У типологічному ж аспекті взаємо-

12. Франко І. Из секретів поетичної творчості // Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1981. – Т. 31 : Літературно-критичні праці (1897–1899). – С. 45–119.

13. Шутценбергер А. Синдром предков : трансгенерационные связи, семейные тайны, синдром годовщины, передача травм и практическое использование геносоциогаммы / Анн Анселлин Шутценбергер ; пер. с фр. – М. : Изд-во Инст. психотерапии, 2005. – 256 с.

14. Юнг К. Об отношении аналитической психологии к произведениям художественной литературы // Юнг К. Проблемы души нашего времени / Карл Густав Юнг. – С. Пб. : Питер, 2002. – С. 41–66.

15. Юнг К. Сознание и бессознательное / Карл Густав Юнг ; пер. с нем. В. Бакусев. – М. : Академический Проект, 2007. – 188 с.

16. Юнг К. Сознание и бессознательное / Карл Густав Юнг ; пер. с нем. В. Бакусев. – М. : Академический Проект, 2007. – 188 с.

зв'язку міфу та літератури, ілюстрованому "еволюційною" схемою оповідних жанрів "міф – фольклор – література", очевидно є "двоїста природа фольклору", яка накладає на нього роль "культурного посередника" [10, 58]. У сучасному літературознавстві актуальнішим є перший, функціональний аспект, що спричинене процесами культурної глобалізації ХХ ст., дифузєю різних галузей гуманітарних наук (психологія, соціологія, філософія, літературознавство та ін.), а також приходом малих нарративів на зміну великим, що, в свою чергу, поводить стратегію інтертекстуальності та відкритості твору.

Фольклорно-міфологічні мотиви (інцестуальність, двійництво героїв, змєборство, перехід, воскресіння мертвих та ін.) часто архітектують художню дійсність твору та урочкомлюють унікодові значення, які перетворюють твір на міфологічну криптограму – максимально спрощену за формою і максимально згущену за універсальним культурним змістом. Звичайно ж, фольклорно-міфологічні мотиви піддаються авторській модифікації, проте, як зауважує Є.Мелетинський, "яким би великим не було розходження між ідейними устатковками авторів (...) і первісним міфологічним смислом, міфологічний "смісл" не щипком "відклеюється", форма не може бути "чистою" формою, і традиційний сюжет, традиційна метафорика зберігають приховано на якихось рівнях традиційну семантику" [11, 279].

Розгортання у міфопоетичній товщі української прози кінця ХХ ст. таких фольклорних образів, як непрості (однойменний роман Тараса Прохаська), упіри (повісті Галини Пагутяк), відьми, перевертні (прозопис Миколи Закусила), чорти (романістика Юрія Андруховича) та ін., не є самонаціленим, як, до прикладу, це могло би збуватися у готичних творах, літературі "горору" або ж "фентезі". Народпоетична константа у неоміфологічних творах виступає радше одним із низки елементів "концептуального моделювання міфопоетичної картини світу" (за Л.Скупейком) [див. 18], підсилювальним ефектом "відстороненості", "очудненості" (за О.Лосевим), мозаїчною, несюжетоформуючою складовою, яка нарощує універсально-культурний архетипальний заряд твору.

Теоретичні питання взаємовпливу мистецтва слова і міфологічного типу свідомості відбилися у студіях ритуальної школи Дж. Фрезера (Д.Харрісон, Ф.Корнфорд, Г.Мюррей та ін.). Архетипна критика (Н.Фрай, М.Бодкін, Р.Чейз, Р.Грейвс) розгалужує теорію "архетипів" К. Юнга, трактує "колективне підсвідоме" як спільне архетипне ядро всіх народів, відзначаючи водночас його інваріанти та модифікації у різних національних культурах. Літературу Н.Фрай трактував як "зміщену міфологію", акцентуючи на несвідомому чиннику міфотворчості.

Структурна антропологія К. Леві-Строса ґрунтується на принципі приналежності міфу водночас до минулого, теперішнього і майбутнього, що визначає необхідність охоплення його "як цілісності" і відчитування в

діахронічному зрізі (історична оповідь про минуле) та синхронічному (метафорична розповідь про сьогочасне, а то й майбутнє). Сутність міфу, на думку К.Леві-Строса, полягає "не в стилі, не в манері оповіді, не в синтаксисі, а в історії, яка в ньому розповідається", адже міф – це мова, яка, однак, "працює на дуже високому рівні" [див. 7, 199].

Е.Касіер пропонує теорію символічних форм, базовану на розумінні символу як найактуальнішої та найпотужнішої константи людського мислення та словотворчості, означуючи світобачення первісної людини як "ідеально символічне", до якого повинна прагнути людина сучасна.

Серед етноміфологічних учень неперобутними є розвідки Мірча Еліаде [див. 3], в яких міф трактується як мінімодель світоукладу та вмістилище паттернів поведінки, де цінність людського існування узалежнюється від міфічного сакрального часу, на відміну від історичного профанного. О.Лосев крізь призму діалектики вбачає у міфі "максимально інтензивну" дійсність [8, 24], як "розгорнуте магичне ім'я" та міф як "чудо" [8, 136].

Міфовекторність новочасної української літератури підкреслювалася низкою літературознавців. Так, Ніла Зборовська, визначаючи міфологізацію як "найсильнішу опозицію карнавалізації", відводить їй роль "конструктивного синтетичного стилю, який проголошує на тлі деструкції найновіша українська література" [5, 83]. Унаочнюючи автентичний діалог між естетикою раннього модернізму кінця ХІХ та "постапокаліптичною" літературою кінця ХХ ст., Я.Поліщук акцентує на тому, що ці дві епохи споріднює "гарячий подих міфу над їх чолом, таємнича, але неспростована влада міфу" [15, 61].

Відзначає міф як альтернативну реальність в літературі ХХ ст. і М.Моклиця [див. 12] та ін. Проте питання оприявлення фольклорно-міфологічних моделей загалом у комплексі сучасної української літератури залишається відкритим. Спроба аналізу мотивів, схем та образів, детермінованих фольклорною поетикою прози кінця ХХ ст., а також їх роль у міфопоетичній архітектоніці творів Галини Пагутяк, Тараса Прохаська та Миколи Закусила унаочнює актуальність нашого дослідження.

Низка критиків, відзначаючи міфокреативність Т.Прохаська, вдається радше до її узагальнених окреслень: "міфологічна повто-

риваність ситуацій”¹, “закінчений ескіз персональної космогонії прикарпатського краю”², “сакральна географія Українських Карпат”, “метафізичне краєзнавство”³ та ін. Дещо осторонь уваги літературознавців залишається міфосюжетність, яка структурує художню дійсність, наявність численних біблійних алюзій, паралелізм із латиноамериканською літературою, вкраплення гуцульської демонології, які в сумі витворюють міфопоетичність “уповільнено-рослинного” письма Т.Прохаська.

У прозописі Галини Пагутяк відзначалися “фантастично-символічна манера письма”, розмитість меж між “реальним світом і сном”⁴, “магічно-фантазмагорична вербалізація архетипно-онтологічного чуття як ідіостилю”⁵. Романи авторки як “варіант сакрального тексту”⁶ та “метатекст” із розгорненими “екзистенційно-філософськими і релігійно-містичними мотивами”⁷ відзначаються герметизмом, підвищеною умовністю та імпліцитними міфосмислами, які надаються для осмислення здебільшого через акватичну та орнітологічну символіку.

Дещо на маргінесах літературознавчих розвідок несправедливо залишається такий автор, як Микола Закусило, якому притаманне “міфологічне (або притчеве) мислення, оперте на традиції Т.Шевченка, М.Гоголя, М.Коцюбинського, В.Шевчука, В.Дрозда”⁸ та розгортання “страшної міфічної правди” у сув’язі із “лункими прадавніми істинами” [5,

82]. Проте недостатньо з’ясованим є міфопоетичний уклад дійсності, реалізація бінарних міфологічних опозицій та ін.

Тому метою даної розвідки є аналіз функціональної ролі фольклорно-міфологічних схем у розбудові міфопоетики української прози кінця 90-х рр.

Окреслена наукова ціль передбачає розв’язання наступних завдань (на матеріалі прози Т.Прохаська, Г.Пагутяк, М.Закусила):

– простежити фольклорно-міфологічні мотиви творчості;

– проаналізувати екзистенційно-метафоричне наповнення образів упирів, відьом, перевертнів, непростих як художню екстраполяцію архетипів;

– виявити значення фольклорних схем у розбудові міфопоетичної картини світоукладу;

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження.

У романі “НепрОсті” Тарас Прохасько через “вітгенштайнівську істинність мови” розгортає родинну історію Франца, Себастьяна та чотирьох Анн у карпатському Ялівці, аналогу Макондо Маркеса чи Йокнапатофи Фолкнера, які в семіотичному просторі мають концентричне розташування, а отже, як стверджує Ю.Лотман, виступають “посередником між землею і небом” [9, 276].

Колоподібна форма Ялівця (архетип Самості, який репрезентується графічно через мандалу), а також перетин у ньому вертикальних (реляції “земне – небесне”) та горизонтальних (опозиція “своє – чуже”) семантико-міфологічних полів свідчать про священність даного місця, яка охоплює і понадісторичність подій, і їх універсальну позапросторовість. Недаремно саме в цьому топосі засновник Ялівця Франц (асоціатив Деміурга) почувався “сродно і щасливо”.

Міфологічна дискурсивність передбачає віддзеркалення цілого у його частині: різні персонажі та фабульні ходи трактуються як інваріанти, ізоморфи одного героя та однієї події. Відповідно приватна історія одного роду передає модель розвитку всього людства. Відчитування образів Анни та Себастьяна як першолюдей, які вільно спілкувалися із Деміургом (образ Франца), скеровує до першопочатків світу (заснування Ялівця) і “золотого віку” людства. Після відходу-смерті Франца (відчуженість людини та Абсолюту) вся подальша історія роду Себастьяна та Анн

(його дружин і доньок водночас) тісно переплітається із розбудовою Ялівця із маленького поселення до курортного містечка, а відтак і його спаленням. Подібна схема, накладаючись на біблійну ремінісцентність, виокремлює історію людськості від космогонії – до есхатології, а звужуючи до конкретного людського життя – від народження до смерті (хоча міфоциклічність передбачає єдність, “симонакладання” точок початковості та кінцевості).

Збувається у романі “НепрОсті” і мотив шестуальності, який у традиційних міфах дозволявся богам, але був табуованим для простих людей. Кровозмісні стосунки Себастьяна зі своїми доньками-Аннами можуть проступати тільки в міфологічному контексті, адже для неоміфологічної літератури, фабульний план “наївного читача” є не тільки вторинним, а й інколи хибним. Екзогамний зв’язок Себастьяна із донькою, а відтак і з онукою розкриває прагнення людини до безсмертя та посмертного воскресіння (за К.Юнгом), а шкож, у світлі гуманістичного психоаналізу Е.Фрома, – повернення в доіндивідуальний стан єдності з природою, утробу матері.

Актуалізований у постмодерністському романі Т.Прохаська образ Непростих, які у гуцульській демонології виступають медіумами між потойбічним та реальним, є водночас і міфопоетичною складовою, й одним із елементів загравання із читачем. Адже художня ілюзія повсюдної присутності Непростих так і не знаходить свого вираження у конкретно-образному чи подієвому матеріалі, що є вдалим ходом у розбудові одивненої і дещо “недомовленої” картини міфодійсності Ялівця і Карпатської України.

Етнолінгвістичний словник гуцульської міфології передовсім відзначає метафізичні значення непростих, які “ставлять їх понад до-свід звичайних людей, дають владу керувати долями інших, віщувати майбутнє” [22, 132]. Коли народжувалась котрась із Анн, Непрості вже сиділи під хатою і “баїли”, віщували, як юрни чи мойри, її долю. “Бай” (оповідь, історія) становить окремий топос роману Т.Прохаська і співвідноситься із поняттям “доля” не тільки в приватно-людському, а й історично-державному плані. Так Непрості через зібрані та почуті “баї” конструювали не лише долі героїв, а й карпатсько-галицьку історію. Один варшавський етнограф “вже майже розгадав таємницю Непростих і планував написати статтю про те, як неграмотні гуцульські

псевдоочарівники-хитруни маніпулюють Європою” [17], проте Непрості спричинилися до його смерті.

Про місію Непростих як медіумів між двома світами – реальним та ірреальним – свідчить і те, що один із них – Беда (Архетип Мудрого Старця) у сні привозить до Франца диявола, інтелігентного панка у європейському перевязі. Образ Беди як медіатора між світами та різними часовими пластами співвідноситься із народно-фольклорним образом “вічного цигана”, Мелькіадесом Маркеса (“Сто років самотності”), філософом Іваном Валерією Шевчука (“Дім на горі”) та ін.

Фольклорний образ непростих структурує міфопоетичну дійсність роману по-особливому: прилягає до центрального універсального мотиву циклічних повторень. Непрості тільки вносять певні корективи в плин як приватного (рід), так і історичного (Карпатська Україна) буття, яке є тільки різновидом однієї повторюваної події, що підсилюється нелінійністю хронотопу, адже, за словами міфокритиків, те, що з точки зору “неміфологічної свідомості відмінне, розчленоване, підлягає співставленню, в міфі виступає як варіант (ізоморф) єдиної події, персонажа чи тексту” [11, 58],

“Ренаративна смислова акція” стосовно багатьох архетипно-міфологічних пластів” [за термінологією Я.Поліщука, див. 16], в тому числі власне фольклорного, у прозописі Галини Пагутяк збувається насамперед у екзистенційному плані.

Художню канву повістей “Записки Білого Пташка”, “Захід сонця в Урожі”, “Пан у чорному костюмі з блискучими гудзиками” та ін. “населюють” птахи із Острова Блажених, живі мерці та упирі, образи яких тісно пов’язані із народнопоетичним мотивом переходу та міфологемою води. Фольклорний мотив переходу через воду та переродження структурує міфопоетичну картину світу в творах Г.Пагутяк, виступаючи у ній стрижневим подієвим ядром, а не оказіональним міфом (за А.Гурдузом [див.2]).

Міфопоетична модель творів Галини Пагутяк накладається на сюжетно-тематичну схему “відхід (смерть) – очищення – повернення (народження)”, яка у психоаналітичному дискурсі Юнга тлумачиться як “ініціація (символічна смерть-посвята) – індивідуація (зустріч із Тінню) – досягнення самості”.

Білий Пташок, актуалізуючи орніто-морфні уявлення про душу, є медіатором між

¹ Костюк В. Легенди растаманської Гуцулії / Василь Костюк // Книжник review. – 2003. – № 2. – С. 6.

² Харчук Р. Б. Сучасна українська проза: постмодерний період: навч. посіб. / Р. Б. Харчук. – К.: ВЦ “Академія”, 2008. – С. 169.

³ Бондар-Терещенко І. Проста метаісторія “Непростих”. Про “белетризацію минулого” в романі Т. Прохаська / Ігор Бондар-Терещенко // СіЧ. – 2003. – № 6. – С. 58–60.

⁴ Габор В. Г. Пагутяк / Василь Габор // ПРИВАТНА КОЛЕКЦІЯ: Вибрана українська проза та есеїстика кінця ХХ ст. – Львів: ЛА “Піраміда”, 2002. – С. 428.

⁵ Хопта С. Архетипно-нарративні концепти творчості Галини Пагутяк крізь призму екзистенційних модусів буття: філософсько-літературознавчий підхід / Світлана Хопта // Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології. *Studia methodologica* / упоряд. І. В. Папуша. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В.Гнатюка, 2008. – Вип. 24. – С. 256.

⁶ Баран С. Зоїлові трени: Літературно-критичні тексти / С. Баран. – Львів: Логос, 1998. – С. 100.

⁷ Качак Т. Жанрово-стильові аспекти “експериментальної прози” Галини Пагутяк / Тетяна Качак // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. Випуск ІХ–Х. – Івано-Франківськ, 2005. – С. 117.

⁸ Логвиненко О. На землі, під землею, в небесах... / Олена Логвиненко // Літературна Україна. – 2000. – 8 червня. – С. 6.

профанною Землею та сакрумом Острова Блаженних, цією точкою, “у якій сходиться все те, що є найкращим у світах” [14, 136] (“Записки Білого Пташка”). Кругла форма Острова сугерує образ мандали – він “досконалий, як яйце, гладенький і блискучий” [14, 137] і протиставляється дискретності людського профанного світу (Вежа, три просторові точки, якими диявол спокушає героїню, анти-світ і т. д.). В народнопоетичній свідомості птахи першими прибувають до вирію (ирію, ираю, ураю, раю), де розгашовані “острови блаженних”, на яких перебувають душі померлих та зимують птахи, змії.

Г.Пагутяк, ущільнюючи в одній просторовій точці весь світ, у багатьох творах вдається до “йокнапатофізації” Урожа, образ якого мандрує з твору в твір (“Захід сонця в Урожі”, “Пан у чорному костюмі з блискучими гудзиками”, “Урізка готика”, “Книга снів і пробуджень”, “Радісна пустеля”). Герої Г.Пагутяк, асоціюючи Уріж із яйцем, сягають трансцендентно-ідеальних начал синкретичної людської прасвідомості: “Я живу в цьому яйці, яке плаває зараз в мирних потоках дощу, і живлюся тим, чим воно мене годує: тишею і снами” [13, 9]. Таким чином, повість “Захід сонця в Урожі” актуалізує космогонічний міф про первісний хаос, *materia prima* (М.Еліаде), в якому світ, як і Уріж, постає із яйця (див.: народні образи Золотого яйця, яйця-райця, вірування про Рахманний великдень і т. д.).

Змодифікований фольклорний мотив “народження-смерті” проявляє себе в постійних приїздах – від’їздах героїв. Кожен від’їзд героя – то його символічний відхід на той світ, героїні здається, “наче то одежа померлого” залишилася вдома, їй стає так “боляче і гірко, як за тим, хто вже ніколи не вернеться” [13, 29].

По-особливому трансформується в повісті Г.Пагутяк “Чорний пан із блискучими гудзиками” фольклорна схема приходу мертвих, частозустрівана в міфології балканських народів (мотив приходу мертвого брата). Так в Урожі відкрилися “невидимі двері” (в семіотичному означенні – медіативний простір) і в домах почали з’являтися покійники. Порушення Кола Сансари, безкінечного чергування народжень і смертей в Урожі урухомлює екзистенційну приреченість людини на фатум. За народними вірування мерці приходили до живих, аби про щось нагадати. Так у Маркеса приходять убитий Агілера до Урсули та Хосе-Буендіа.

Поряд із імпліцитним пульсуванням у творах Галини Пагутяк фольклорних схем, збувається й атмосфера “одивнення”. Так Уріж населений упірями, які висмоктують кров, за народними повір’ями. Екзистенційно-метафоричне наповнення образу упирів у канві художніх текстів Г.Пагутяк відірване від спрощено-містичного народного. Упир в повістях вже не приходить явно, а висмоктує кров ніби зсередини, з підсвідомості, це втілення Тіні, зустріч із якою завжди є болючою, це підсвідомий страх Танатосу.

Численним народнопоетичними образами та апокаліптичною символікою і еклезіастськими ремінісценціями наповнена і “Книга плачів” Миколи Закусила. На прикладі села Кошцівки розгортається есхатологічна схема виродження людства. Сув’язь християнства та язичництва, стихія відьомства та постійне закликання Бога у творі створюють атмосферу божевілля через поетику марення Гастона Башляра. І хоча у романі нечітко, та все ж простежується подієвий стрижень. Такий тип художньої дійсності можна окреслити як “платонівський” (світ ідей), на відміну від аристотелівської “динамічності” дійсності.

Ключовим у міфопоетиці М.Закусила є принцип дуальності: чітке оприявлення бінарних опозицій. В “Книзі плачів” світле протистоїть темному у різних художньо-смыслових модифікаціях: християнство – язичництво, солярне – хтонічне, орнітоморфне – тералогічне, людське – тваринне та ін.

Міфопоетика досягається і стрижневим мотивом апокаліпси за допомогою мозаїчних зооморфних міфологічних образів (переважно перевертнів). Вищий духовний світ уособлюється в образах лелеки та півника, що генетично кореняться в народній свідомості з її орнітоморфними уявлення про душу. Так лелека, бусол вважалися *чистими* птахами (як і Білий Пташок Г.Пагутяк), та й візуально хрест трактується як схематичне зображення птаха. Перекидання людини на птаха – один із найпоширеніших фольклорних мотивів, який знайшов своє відображення у творчості Валерія Шевчука (сірі птахи-дженджурики в романі-баладі “Дім на горі”).

Фольклорна стихія твору перенасичена художніми зооморфізмами – перевертнями (відьма-жаба, вовкулака, людина-павук, людина-лилик, півптах-півчоловік і т.д.), які відносяться до категорії чудесного. У літературному творі “чудесне” постулюється в двох аспектах. Перший – розуміння чуда як втру-

чіння потойбічних сил. Другий – “модифікація смислу фактів і подій, а не самі факти і події” (О.Лосев) [8, 147].

Відголоски тератологічного міфу в образі баби-ропухи, чоловіка-павука та ін. пов’язані із хтонічними ознаками – міфологемами води та теміні. Інші герої, як-от Сохрань, пов’язані із огненними символами – птахами. Сохрань – напівлюдина-напівптах, який в своїй орнітоморфній подобі винищує все хтонічне та тетралогічне. Реалізація міфологічної опозиції темного та світлого на прикладі фольклорних образів розкриває внутрішній світ та екзистенцію людини – боротьбу танатосу та еросу, аніми та тіні, зводячи до ключової бінарної опозиції добро-зло чи світле-темне.

У художній дійсності міф може реалізуватися не обов’язково у серйозному, а й в іронічному модусі. З точки зору міфу, демонічні істоти виступають втіленням всезагального зла, смерті та хаосу, але водночас, як стверджує Н.Фрай, “однією із центральних тем демонічної образності є пародія” [19, 211], а в постмодерній свідомості вільне загравання із демонологічними силами частково споводоване нігілізмом ніцшеанської тези про смерть Бога, а пізніше – із уявленнями Рорті про світ, в якому Бога немає. Саме звідси випливає і розмитість системи дуальних прайнічних протиставлень на зразок добро – зло, що й детермінує з’яву образів на кшталт Гренуя (“Запах” П.Зюскінда), який, на думку Д.Затонського, виступає пародією на диявола і Бога водночас.

Якщо, скажімо, гоголівська спроба виставити диявола в світлі народно-сміхової культури є способом боротьби із ним, то в рамках постмодерністського світогляду це тільки загравання. Демонологічні образи романів-менніпей Ю.Андруховича менш тяжіють до фольклорної основи: у “Рекреаціях” та “Перверзії” чорт – це панок європейського штибу, як, наприклад, Попель, “громадянин Швайцарії, доктор медицини”, який себе видає словами, що “не є молодий і не є старий” а “я вічний”, чи “сам Мессір”, професор лі Казаллегра, що знав “папу Олександра III і Фрідріха Барбароссу. І святого Марка, Євангеліста. Я маю право називати себе старим, як світ...” [1, 67], та й у “Дванадцятьох обручах” диявола-чорта репрезентує підприємець Варцабич. Постмодерна інтерпретація Ю.Андруховича в руслі літературного карнавалу “євро-

пеїзує” Сили зла, подаючи їх у антропоморфізованих образах заможних довгожителів.

Постмодерна іронія та самопародія під маскою літературної блазенади доруйнують рудиментальний поділ між сакрумом та профанумом, в чому й корениться “фривольне” відчитування демонології та англофанії.

Отже, присутність у творчому світогляді авторів 90-х рр. містики та фантазмагорії як засадничого принципу творення мистецької дійсності, реалізація фольклорно-міфологічних схем та рецепція народно-фольклорної образності дають змогу говорити про міфологічний дискурс сучасної літератури. Фольклорно-міфологічні схеми з різним інваріантами та модифікаціями формують сюжет літературних творів періоду 90-х, де оприявнюється міф як мова, яка, в розумінні Леві-Строса, “діє на горішньому рівні” [7, 37].

Фольклорно-міфологічні моделі органічно вплітаються у вимір сучасної літератури, доповнюють його, наближують до химерної прози та магічного реалізму, в яких міфічний світогляд не розділяє, а поєднує, взаємодоповнює поцейбічне та ірреальне.

1. Андрухович Ю. Перверзія : [роман] / Ю. Андрухович. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1997. – 320 с.

2. Гурдуз А. Міфопоетика літературного твору та міфопоетична парадигма : теоретичний аспект / А. І. Гурдуз // Зарубіжна література в школах України. – 2006. – № 6. – С. 133–152.

3. Еліаде М. Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / Мірча Еліаде ; [пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно]. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2001. – 591 с.

4. Закусила М. І. Книга плачів : [роман-міф] / Микола Закусила. – К. : Укр. письменник, 1999. – 159 с. – (Сер. “Сучасна укр. л-ра”).

5. Зборовська Н. На завершення епохи / Ніла Зборовська // Кур’єр Кривбасу. – 1996. – № 61–64. – С. 82.

6. Кессиди Ф. Х. От мифа к логосу (Становление греческой философии) / Ф. Х. Кессиди. – М. : Мысль, 1972. – 312 с.

7. Леві-Строс К. Структурна антропологія / Клод Леві-Строс ; [пер. з фр. З. Борисюк]. – К. : Основи, 2000. – 387 с.

8. Лосев А. Ф. Філософія. Міфологія. Культура / А. Лосев. – М. : Политиздат, 1991. – 524 с.

9. Лотман Ю. Внутрі мислящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1996. – 464 с.

10. Лотман Ю. М. Литература и мифы / Ю. М. Лотман, З. Г. Минц, Е. М. Мелетинский // Мифы народов мира : энциклопедия: в 2 т. ; [гл. ред. С. А. Токарев]. – 2-е изд. – М. : Советская Энциклопедия, 1987 – Т. II. – 1987. – С. 58–65.
11. Мелетинський Е. Поетика мифа / Е. М. Мелетинский. – М. : Главная редакция восточной литературы, 1976. – 408 с.
12. Моклиця М. Міф як альтернативна реальність в літературі ХХ ст. / М. Моклиця // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2001. – № 1. – С. 60–63
13. Пагутяк Г. Захід сонця в Урожі : романи, повісті, оповідання та новели / Галина Пагутяк. – Львів : ЛА “Піраміда”, 2007. – 368 с.
14. Пагутяк Г. Записки Білого Пташка : два романи та повість / Галина Пагутяк, Г. Пагутяк. – К. : Укр. письменник, 1999. – 151 с. – (Сер. “Сучасна укр. л-ра”)
15. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму : монографія / Ярослав Поліщук. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. – 392 с.

The article is devoted to the research of the transformation of the folk and mythological schemes in the prose of the '90s; the role of folk and poetic motives and images in the formation of the mythical and poetic picture of Galyna Pagutiak, Taras Prokhasko and Mykola Zakusylo's works is defined; the existential and metaphorical fullness of the vampires, witches, "neprostiti" as an artistic archetype extrapolation is analysed; the special features of the relations between folklore and "mythical literature" are generalized.

Key words: mythical poetics, folklore, mythical and poetic model of the world.

16. Поліщук Я. Поліфункціональність міфу в поетиці модернізму / Ярослав Поліщук // СіЧ. – 2001. – № 2. – С. 35–45.
17. Прохасько Т. НепрОсті : [роман] / Тарас Прохасько. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2006. – 140 с.
18. Скупейко Л. Казка і міф у драмі Лесі Українки “Лісова пісня” / Лукаш Скупейко // СіЧ. – 2000. – № 8. – С. 55–65.
19. Фрай Н. Архетипний аналіз : теорія мітів / Нортроп Фрай // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької. – 2-е вид., доповнене. – Львів : Літопис, 2001. – С. 142–172.
20. Хобзей Н. Гуцульська міфологія : етнолінгвістичний словник / Наталя Хобзей. – Львів, 2002. – 216 с.
21. Хороб М. Б. Фольклорно-міфологічні засади прози Ростислава Єндика (на матеріалі книги “Регіт Арідника”) / Марта Хороб // Вісник Прикарпатського університету імені Василя Стефаника. Філологія. – Івано-Франківськ : Плай, 1999. – Вип. IV. – С. 57–63.

ПОЕТИКА ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

УДК 821.161.2: 82.0

ББК 83.3 (4 Укр) 6

РОМАН ГОЛОД МІКРОПОЕТИКА ІНТЕР'ЄРНОГО ОПИСУ У ПРОЗІ ІВАНА ФРАНКА

Роман Голод

У статті розглянуто поетику інтер'єрних описів у прозі І. Франка. Дослідження відбувається у двох аспектах: типологічному (найбільш вживані типи інтер'єрів) та функціональному (в ракурсі естетичного призначення того чи іншого інтер'єрного опису).

Ключові слова: інтер'єр, поетика, опис, типологія, проза.

У парадигмі прийомів і засобів художнього зображення прози Івана Франка важливе місце займає інтер'єр*. Наше дослідження – це спроба аналізу мікропоетики інтер'єрних описів І. Франка у двох основних аспектах: типологічному та функціональному. Щодо першого, то детальні студії художніх творів письменника дають підстави виділити декілька найчастіше вживаних типів інтер'єрів.

Інтер'єр селянської хати Франко описує переважно в темних або сірих тонах, намагуючись таким чином підсилити дискомфортне враження від споглядання безпросвітних шпиднів, нужди і занепаду, в яких селянин, по суті, не живе, а заживо хоронить себе, як у могилі: “А в хаті Максима в тім часі сумно, понуро, мов у гробі” [7, т. 15, 41] (“Патріотичні пориви”).

Порівняння хати з могилою зустрічаємо й у Франковій “Місії”: “Глиняна піч без комиши займала чверть хати; чорні від диму стіни понуро, як могила, гляділи на нього; дощана постіль і безногий, топором тесаний стіл, – отее, крім грубої верстви пилу і сміття, був ввесь спрятток в тій нужденній хаті” [7, т. 16, 289].

Очевидно, стійким лейтмотивним символом в естетичній свідомості Івана Франка був образ “хати-пустки”, який так часто матеріалізується на сторінках художніх творів письменника, зокрема у “Петріях і Довбушуківцях”: “...Уже пізня пора, в Довбушуківці всі, відпелється, полягали спати, тільки в одинокій престарій пустині мигтить блідий каганець і непевним блиском обливає предмети в тій безлюдній і мертвій оселі [...]”.

Каганець світився блідо, і через шпари полупаних дверей падало його непевне світло до сіней, котрих непобілені стіни були порохняві і погризені хробаками. В хаті самій не

було нічого, крім старої дерев'яної лави і товстої ялової колоди на середині, котра, здавалося, була ще забутком тих времен, коли на подібних колодах під топорами ляхів падали руської голови” [7, т. 14, 75–76].

Образ “хати-пустки” Франко використовує для створення цілої гами почуттів у реципієнта – дискомфорту, суму, здивування, жалю, відрази, страху і навіть відчаю: “Коли ввійшли до сіней, Андрієві первий раз стало чогось страшно, як побачив тую пустку, її відлюднії, самотнії стіни, як побачив тую колоду серед хати, а на ній шнур, грубе поліно, на обох кінцях затесане і закарбоване, і сокиру” [7, т. 14, 82].

Артефакт пустки, незаповненого жодними предметами простору, несе важливе смислове навантаження в архітектоніці інтер'єрних описів І. Франка, подібне до того, що має пауза в музичному творі: “Мендельсів на лаві і розглядався по хаті. В хаті було пусто і сумно: голі стіни, голі полиці, піч давно не топлена, а в ній кілька щербатих черепів. Пахло пустокою” [7, т. 16, 343] (“Яць Зеленуга”).

Часом зі скрупульозністю лихваря Франко складає список речей, відсутніх у інтер'єрі: “Щоправда, хата була обширна і, очевидно, за добрих часів порядно збудована, але дуже занедбана і опущена. Ані приладів господарських під шопою, ані сусіків із збіжжям в обширних сінях, ані скринь з полотнами та шматтям у відчиненій коморі, ані кожухів на жердці, ані подушок на постелі – нічого не було” [7, т. 14, 347] (“Яць Зеленуга”).

Хронотоп пустки може виходити далеко за просторові межі хати й досягати обширів цілого містечка. При цьому локальна інтер'єрна порожнеча конкретного помешкання трансформується у загальну соціально-економічну та національно-культурну цивілізаційну пустку: “В часі моїх гімназійних студій Дрогобич був містом, дуже багатим на

*Інтер'єр (франц. intérieur – внутрішній) у художньому творі – вид опису, змалювання внутрішніх приміщень (їх вигляду, предметів, які там знаходяться) у зв'язку з зображенням умов життя і побуту персонажів [5, 323].

негативні прикмети. Почислити, чого там не було, – вийде дуже довгий реєстр. Не було ані одної порядної кав'ярні, ані реставрації, ані одної публічної бібліотеки, ані одного освітнього товариства, ані одного зібрання чи то з політичною, чи з освітньою метою. Не було майже нічого того, що характеризує хоч наполовину європейське місто. Не було навіть води, крім домашньої соленої, якої сторонні люди не могли пити. Більшість вулиць без тротуарів та без освітлення... Залізницю з Дрогобича до Стрия побудовано, коли я був у сьомім гімназійнім; до того часу Дрогобич був собі “вільним королівським містом”, вільним, не вважаючи на свою нормальну школу та гімназію, від усього, що пахло цивілізацією та інтенсивнішим духовим життям” [7, т. 21, 316] (“Гірчичне зерно”).

Творчий метод Івана Франка формувався під впливом Михайла Драгоманова, європейських філософів-позитивістів (О. Конта, Г. Спенсера, Ч. Дарвіна, І. Тена), то ж не дивно, що письменник оволодів феноменалістською методологією мислення з її опорою на факт. Фактографічно точного відтворення явищ реальної дійсності, “шматків життя” вимагала від І. Франка й ідейно-естетична доктрина натуралізму, з якою письменник познайомився за посередництвом творчості Еміля Золя та інших європейських письменників-натуралістів. Тому деякі описи інтер'єрів у Франка сповнені так званих “неестетичних”, відразливих, часом навіть драстичних деталей, які проте дозволяють правдиво й життєвідповідно відтворити реалії побуту певної соціальної верстви: “Андрій здивованим а разом жалібним оком поглядав на тую нужденну оселю, на той образ убожества в найстрашнішій, відражаючій формі. Його очі падали то на нещасливу жінчину, що, мов тінь підземна, стояла коло печі, то на внутр помешкання. Все було обдерте, занедбане, немите, нечищене і грязне, все наповняло якимсь обридженням, якоюсь непереодолимою відразою. Олекса в подертій, чорній, як сажа, сорочці лежав на голих досках, служачих замість постелі, а під його головою лежав напівзогнилий і здрухнілий приколоток соломи, накритий подертою, грязною і чорною вереткою. Горішню часть хати наповняв дим, – як звичайно буває в курних хатах. Андрій, відколи жив, не бачив такого нужденного обиталища і не міг собі предста-

вити, як тут можуть жити... люди!” [7, т. 14, 80–81] (“Петрії і Довбушчуки”).

Але не кожен опис селянської хати сповнений у Франка драстичних картин. Ось як змальовує письменник оселю отця Чимчикевича: “Світличка невеличка, чиста і попросту обставлена дерев'яними меблями; дерев'яне ліжко в куті, прикрите старосвітським ліжником сільської, але дуже красної роботи, збоку столик, завалений метрикальними книгами в міцній шкіряній оправі, на котрій, насупір загальному сільському звичаєві, не було видно ані одної порохинки; в другім куті невеличка за склом шапка з книжками, а на стіні під старосвітським образом св. Миколая висів круглий і великий, як возове колесо, вівсяний вінець, переплетений гілками червоної калини. Посеред світлиці стояв великий, чотиригранний дубовий стіл, накритий мережаною скатертю, а на ньому в дерев'яній мисці лежали тільки що вирізані золотисто-бурштинові крижки меду і заповнювали всю світлицю сильним медовим запахом” [7, т. 16, 317–318] (“Чума”).

Змалювання потворних, неестетичних деталей в інтер'єрних описах Франка – не самоціль, бо, на відміну від того-таки “мономана” Золя, Франко вмів бачити й світлі хвилини в житті українського селянина, особливо ж, якщо намагається дивитися на світ очима своїх героїв – обдарованих багатою уявою та фантазією дітей (“У кузні”, “Під оборогом”, “Малий Мирон”). Дивовижний внутрішній світ малого Мирона переноситься на оточуючі предмети і таким чином персоніфікує, “оживляє” їх: “А коли літом усі старші з хати підуть у поле, Мирон лишається сам, але не в хаті. В хаті він боїться. Боїться “дідів у кутах”, т[о] е[сть] тіней, боїться череватого комина, чорного внутрі від сажі, боїться грубої дерев'яної клюки, вбитої в віконце, що в повалі для пропускання диму від скіпок, якими світять зимою” [7, т. 15, 68] (“Малий Мирон”).

Так само в автобіографічній новелі “У кузні” Франко згадує, як у дитинстві в батьковій кузні лякала його дика баба, котра нібито жила в ковальському місі й “надувала свій шкіряний живіт майже аж до стелі” [7, т. 21, 160].

Протилежну тенденцію, до “опредмечування” людей, спостерігаємо в деяких Франкових описах житла заробітчан. Письменник показує, як нелюдські умови життя робітників позбавляють їх власне людських рис, роблять їх бездушними елементами інтер'єру: “Вже

пано вночі. Тісна, брудна і душна цяпка наповнена робітницями. Стіни голі, ледве побілені вапном по дошках, на одній наліплена якийсь образок і кавалок дзеркала, в однім куті тапчан, збитий з трьох дощок і прикритий сінником та плахтою, а край вікна маленький столичок на трьох високих ногах – бо вікно високо. Ось і все, що можна було додати в хаті. Ані печі, ані кухонної посуду, ані постелі, ані скрині. На тапчані не було нікого, та зате на помості набито, мов оселедців у бочці, якихось людських істот, що голосно, важко дихають, але в сутінку, який стоїть у хаті, подібні до одної простеленої по долівці верстви брудного шмаття, свиток, хусток та чобіт. Се нічліг робітниць” [7, т. 21, 28] (“Ріпник”).

Загалом селянські й заробітчанські помешкання у Франка настільки схожі, що це дає підставу відносити їх до одного й того самого типу інтер'єру. Зрештою, в цьому немає нічого дивного, адже на зламі ХІХ–ХХ століть пролетаріат у Галичині тільки зароджувався і формування його відбувалося якраз на білі збіднілого селянства. Тому-то особливості життя та побуту селян і заробітчан схожі. До того ж спільним знаменником для знедолених верств населення були безпросвітні умови, які заживо ховали у хатах-гробах своїх мешканців:

“В хаті, до котрої заглянув Герман крізь вікно, все свідчило о страшній нужді і занедбанні. Тісна хатина з голими, давно не біленими, закоптілими стінами подобала радше на гріб, ніж на людське помешкання. Більшу половину вільного місця в ній забирала глиняна піч з припічком, до котрого припирав дощаний тапчан, застелений соломкою і накритий грубою веретою. От і тільки всієї постелі! Ні стола, ні стільця не було. На жердці над тапчаном, висіло кілька лахів жіночих, а над тапчаном на трьох шнурах, дощана, грубо збита коліска. Тільки всієї посуду побачив Герман всередині” [7, т. 14, 437] (“Вона констриктор”).

Ще одним типом інтер'єрів у творчості Івана Франка виступає помешкання міщанина.

Як правдивий позитивіст, Франко дотримується тези про так званий “всезагальний детермінізм”, конститууючими домінантами якого є поняття “раси”, “середовища” і “моменту”. Досліджуючи причинно-наслідкові зв'язки між умовами соціального середовища та мотиваційно-поведінковою сферою люд-

ської життєдіяльності, письменник описує інтер'єри міських помешкань представників різних суспільних верств: від найбідніших – до найбагатших, від неосвічених – до інтелегентних. У цьому аспекті певні, навіть незначні на перший погляд, деталі інтер'єру можуть виконувати важливу соціально-ідентифікуючу функцію. Сжачімо, помешкання Лімбаха в новелі “Гірчичне зерно” за своєю вбогістю нагадує житло селянина чи заробітчанця. Присутність великої кількості книг – це та деталь, яка дозволяє ідентифікувати Лімбаха як збіднілого освіченого міщанина. У цьому випадку знаходимо підтвердження тези про те, що “оселя – продовження людини” [6, 238].

“Хатина, де жили Лімбахи, була вбога передміщанська ліп'янка, під соломкою, брудна та обшарпана. Малесенькі темні сіни, з яких ішли маленькі чорні дверцята направо й наліво; праворуч, у нужденній цяпці з одним вікном, жили Лімбахи...

В цяпі, де жили Лімбахи, було темно, брудно й непривітно. Голісінькі стіни, два нужденні ліжка, накриті якимись брудними не то веретками, не то коцями, холодна і давно не білена піч і кривоногий столик, завалений шкільними книжками та зошитами молодшого Лімбаха. На підсліпуватім віконці стояла невеличка лампа, а в темнім куті, над ліжком – біднішим і бруднішим з-поміж обох, очевидно, батьковим – була пририта до стіни поличка, на якій видно було також книжки, накидані досить безладно купками або поставлені хребтами назверх” [7, т. 21, 323–324].

Франкова проза була співзвучна з тенденціями розвитку європейського літературного процесу. Теми і проблеми, що цікавили західноєвропейських письменників, порушував у своїх творах й український автор. Однією з них була тема жіночої емансипації. Контрастом до занедбаного помешкання Лімбаха є прибрана і доглянута кімната емансипованої панни Целі у творі “Маніпулянтка”. Світло й чистота у помешканні Целі асоціюються з душевною чистотою самої емансипантки, а також виявляють симпатію та співчуття автора до своєї героїні: “Лагідним рожевим поблиском просвічувало сонне крізь спущену ролету до покоїка молоді дівчини, наповнюючи його теплом і запахом весни, що мішався з запахом колонської води, яка стояла в флакончику на туалетці, і резеди, що цвіла в великім вазоні на вікні. [...]

На столику лежала до половини прочитана книжка, перед тижнем узята з випозичальні [7, т. 18, 34–35].

Ми вже згадували про натуралістичний фактографізм, з яким Франко описує деталі того чи іншого інтер'єру, однак проголошений у літературно-критичних статтях письменника постулат “наукового реалізму”, на думку авторитетного франкознавця І.Денисюка, “...передбачає поруч із соціологічними, постановку важливих психологічних проблем людинознавства” [3, 59]. Завдяки синтезуючій здатності власного творчого методу І.Франко поєднує в деяких інтер'єрних описах риси екстравертного (зображення внутрішнього стану героя через реалії зовнішнього світу) та інтравертного (розкриття внутрішнього стану героя через його-таки внутрішній монолог, роздуми, плинність свідомості) психологічних аналізів.

Письменник вдається до такого прийому через те, що “...слово героя про світ навколо та про себе самого стає не менш компетентним й необхідним, аніж будь-яке слово автора” [2, 7].

“Ось тут, у тім затишнім кабінеті, обставленім хоч і не багато, та по моїй уподобі, я сам свій пан. Тут світ і поезія мого життя. Тут я можу бути раз дитиною, другий раз героєм, а все самим собою. Зо стін глядять на мене артистично виконані портрети великих майстрів у штуці життя: Гете, Емерсона, Рескіна. На полицках стоять мої улюблені книги в гарних оправках. На постаменті в кутику мармурова подобизна старинної статуї хлопчика, що витягає собі терен із ноги, а скрізь по столиках цвіти – хризантеми, мої улюблені хризантеми різних кольорів і різних відмін. А на бюрку розложена тека з моїм дневником. А обік бюрка столик, застелений, уквітчаний – їй-богу, сьогодні не лише листки барвінку, але й сині його квітки! Штукар мій Івась, се він таку несподіванку придумав для мене. Знає, що я в тім пункті забобонний, вірю, що цвіт барвінку на Новий рік приносить щастя” [7, т. 22, 55–56] (“Сойчине крило”).

Наведений опис інтер'єру своєю вишуканістю свідчить про витончений смак його творця. Менш витонченим, хоч і дорожче обставленим, є помешкання міського жителя іншого соціального прошарку – новоявленого галицького буржуа – Германа Гольдкремера: “Його очі живо оббігли кімнату – чистеньку, веселу світличку. Гладка воскована підлога,

мальовані стіни, круглий столик з оріхового дерева, комод і писемне бюрко – ось що передусім насувалося оку. Все блищало, ясніло до сходячого сонця, що саме кидало перше проміння крізь вікна до кімнати і золотисто-крававими переливами грало на гладких, блискучих предметах. Але очі Германа відвернулися від них, – він не міг знести сильного світла. На боковій стіні, супроти дверей, у півтіні висів великий образ у золочених рамах, – на нім спочили Германові очі. Була се досить гарна і вірно змальована картина тропічної індійської околиці” [7, т. 22, 110] (“*Boa constrictor*”).

Нові соціально-економічні відносини, що утвердилися в Галичині у другій половині XIX ст. сприяли утворенню нового типу галицького буржуа, капітали якого зростали обернено-пропорційно до духовного, а відтак і естетичного розвитку. То ж не дивно, що витісняючи зі старовинних родинних гнізд польських дворян, новоявлені філістери поступово приводили до занепаду їхні маєтки: “Замість старого польського дідича настав новий пан в тих мурах – Герман.[...]”

Впрочім, Германа мало займало внутрішнє уладження дому...

...В самім домі Герман мало які поробив зміни. Старосвітські меблі оббито новим репсом, замість старопольських великих печей муровано нові, кахлеві, між вікнами повішано великі дзеркала, та й годі. На стінах, побіч деяких нових штрихів, висіли почорнілі від старості портрети давніх польських магнатів, з густими бровами, грізними вусами і оголеними лобами. Дивно виглядала тотя суміш старосвітщини з невмілими і немов случайними пробами новини, але Германа се мало обходило, він і так зайнятий був іншими, важнішими ділами, його завдання було – громадити, а не уживати, і він громадив, збирав, множив, докладав з якимось гарячковим успіхом, не дбаючи, хто буде користуватись його надбанням” [7, т. 15, 276–277] (“*Борислав сміється*”).

Помешкання Германа з часом чимраз менше нагадує тип поміщицької садиби, про яку старі польські магнати могли б сказати устами воеводи Шепетинського з повісті “Петрії і Довбушуки”: “*My house is my castle!*” Ще менше спільного воно має з типом давнішої хати-фортеці руського боярина, як її собі уявляв І.Франко: “Дім боярина збудований був із грубих, у чотири гранки гладко обтесаних і гиблем на споєннях вигладжених

плінь, будованих в угла, так, як тепер ще будують наші сільські хати. Покритий був грубими драницями, обмазаними зверху грубою верствою червоної, у воді нерозмокаючої глини. Вікна, як і у всіх хатах, обернені були на полудне; замість шибок понапинані були на рами волові міхури, що пропускали слабе жовтаве світло досередини. Входові двері спереду і ззаду вели до просторих сіней, яких стіни обвішані були всіляким оружжям, оленними та зубровими рогами, шкірами з диких вовків і медведів. З сіней на оба боки вели двері до кімнат, просторих, високих, з глиняними печами без коминів і з дерев'яними, гарно вирізуваними полицями на всяку посуду. Одна світлиця бояринова, а друга, по другім боці сіней, – його доньки. Ззаду були дві широкі комори: в одній кухня, а в другій – служебна. В світлиці боярина стіни були обвішані шкірами медведів, тільки над постіллю висів дорогий заморський килим, здобутий боярином у якімсь поході. Там же висіли його луки, мечі й інша підручна зброя. Світлиця ж Мирослави була, крім м'яких шкір по стінах і помості, пристроєна в цвіти, а на стіні, напроти вікон, над її ліжком, висіло дороге металеве дзеркало і обік нього дерев'яний, кріпком окований, чотириструнний теорбан, любий повірник Мирославиних мрій і дівочих дум” [7, т. 16, 83–84] (“*Захар Беркут*”).

Наведений уривок – чудова ілюстрація думки М.Бахтіна про те, що “Замок прийшов із минулих віків і повернений у минуле. Сліди часу в ньому дещо музейно-антикварного характеру” [1, 394].

І поміщицькі садиби, й житла міщан у творах Франка набувають часом вигляду фешенебельних салонів: “Була се невеличка кімнатка, чисто вибілена, на воскованім помості. На стінах висіло кілька олійних образів в старих золочених рамах і одне доволі велике дзеркало, а також група фотографій. В однім куті стояв фортеп'янь з купою нот, в другім круглий столик, під вікнами софка, а по бік стіни і коло столика кілька крісел, вибраних темно-червоним оксамитом. До салоники вели тільки одні двері...” [7, т. 18, 434–435] (“*Не спитавши броду*”).

Інтер'єр і призначення салону давали багатий інформаційний матеріал про спосіб життя його мешканців: “Зо спальні пані Олімпії виходилося в вузькі і темні сіни: світло до них падало тільки крізь мале подовгасте віконце над дверима. Колись в тім віконці були шибки з грубого матового скла, але

вони давно були повибивані, так що поплудні сонце світило прямо в сіни, але ранком у сінях було досить темно. З противного боку до тих сіней притикав “салон” – обширна кімната, прибрана сьак-так по-панськи, та звичайно замкнена. Її відчиняли тільки для “гостей”: приїде часом у село комісар, або лікар, або навіть пан староста, чемність велить заїхати у двір, і от пані Олімпія, хоч в душі клене нахабників, все-таки, рада-не рада, відчиняє “салон”, провітрює і отоплює його і приймає гостей. В останніх часах син її трохи частіше заставляв її відчиняти салон. Гуляючи часто у Львові, він приводив інколи з собою молодих товаришів і знайомих – трохи мішане, та зате голосне і веселе товариство” [7, т. 19, 158–159] (“*Основи суспільності*”).

Деякі інтер'єрні описи свідчать про те, що Франко – хлопоман, селянський син, який так добре знав реалії селянського життя, що перевагою власного творчого методу вважав уміння описувати те життя не збоку, а зсередини, – так само добре орієнтувався і в модних на той час тенденціях щодо облаштування фешенебельних салонів: “В простім, а проте дорогім і елегантнім домовім убранні вона дуже живо занята тим, що “робить порядок” у салонику: знімає полотняні футерали з м'яких коштовних меблів і з золочених рам дзеркал та образів, уставлює симетрично статуетки та оздобну посуду на комоді, придивлюється і примірює, де би найкраще стояти букетам з живих цвітів, що, настромлені в делікатні вазоники з золоченого скла, розливають сильні пахощі на весь салоник. Упоравшись з сим, підбігла до невеличкого, перламутром викладеного столика і накрутила старосвітський металевий годинник, що довгий час без діла дрімив під хрусталим клошем. Одним словом, молода пані “виганяє пустку” з сього салоники, котрий, очевидно, чимало часу стояв пустий, запертий” [7, т. 19, 7] (“*Для домашнього огнища*”).

Як зазначає М.Бахтін, “в романах Стендаля і Бальзака з'являється суттєво нова локальність здійснення подій роману – “вітальня-салон”... Звичайно, не в них уперше вона з'являється, але тільки у них вона набирає свого значення як місце перетину просторових і часових рядів роману”. На думку науковця, тут відбувається “поєднання історичного і суспільно-публічного з приватним і навіть суто особистим, [...] поєднання приватно-

життєвої інтриги з політичною і фінансовою, історичного ряду з побутовим і біографічним” [1, 394].

В українській літературі саме у Франка знаходимо подібний за призначенням тип інтер'єру “вітальні-салону”. Причому окремі описи у Франка наводять навіть на думку про неабиякий дизайнерський хист письменника: “Світлиця була обширна і ярко освічена. Великі дзеркала, порозвішувані по стінах, ще побільшували яркість освітлення. Воскована підлога, хороші меблі – все те купалося в тій заліві штучного світла, і чулося тут немов у себе дома. Важкі фотелі стояли твердо і гордо на своїх грубих коротеньких лабах; софи під дзеркалами немов зітхали глибоко час від часу, запрошуючи до супочивку в своїх м'яких обняттях. Перед ними маленькі столики та плетені крісла попримощувались знехотя, мов веселі постронені діти, слухаючи ніжного балакання товстих добродушних бабусь” [7, т. 15, 164] (“На вершк”).

І вкотре описи деяких салонів автор використовує як елемент психологічної характеристики їхніх мешканців: “Батько наняв для них у одного латинського каноніка дві комнатки, осібну для кожного, – і ті комнатки швидко прийняли фізіономії, зовсім не подібні до себе, а характеризуючі вповні різницю духовних фізіономій обох братів. Едмундова комнатка, чистенька і елегантна, мов салоник, з великим дзеркалом на стіні і з гарними меблями, випозиченими у хазяїна за невеличкою місячною доплатою; в головах над ліжком висіла мисливська трубка, гарно роблений ріжок до пороху, а понад тим розіп'ята на дощечці і засушена красоворонка, застрілена самим молодим властивцем. Праворуч над ліжком на стіні висіла стрільба – маленький, а коштовний револьвер і райтпайч. На стінах пишались фотографії батька й матері і самого Едмунда, – фотографії цілого класу своїх товаришів він не хотів туди вішати і навіть купити не хотів. Зато Тоньова комнатка убрана була зовсім простенько, хоч і вигідно. Крім ліжка, шафи з книжками і другої з одінням, не було в ній нічого, лиш великий дубовий стіл на середині з поставленими довкола нього восьми чи десяти простими кріслами. Тонь з своєї комнати зробив читальню для своїх товаришів, куди в вільні години сходилася купка учеників, чи то користати з Тоньової бібліотечки, чи так-таки вчитися спільно” [7, т. 18, 327–328] (“Не спитавши броду”).

Вочевидь важко було Франкові “зсередини” описати інтер'єр корчми. Мабуть, не дуже добре обізнаний був письменник з її типовим внутрішнім облаштуванням, якщо малює його переважно одним-двома штрихами: “У Шаміловій коршмі блимає дві нафтівки, освічуючи блідим промінням цілу громаду людей. [...]”

Круг головного стола засіла друга громада людей. [...]

А там за шинквасом сидить довженний рудобородий Шміло” [7, т. 14, 339] (“Навернений грішник”).

Так само блідий, невиразний опис шинку знаходимо в іншому творі Франка – “Муляр”: “В шинку не було нікого; брудна, вогка світлиця була слабо освічена одною лампою, що сумовито гоїдалася на стелі, а за шинквасом дрімала стара товста жидівка” [7, т. 15, 62].

Зате дуже добре міг описати Франко “зсередини” арештантську камеру, оскільки з деталями її інтер'єру мав нещасливу нагоду познайомитися під час чотирьох арештів:

Грозвели нас у апартаменти

Державні. Злишині тут всі компліменти!

Салон, їдальня, спальня й с... – все вкупі

[7, т. 1, 152] (“Тюремні сонети”).

Шлях кожного арештанта у темне, брудне й смердюче “потойбіччя” людського поневолення пролягав через псевдочистилице карного суду, таке, яке описано у “повісті із тюремного життя” “Івась Новітний”: “В тісній “клітці” під сходами карного суду було напівтемно, вогко, холодно. Голі, давно білені, муровані стовпи стриміли вгору, розщиплюючись в тяжкі, навислі склепіння над коритарями і над сходами. На сходах виднілися сліди снігу і болота, котрі нанесла “публіка”, спішача на якусь цікаву розправу... Цілий карний суд був немов мертвий. Паморока немов видимо нависала згори, від темних склепінь, та надтягала густими стовпами збоку, з довгого і темного проходу, що провадив до кримінальських будинків. Тільки крізь вікно над сходами видно було “світ”, – правда, зовсім не широкий, бо доразу закритий білою сніговою метелицею” [7, т. 16, 447].

Описи арештантських камер знаходимо в цілому ряді прозових творів Франка, таких як “Панталаха”, “Івась Новітний”, “Лель і Полель”. Найчастіше такі інтер'єри є “детальним глом, на якому виписано постаті” [4, 94]

героїв. Але найбільш натуралістичним, а відтак найдетальнішим, є опис інтер'єру “казні” в новелі “На дні”: “Се була цюпка не більша шести кроків вздовж, а чотирьох шир, з одним маленьким закратованим вікном. Теє вікно було прорубане високо угорі трохи не під самою стелею і виходило на ганок, та так, що через нього видно було тільки сірі від старості гонти та лати підлашка, звисаючого над ганком. Сонце не чаплядало сюди ніколи. Стіни тої цюпки були брудні та нечисті понад усякий опис, а долом покриті трохи не краплистою вогкістю. Асфальтова підлога була вся мокра від поналиваної води, понаношеного не знати від якого ще часу болота та від харкотиння. Двері зсередини не були такі жовті та невинні, як знадвору, – противно, вони були чорні від вогкості і перековані нахрест двома квадратними грубими штабами, а навіть мала квадратова дірка, вирізана в них для продуху, були заткана дерев'яною дошкою і забита вкоблем. Насеред казні стояло вузьке залізне ліжко з сінником, вогким і брудним, як усе, напханим давно невідмінюваною, перегнилою соломою. В куті під стіною стояло друге таке саме ліжко. Ні простирадла, ні верети ніякої, ні звичайної арештантської подушки солом'яної не було. [...] А в куті близ дверей стояла звичайна арештантська посуда “катерина”, приткана про славу якоюсь щербатою, непристаючою накривкою, і від неї розходився вбиваючий сморід, наповняв казню і пронімав собою все, окружав усі предмети в тій пекольній катівні, немов обдавав їх якоюсь атмосферою огидства та прокляття. А близ тої посуду стояла друга – великий, угорі широкий, нічим не прикритий скопець з водою – до пиття!” [7, т. 15, 113].

Схожий фактографічно точний, навіть протоколярний, опис тюремних “партаментів” міститься і в “сучасному романі” І.Франка “Лель і Полель”: “Камера 44 була однією з кращих у всьому цьому складі. Вже те одне, що вона розташована на третьому поверсі, було добре: камера була нижчою, вікно мала більше й доступніше, отож, у ній було світліше й більше було видно двір, ніж із камери на другому і особливо на першому поверхах. Була це, зрештою, камера зовсім малих розмірів – щось шість кроків у довжину і чотири в ширину. Попід стінами, з обох боків вікна стояли два тапчани, один застелений, другий

ще світив голими дошками. По обидва боки дверей у протилежних кутках стояли: в одному кутку – залізна піч, що на стиках, немовбито якийсь надзвичайно страшний злочинець, була окована залізними обручами (насправді це було зроблено для того, щоб арештанти не могли підняти її верхню частину і видобути вогонь для цигарки чи підготуватися для втечі); у другому ж кутку виднілося дерев'яне начиння, відоме в тюремному жаргоні під назвою “зоська”, або “параша”, і заміняло вбиральню. Оце й було все умеблювання камери” [7, т. 17, 307].

Мало чим відрізняється від арештантської камери тюремний шпиталь: “Шпитальній келії трохи більші від звичайних арештантських, кожда з двома вікнами [...].

Тюремний шпиталь – се лише тінь, карикатура звичайного шпиталю. Се та ж тюрма, з дверима, замиканими день і ніч, з закратованими тісними вікнами, з голими стінами і неминучою “катериною” в куті” [7, т. 21, 150] (“В тюремнім шпиталі”).

Окремим типом у прозових творах Франка є описи інтер'єрів різних адміністративних приміщень, як-от:

1) канцелярії:

“У канцелярії було тихо; вся вона мала вигляд великого сімейного гробу, а чорні дерев'яні бюро, поставлені в два ряди попри головні стіни з невеличкими відступами, нагадували два ряди старих, струпішілих домовин” [7, т. 21, 333] (“Герой поневоли”);

2) суду:

“З сіней направо й наліво йшли сходи на перший поверх, де находилися канцелярії і зала розправ; і сходи, і стіни, і коридор на першій поверсі, і зала – все було брудне, запорошене, заболочене, занедбане. Дерев'яна підлога на коридорі була попротирана ногами так, що в многих місцях крізь дошки видно було голу цеглу; поруччя на сходах було слизьке від бруду; повітря всюди було сперте, затхле і нездорове, хоч у одинокім вікні, що з коридора визирало на якийсь поганий заулок, були вибиті дві чи три шиби” [7, т. 20, 306] (“Перехресні стежки”);

3) каси:

“Була то не обширна, попросту улаженна і майже зовсім не пристроєна світлиця. Насередині стояв сильний дубовий стіл, попри стіни лавки, коло стола пара крісел, а в куті залізна, вертгеймівська каса” [7, т. 14, 420] (“Boa constrictor”).

Таким чином, найчастіше вживаними у прозових творах Івана Франка типами інтер'єрів є житло селянина або заробітчанина, помешкання міщанина, дім-фортеця, фешенебельний салон, корчма, арештантська камера, адміністративне приміщення.

Щодо функціонального призначення Франкових інтер'єрних описів, то образ хати-пустки, хати-гробу письменник використовує, щоб підсилити дискомфортне враження від споглядання злиденного життя та побуту селян. Деякі інтер'єрні описи допомагають Франкові створити певну настроєвість, викликати цілу гаму почуттів у реципієнта. Фактографічно точні описи житла демократичних низів, натуралістичне зображення “суспільного дна” виконує важливу інформаційну функцію, оскільки розповідає про реалії життя й побуту в найнижчих верствах населення. До того ж письменник намагається привернути увагу читачів до злободенних соціальних проблем. У творах на дитячу тематику деталі інтер'єру допомагають Франкові розкрити багатий внутрішній світ дитини. Інтер'єр у Франка дуже часто є одним із засобів екстравертного психологічного аналізу, а також може виконувати соціально ідентифікуючу функцію, оскільки однаковою мірою дає характеристику як психологічного

складу персонажа, так і його соціального становища. Майже щоразу інтер'єрні описи у Франка є тлом, на якому виписано постаті героїв.

Описуючи інтер'єри різних помешкань, Іван Франко виявляє спостережливість і майстерність не тільки як літератор, але і як художник, архітектор, добре обізнаний у особливостях різного типу сільських будівель, етнограф, а іноді навіть як дизайнер із витонченим естетичним смаком.

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – М., 1975.

2. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского / М. Бахтин. – М., 1979.

3. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / І. Денисюк. – К., 1981.

4. Денисюк І. “Суспільно-психологічна студія” або “живопись дна” / І. Денисюк // Українське літературознавство. – 1968. – Вип. 5.

5. Тимченко В. Інтер'єр / В. Тимченко // Українська літературна енциклопедія. – К., 1991. – Т. 2.

6. Уоллек Р. Литература и психология / Р. Уоллек, О. Уоррен // Теория литературы. – М., 1978.

7. Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. / І. Франко. – К., 1976 – 1986.

The article deals with the poetics of interiors in the prose of I. Franko. The study is conducted in two aspects: typological (most often used of interiors) and functional (from the angle of purpose of one or another description of the interior).

Key words: interior, poetics, description, typology, prose.

УДК 82. (091) 821.161.2

ББК 833 (4 Укр.)

Ольга Слоновьська МІФІЧНА УКРАЇНА ДАВНО МИНУЛОГО (АРІЇ – СКІФИ – ГОТИ – ТРИПІЛЬЦІ – ЕТРУСКИ (ПАЛАЗГИ)) В ЛІРИЦІ ОЛЕГА ОЛЬЖИЧА

З допомогою інструментарію архетипної критики зроблено спробу інтерпретації тексту і підтексту ліричних творів Олега Ольжича. Особливу увагу зосереджено на образі ліричного героя та на проблемі авторської позиції.

Ключові слова: архетипна критика, міф, міфологема.

Хоча колективно підсвідоме, на думку К. Юнга, в усіх подробицях містить усю можливу інформацію про минуле й майбутнє нації чи й усієї людської цивілізації, доступ до його архівів, та й то більше в міфологічно-символічному, ніж у датовано-достовірному плані, можливий у хвилини натхнення зовсім небагатьом митцям. Як унікально тонкий інструмент трансляції, геніальний поет здатний

вихоплювати з іншого часопростору цілі кольорові картини, зосередившись своєю мимовільною увагою на перших порах усього лише на одній-єдиній художній деталі, вагомій фразі, до кінця навіть самим собою не зрозумілій мислеформі, яка миттєво зблисла і спонтанно розгорнулася на папері у поетичну фразу. Ганс-Георг Гадамер у статті “Батьківщина і мова” чи не вперше серед європейсь-

ких літературознавців припустив існування окремого “мовного спалаху [4, 192]” окремої лексеми у поетичному рядку, що в будь-якому іншому тексті не відзначається ніякими особливими заслугами, значеннями і звучанням, виступаючи доволі буденним, нейтральним емоційно словом.

Про подібне явище вів мову й Мартін Хайдеггер, якому належить знаменита фраза: “Будь-яке слово, крім свого лексичного значення і валентності..., володіє ще й деякою третьою властивістю – особливим потенціалом, що дозволяє трансформувати значення, актуалізувати такі відтінки, а деколи й нові думки, які завжди знаходяться за рамками словникової статті, і ззовні визначеного (деколи єдиного) контексту виявляються непередбачуваними, оскільки якраз “натяк – основна риса слова” [2, 547]”. На наш погляд, цей “мовний спалах”, за Гансом-Георгом Гадамером, чи особлива “треть властивість” лексеми, за Мартіном Хайдеггером, є не чим іншим, як ядром окремо взятої мислеформи, цього унікального метафізичного інструменту, з допомогою якого ми мислимо, адже ще О. Потебня підкреслював, що якби люди думали навіть неповними реченнями, то глибокі були б однозначно позбавлені цього важливого і чи не єдиного, що відрізняє людей від тварин, процесу [17, 113].

До речі, трансляція поетом вірша в момент його натхнення чи передбачення відбувається в хвилини екстазу надзвичайно подібні на дію мислеформи. Наприклад, достатньо цілком пересічній людині згадати, пригадавши на роботу в інший кінець великого міста, що вдома залишилася ввімкнутою електропраска, як упродовж однієї-двох секунд в уяві забудька зринають цілі картини наслідків такої необачності: пожежа в квартирі, дим з вікон, гурт людей на вулиці, пожежні драбини. Безперечно, в деталях описати це миттєво побачене внутрішнім оком людина не може, переважно вона навіть не фіксує увагу на тих картинах в уяві, що їх викликала згадка про ввімкнуту електропраску, бо зосереджується не на уявній біді, а на тому, як цьому в найкоротший термін шпобігти. Проте й кольорова картина, й внутрішнє потрясіння від змісту мислеформи багато в чому співрівне практично моментально забутому поетом миттєвому зоровому образу й священному трепету від бажання викласти пережите в момент осяяння на шпери.

Серед українських митців-дешифраторів минулого найбільш здатними у своїх поезіях віртуозно воскрешати давно минулі події можемо назвати насамперед чотирьох: Богдана-Ігоря Антонича, Олега Ольжича, Миколу Вінграновського та Ліну Костенко. Серед їхніх поетичних напрацювань не так складно знайти саме ті ключові тексти, народження яких неможливо пояснити ні світоглядом, ні практичним життєвим досвідом, ні впливом фахової освіти чи професії, ні відлунням середовища, а тільки доступом автора до Небесного Архіву, звідки, вхопивши ниточку надзвичайно легкої фабули чи символу, що зблиснув несподіваною гранню, геній витягає у свій часопростір ціле пасмо часопростору іншого, віддаленого кілометрами або сотнями чи й тисячами літ. Натхнення, як двигун своєрідної “машини часу”, миттєво переносить митця на ті терени і в ті умови, доступу до яких і в уяві не мають навіть професійні історики, найсумлінніші археологи, посивілі в опануванні свого ремесла антиквари.

Цілком ймовірно, що картина, яка розгортається перед поетом у момент написання вірша, зовсім не є плодом його фантазії, а квантом реального життя, на мить висмикнутого з канви минулого часу й туди ж миттєво повернутого. Така специфіка трансляції інформативних згустків Астральним Архівом цілком пояснює той факт, що коли авторові з якихось причин не випадає записати вірш відразу, пізніше, не кажучи про день завтрашній чи перекладання такої роботи на значно пізніший термін у набагато кращих умовах написання, він цього зробити вже не зможе ніколи: небесний екран погас, трансляція обірвалася, стереокартинка минулого як реальна подія з її дійсними учасниками чи краєвид повернулася у свій часопростір.

Б.-І. Антонич саме на власному досвіді підтверджував неможливість відкоригувати момент написання твору, що вже почав транслюватися Небесним Архівом: “Одного разу пробуджуюсь і маю враження, що саме народжується бодай найкращий мій вірш. Встав, одягся, хотів записувати, але закликали до снідання. Коли згодом вернувся й сів писати, переконався, що вірша зовсім забув, не пам’ятав ні одного рядка. Довгий час ходив дослівно в розпуці, що забув, що не встиг записати свого досі найкращого твору [1, 665]”. І, навіпаки, своєчасний запис інформації, що транслюється Небесним Архівом, майже завжди веде до продовження співпраці з автором

якщо не відразу, то впродовж багатьох моментів натхнення протягом довшого періоду. Богдан-Ігор Антонич, до речі, якраз підкреслював цю закономірність процесу творчості: “...Окремі вірші часто виступають ясніше щойно в товаристві інших подібних віршів, на тлі цілих циклів [1, 666]”.

Написання Олегом Ольжичем циклів поезій з античної історії теж підкреслює цю закономірність, а в Ліни Костенко при зображенні подій навіть з періоду палеоліту співіснують дивовижні паралелі: світ давноминулого, який геній бачить внутрішнім зором в період трансляції з Небесного архіву, й світ сучасного йому, в якому живе, відпочиває, і який, цілком ймовірно, точкою дотику (стоянка первісних людей – тимчасовий табір сучасних відпочивальників) певним чином й спричинився до несподіваного миттєвого відкриття вікна-порталу між двома далекими часопросторами, того астрального каналу, через лінзу якого авторці й вдалося побачити іншим недоступне: “В степу вже літо розмовляло з вереснем / і всі віки жили вже без адрес – / по той бік річки все було ще первісне, / по цей бік річки все уже прогрес. // Було до них рукою нам подати, / і їм – лиш річку перейти убрід. / Над ними пролітає птеродактиль, / прогуркотівши, наче вертоліт. // І, поки ми тут ставимо палатки / і в казаночку булькає вода – / душа якогось первісного предка, / можливо, нас з-за брили спогляда [7, 350]”.

До речі, в цьому ж вірші Ліна Костенко висловлює спонтанний (але ж який геніальний!) здогад про первинність мислеформи й вторинність мови як засобу спілкування: типовий представник палеоліту, homo erectus (людина прямоходяча), предок людини розумної, котрий ще не володіє навіть найпростішою мовою, уже на досить високому рівні користується мислеформами, котрі й роблять його людиною, здатною цінувати затишок дому, відчувати захист племені як родинної спільноти життя, вдаватися до посильних асоціацій при ідентифікації подібних йому істот: “От він заліг та й думає бровами, / бо сенс у слово ще не вмів убгати: – / Мільйони літ між мною і між вами, / але який солодкий дим багать! [7, 351]”, тобто з допомогою мислеформ визнає людину далекого майбутнього собі подібною істотою не тільки зовнішньо, а й за типом світовідчуження.

Деміургічне призначення Б.-І. Антонича, котрий своїм поетичним доробком спромігся створити цілісний метафізичний україн-

ський світ, який не може бути зруйнований матеріально, як це сталося реально з Лемківщиною, котрої вже нема ні на карті, ні в етнотериторіальній духовній сукупності як складника нації з причини горезвісної, керованої Лаврентієм Берією операції “Вісла” й розсіювання по інших областях представників цього краю, виявилось не тільки призначенням митця, а й спричинилося до найстрашнішої плати молодим життям за протистоянням Силам Зла. У Івана Малковича на цю тему зустрічаємо надзвичайно прозорливий вірш-візію “Антонич”: “Й тобі дадуть горіх маленький, / І той – розкоlesh – пуста в ньому, / а з тої пустаки по одному / ідуть і йдуть печальні лемки. / І знаєш: лиш тобі спинити, – але хіба від того ліпше? / Вже на долоні не вмістити / чоренних лемків із горішка. / Ну що ж? – ти здійсниш нині диво: / сухий горіх зазеленіє: / з білесенької середини / враз виходять лемки білі. / Ти станеш збоку – й, наче в мевах, / вздриш, як вони десь там, в долині, / зі слів, немов із вух коневих, / виходять, юні і вродливі... / А в північ копитату й вічну – / за той малий горіх зелений / твої всі роки, як червінці, / змахнуть до чорної кишені [13, 101]”.

Безумовно, з точки зору матеріалістичного вчення, смерть Богдана-Ігоря Антонича можна вважати випадковою, спричиненою ускладненням від запалення легень. Проте авторське передчуття кончини в молодому віці, найбільш яскраво висловлене у віршах “Дзвінкова пані” й “Дім за зорею”, завжди наштовхуватиме дослідників на метафізичний висновок: Антонич задалегідь добре знав, що за свою поезію йому доведеться платити найдорожчою ціною, Антонич інтуїтивно осягав, що його земні дні лічені. У праці “Падіння Європи” Освальд Шпенглер акцентував, що кожна культура обов’язково мусить мати свою власну ідею долі, бо цей метафізичний висновок уже закладений у відчутті, кожна велика культура є не що інше, як здійснення і образ певної душі: “Ми називаємо це тим, що має відбутися, випадком, долею, антична людина – Немезидою, ананке, тихе, фатумом, араби – кесмет, а інші – іншими іменами, але ніхто не може пережити відчуття іншого, чия життя є виразом власної ідеї, що належить йому, іншому, а слова виказують своє безсилля точніше передати зміст: в усьому тому саме й виражається той особливий лад душі, стосовно якої кожен тільки для себе є цілком достовірний [20, 121]”. Антоничева смерть-ворож-

ки, смерть-красуня, смерть-поезія, смерть-кохання, гра в карти на життя, таємнича й фатальна дзвінкова дама, треті півні, які відокремлюють ніч від днини, випадковість як неминучість – усе це не просто архетипні образи, а виразна містика, точка доторку цього світу й потойбіччя, на перехресті яких – трепетна, високо чуттєва, але при цьому ще й стоїчно незворушна до всіх проявів жадливої фантазгармонії того, що діється навколо, й до відвертих посягань, націлених на неї особисто, в грі інфернальних сил душа поета. Метафорично окреслений “дім за третьою зорею [1, 227]”, безумовно, – художнє уособлення потустороннього раю, гарантоване Силами Провидіння місцезнаходження душі генія після його смерті.

Дивовижна фантазгармонійна буйність природи в Антонича – не лише закономірна атрибутка Едему. Водночас це й астральна Україна, земля арійів, праколіска флори й фауни північної півкулі. Ще “К.Лінней вважав, що Україна є правітчиною всіх рослинних і тваринних форм Європи... Точне вивчення в майбутньому і точне датування льодовиків, які вкривали землю впродовж тисяч кілометрів більш як стометровою товщиною, ствердить ще раз цей висновок К.Ліннея [5, 25]”. Взагалі, типово арійська символіка в Б.-І. Антонича присутня мало не в кожному рядку навімання виокремленої поезії. Інша річ, що пересічний читач вловлює інформаційні хвилі свідомо на рівні тексту й на рівні підсвідомості.

У кожній високохудожній поезії функціонують три умовних сюжети різного рівня шиягання: перший – той, що лежить на поверхні твору й міститься у змісті сказаного автором словами, і два підтекстові. Найближчий пласт сказаного читачами-реципієнтами найчастіше сприймається як яскраві візуальні образи, що функціонують ніби влучні епітети, метафори, порівняння, переважно належно зрозумілі уже при першому прочитанні. В такому найпростішому акті впливу художнього тексту на читачів-реципієнтів нема нічого дивного. Людмила Краснова пише: “Метифора народжується на земній основі (сема – найменша одиниця значення). У метафорі або метафоричному вислові повинні бути маркери, сигнали для розуміння, від яких треба переходити до контексту [10, 47]”.

На жаль, більшість літературознавчих спроб аналізу поезій і в світовій, і в українській літературознавчій науці завершуються

препарацією тільки суто текстового матеріалу. З цієї причини поза межею досягання досі залишаються і справжній Гете, і справжній Шекспір, і справжній Пушкін чи Лермонтов, і справжній Шевченко. Страх перспективи знайти і прилюдно заявити про те в поезіях невловиме, міжрядкове, не підтвержене речовими доказами цитат, існуюче лише у формі натяків, алюзій, мікроскопічних посилянь на не завжди зрозумілу дослідникові подію, на дуже легке відлуння мислеформи, а отже, загалом – усе, що суперечить матеріалістичній науці, де “факти – річ уперта”, неодноразово призводив навіть дуже талановитих літературознавців або до повної відмови надалі інтерпретувати поезію й вважати за краще концентрувати свої знання, уміння і студії на прозі чи драматургії, або до повного фіаско при спробі братися за надто тонкі матерії віршів генія.

Найбільш промовистими негативними спробами такого плану аналізу в українському літературознавстві можна вважати студії над лірикою Ліни Костенко Юрія Барабаша (статті “Розмова по ширості” (1957) та “Розмова по ширості з самим собою” (1987)). Якщо уважно переглянути обидві літературознавчі тексти цього автора, то неважко збагнути, що аж ніяк не виконання замовної розгромної програми ідеологічної машини в статті 1957 року, а просте нерозуміння глибинної структури віршів авторки, котра знаходилася на стадії переходу з високої обдарованості в геніальність, спричинилося до тих висновків, що їх зробив літературознавець. Більше того, намагаючись через тридцять років пом’якшити ситуацію, власне, публічно перепросити Ліну Василівну за свою колишню невдалу літературознавчу статтю, вже відомий у Європі вчений вдруге, можливо, ще й виразніше, ніж у першій статті, проявив некомпетентність у спробі сказати нове слово про її лірику і зробив далеко не менше “ляпів”, ніж у статті “Розмова по ширості”, від якої свідомо відхрещувався в зумисно суголосній “Розмова по ширості з самим собою”.

Два підтекстові умовних сюжети високохудожніх поезій (вони існують навіть в абсолютно безфабульному вірші) потребують неабияких зусиль індивідуального підсвідомого й активізації читачем запасу всіх набутих знань. І якщо індивідуальне підсвідоме спрацьовує автоматично, адже навіть дуже складний за рівнем поетики вірш вражає, по-добається, але чому саме, пересічний реци-

пієнт бодай у загальних рисах пояснити не може ні собі, ні іншим, а деколи ще й обурюється тим, що логічно збагнути особисто виявився просто неспроможним (досить згадати цитовані М.Ільницьким прижиттєві відгуки в газеті “Назустріч” за № 15 від 1935 року про те, як один з читачів обурювався перед редакційними працівниками з приводу того, що поезія Б.-І. Антонича – “якесь безголів’я”: “Ні, ні! Дайте собі спокій з тим вашим Антоничем. – Ну? – То як ви можете друкувати такі речі? “Антонич був хрущем”... Або дістаємо листа. “...Знаєте..., не можу стравити поезій Антонича. Скажіть, будь ласка, що це значить: “Антонич був хрущем і жив колись на вишнях”, або “росте Антонич і росте трава”, або “Червоне сонце продають на ярмарку в Горлицях [6, 109]”), то дешифрування тексту високо компетентним літературознавцем, філософом або читачем обізнаним веде до більшою чи меншою мірою амбівалентної особистісної інтерпретації поезії й розуміння її прихованого змісту вже на тому рівні, коли цей зміст піддається зрозумілому бодай професіоналам аналізу, а не тільки індивідуальному сприйманню.

Одним із найважливіших архетипних образів у ліриці Богдана-Ігоря Антонича, Олега Ольжича, Миколи Вінграновського й Ліни Костенко є образ хати, то лише ледь вгадуваної, як у поезії “Зелена Євангелія” (“Гірське село в садах морель, / і місяць, мов тюльпан, червоний. // Стіл ясеневий, на столі / слов’янський дзбан, у дзбані сонце [1, 139]”), що автоматично викликає з пам’яті Шевченкові рядки “Садок вишневий коло хати [19, 334]”. Або ж цілком реальної, як у вірші “Давній мотив” (“Там хата білена й осніжені каштани, / і місяць, наче сторож, ходить коло хати [1, 142]”) Б.-І. Антонича, чи настільки добротної, фундаментально вічної, як у вірші Олега Ольжича “Зимовник”, чи zagrożеної якщо не колгоспною каторгою, як у М.Вінграновського в поезії “Вечірне” (“Чорні повітря... шляхи засиніли, / Гойднулися квіти пахучими снами, / Натомлені села вечеряти сіли / Під грушами, вишнями і небесами [3, 61]”), то близькою смертю рідної людини й вибуттям в інші родини, інші оселі сестер після їхнього вгадуваного читачем одруження в унікально лаконічному за формою й безмежно великим за змістом вірші “Сестри білять яблуні в саду” (“Сестри білять яблуні в саду. / Мати білять хату та у хаті. / Біля хати білий батько на канапі / Вигріває війни та журбу. // Мати білять

яблуні в саду. / Мати білять хату та у хаті. Біля хати білий батько на канапі... // Мати білять яблуні в саду. / Мати білять хату. Білять хату... [3, 155]”), або неймовірною тишею перед першими вибухами Другої світової війни (“На конвертики хат / літо клеїть віконця, як марки. / Непогашені марки – біда ще не ставила штамп. / Пролітають над ними віки, лихоліття і хмарки. / Я там теж пролітаю, я теж пролітаю там. // Опускаюсь на землю, / на сизий глобус капусти. / На самісінський полюс, де ходє жук, як пінгвін. / Під склепінням печалі така хороша акустика. / Ледве-ледве торкнешся, а все вже гуде, як дзвін. // Ходить мати в городі. І лашчиться плюшевий песик. / І ніхто ще не вбитий, не вбитий ніхто на війні. / Дикі гуси летять. Пролітає Івасик-Телесик. / Всі мости ще кленові. Всі коні іще вороні [7, 43]”) в однойменному вірші Ліни Костенко. Білене, дерев’яно-глиняне українське помешкання – не просто архаїка, не всього лише типовий поетичний реквізит часів написання.

Олег Ольжич, до речі, у своїх поезіях ознакам східноукраїнської хати-мазанки, основним хліборобським культурам і предметам побуту козацьких часів надавав значення аж ніяк не меншого, ніж Антонич хаті лемківській, коноплям і ріці-потокі: “На темних кладках сивої ріки / Б’ють білля на світанку молодіці... / І долітає крізь туман важкий / Їх пісня тужна і туга, мов криця. // Жінки струнки і смагли, що хати / Підводять синьо і беруть коноплі... / І родять хлопців [15, 138]” (“На темних кладках сивої ріки”). З огляду на тісні рамки цієї статті, не будемо торкатися суто філософських категорій родинного і національного дому, якими завжди виступає якщо не сімейне гніздо, то державний дах (у Т.Шевченка – “В своїй хаті своя й правда, / І сила, і воля [19, 289–290]”).

Візьмемо до уваги хіба що споконвічний український аспект доцільності дерев’яно-глиняного помешкання для проживання, що сучасні вчені вважають неодмінним складником сакральних знань, а отже, й загалом високої культури аріїв-праукраїнців: “Сьогодні відомо, що дерево і надто глина мають амплітуду коливання, тотожну амплітуді коливання живої клітини. Щодо каменю, випаленої цегли, теперішнього бетону – все навпаки. Цим і пояснюється відсутність кам’яної архітектури в Україні і те, що тут таки найдовше затрималась дерев’яна архітектура храмів [20, 134]”. До того ж,

мікроскопічні вкраплення шматочків мислеформ (домінанта білого як чистоти оселі, впорядкування побуту й видимої ознаки смертельної хвороби, а також вилучення одне за одним персонажів у вірші М.Вінграновського “Сестри білять яблуні в саду”; відлуння дзвону як звуку абсолютної тиші і як пестального попередження про смертельну небезпеку усталеному спокою у вірші Ліни Костенко “На конвертики хат...”) задають напругу цим поезіям, створюють підтекстовий трем, поглиблюють відчуття нестабільності, крижкості того, про що ведуть мову поети, як про сакральне, тому найдорожче.

Врешті, не один Богдан-Ігор Антонич у своїй творчості оперував арійськими світоглядними знаннями й настановами. У поезії “Нічний напад” Олег Ольжич не менш рельєфно подає картину помсти автохтонного праукраїнського населення завойовницької орди, що буде нещадно вирізана під час своєї безпечної і п’яної ночівлі заради волі краю, на територію якого ступила чужа нога: “Перекинувся у небі місяць. / Духи вже його третину з’їли. / Та доволі ще спливає світла, / Щоб пройти крізь нетрі занімілі. / Ось вже чути дим безжурних огнищ, / Вже лунають співи очманілі... / В нас криві ножі, блискучі списи, / Білі знаки бойові на тілі. // Утікає скільки сили місяць, / Западає навскоси за мряку... / Догадались – і товпляться нетрі, / Зазирає гілка за гілляку. / Та як нагло увірвуться співи, / Як заб’ється бубон з переляку – / В нас криві ножі, блискучі списи, / Бойові по тілі білі знаки [15, 44]”. І в Б.-І. Антонича, й у О. Ольжича постійно відчувається глибинна туга за “віком золотим”, власне, за споконвічними атрибутами мирного й благополучного своїм достатком і життям у злагоді з природою українського укладу.

Правда, інколи цей “вік золотий” може набирати античних обрисів, але ж варто не випускати з уваги, що саме пелазги й етруски, тобто пра-пра-пра-українці й запліднили Стародавню Грецію і Рим землеробством, культурою й науками. Валерій Ілля небезпідставно твердить: “За Геродотом, греки перейняли алфавіт у пелазгів-лелек... Варто зазначити, що в грецькій мові не існує літер і звуків ж, ш, ч, і слова аріїв-пелазгів спотворилися дужче, ніж у випадку з цими ж пелазгами в Італії, де їх називали етрусками, а самі вони себе називали – русенами, звичайно, русами [5, 27–28]”. А трохи далі для кращого пояснення додає, що загальновідомо, якою зверхністю гре-

ки і римляни дихали на сусідні народи. Але водночас, саме за грецькими документальними ствердженнями, якраз скіфи мали за батька не кого іншого, як Юпітера, а Прометея, точніше – Промедія, вважали скіфським царем, що Скіфію греки вважали батьківщиною Геракла чи Іракла, що саме пелазг-скіф навчив греків орати землю і багато чого іншого. Що Діодом згадує Плуто, який був царем скіфів, а єгиптяни називали Озіріса Плутоном. Проте є одне надзвичайно промовисте свідчення, яке випромінює особливе світло: “Трогу, сучасник Діодора, каже, що першими людьми на землі були скіфи [5, 30]”.

З творчої спадщини Олега Ольжича для нашого аналізу найбільше надається поезія “Був же вік золотий” (“Був же вік золотий, свіжі, проткані сонцем діброви, / Мед приручених бджіл, золотавість сп’янілого тіла, / Янтареві зіниці серни, що не бачила крові, / І на вітах восковість плодів, соковитих і спілих... Проливаючи кров у грабунках і гвалтах без ліку, / У змаганні із світом, у бої з самими собою, / Нам дано відрізати зле й добре, мале і велике / І прославити вірність, невинність і жертву героя. // Щоб, коли небеса вкриє сталь воронена блискуча, / Сталь нової доби, що завершує коло одвічне, / Холод віку заліза мав взори нестерпно-пекучі, / Взори того, що гарне, і того, що світло-величне... [15, 64–65]”), де праукраїнське й античне існують поєднано, переплетено, злітовано, монолітно. І в першому, і в другому випадку контекст – Праукраїна, тло – Праукраїна, й лише вибіркові епізоди – українці за межами своєї праземлі, але на території, що стала їм другою батьківщиною. “Степовою Елладою [12, 58]” називав рідний край і “степовою Олександрією [12, 59]” (обидві цитати – з вірша “варязька балада”) – Київ Маланюк, причому не лише в поезіях, що могло би вважатися художнім домислом, плодом багатой творчої уяви, а й у літературознавчих та історичних працях, належно аргументованих неспростованими даними.

Наприклад, у надзвичайно компетентній праці “Нариси з історії нашої культури”, а точніше – в розділі “Геокультура України” – він дослівно наводить думку історіографа найвищого європейського рівня, кращого приятеля Гете, педантичного німця за національністю й способом мислення, отже, слова людини аж ніяк не заангажованої, власне, зовсім не тієї, яку можна було б запідозрити в компліментах чи в заграванні з українцями, –

Йогана Готфріда Гердера: “Україна стане колись новою Елладою. Прекрасне підсоння цієї країни, погідна вдача народу, його музичний хист, плодюча земля – колись обудиться. Із малих племен, якими адже ж були колись греки, повстане велика культурна нація. Її межі простягнуться до Чорного моря, а відтіля ген у широкий світ [11, 95]”.

Щодо України-Еллади в поетичних текстах Євгена Маланюка, то вона дуже суголосна до України-Еллади в Олега Ольжича й Рутенії-Лемківщини в Богдана-Ігоря Антонича: “Необорима сонячна заглада – / Віки, віки – одна блакитна мить! / Куди ж поділа, степова Елладо, / Варязьку сталь і візантійську мідь? [12, 58]”. До того ж, в Олега Ольжича є поезія-картини зміни населення на одному й тому ж підсонні, мотиви переселення великої кількості люду на іншу територію. Наприклад, у поезії “Межа” на рівні підтексту звучить проблема загроженості з боку прийшлої ворожої народності, коли питання “бути чи не бути” автохтонам не дає жодного шансу на уникнення відповіді, а отже, збройної сутички: “А вправо ступиш – прірва і провал, / І знову сплеск. І в клекотінні виру – / Лише твій шал щитом проти навал. / Одвага ж, коли ти запрагнув. Віра [15, 139]”. В іншому вірші, “Готи”, при тому, що ліричний герой є виразним представником нації кочової, чужинської, сукупний і дуже туманний образ антів (“Хай анти ждуть за річкою в тумані [15, 41]”) як прапраукраїнців протиставляється завойовникові їхньої землі уже тим, що він – самовпевнений окупант, гвалтівник, котрий навіть при усій своїй примітивності мислення відчуває майбутню поразку, має містичне передчуття, що “образ голубий на грані” “не осинить” його “гарячі скроні”, тобто його вчинки ніколи не будуть возведені в ранг доблесті.

Велике переселення з слов’янських земель палазгів та (етрусків) Олег Ольжич дуже виразно передає у всіх нюансах складності такої еміграції в поезії “Риплять і квілять”: “Риплять і квілять двоколесні мажі, / Худоба чорну куряву здійсмає, / А голоси важку, неясну пряжу / Снують над степом, сірим і безкраїм. // Земля! Земля! Плодюча, повногруда! / Як та, невірна, де родила мати! / Ти приймеш сім’я вибраного люду! / А дикуни – їх можна відігнати. // Жінки надвечір поновлять розмови, / Що полуднева спека перервала... / А руки, руки тільки прагнуть знову / Допастися до предківського рала [15, 147]”. Проте коли в ліриці Олега Ольжича (й Богдана-Ігоря Анто-

нича) все-таки домінує замилювання, захоплення минулим, Євген Маланюк завжди ставить руба проблему непоправної втрати йому сучасною Україною своєї Богом даної державності й нещадно ганить рідну націю за це, але, що дуже важливо, в історичних (та й літературознавчих) працях жодного разу не впадає в песимізм і зневір’я стосовно її майбутнього, тому робить однозначний висновок: “Думаю, отже, що комплекс Еллади в цілокупності культурних навірствовань нашої землі являє собою надто могутній і надто глибокий поклад, щоб його значення недобачати або ним легковажити [11, 95]”. Через колективне підсвідоме генетично закодована інформація про прямий взаємозв’язок Праукраїни-Скіфії з античним світом виразно проникала не лише у твори “язичеських” за типом світовідчуття поетів Празької школи, потужно функціонувала не тільки в художніх текстах Богдана-Ігоря Антонича.

Маємо безпрецедентний випадок, коли скіфсько-трипільсько-антично-праукраїнські мотиви дуже виразно проступають в авторському “Я” Ліни Костенко. Врешті-решт, поняття авторського “Я”, як і поняття ліричного героя (ліричної героїні), якщо йдеться про твори геніїв – трансцендентне. М.Слабошпицький не дарма зауважує: “Я” – це вимір масштабу особистості, дуже помітна в письменників. Власне, “я” – це синонім таланту... А щодо героїв – то вони ж таки авторське “альтер его” [18, 12]”. Чи не з цієї причини, коли Ліна Костенко ідентифікує себе з образом “спартанки Києва, не Спарти [7, 58]”, в унікально вловленій нею власній приналежності до такої спартанського роду є велика доля істини. За Є.Наливайком, “Лакедемон – син Зевса від Тайгети, однієї з 7 дочок Атланта й Плейони, дочки Океану... Дружиною Лакедемона була Спарта, дочка Еврота, а Еврот – син автохтона Лелега. Тобто Лелег доводився дідом Спарти. Плем’я лелеки пов’язане з етрусками... Цікаво також, що в тисячолітньому Боспорському царстві, попередниці Київської держави, була царська династія *Спартоکیدів* (Спартак I почав правити 438 р. до н.е., а Спартак V завершив правити 180 р. до н.е.) [14, 238]”.

І далі С.Наливайко веде мову про те, що оскільки Спарта була дружиною Лакедемона, то виходить, що саме вона дала назву цілій країні та її людині й що вона – родоначальниця спартанців. Тобто можна з повною відповідальністю говорити про відлуння матриар-

кату, коли приналежність до роду визначалася саме за материнською лінією. Ще одним доказом спільності коренів праслов’ян і жителів Спарти можна вважати ідентичність міфів появи предків цих етносів, адже назву *спарти* греки традиційно тлумачили як “посіяні”, підкріплюючи це судження міфом про те, що спарти – богатирі, котрі виростили з землі, яку посівник Фів *Кадм* засіяв зубами вбитого ним дракона (назву *спори* щодо слов’ян теж пояснюють як *посіяні*) [14, 238]”. Глибока й систематична зацікавленість Ліною Костенко правитоками, про що свідчать не тільки її поезії на тему палеоліту “Пращур”, “Рана ведмедя”, “Погасли кострища стоянок”, “Біля стоянки первісних людей”, чи поганських часів (“Сувид”, “Скіфська баба”, “Акварелі дитинства”), де трипільські маркери незмінно пульсують на передньому плані, вигідно виразно виражає поема-балада “Скіфська одісея”.

І хоча Володимир Панченко трактує появу цього твору насамперед як полеміку Ліни Костенко з панросійською доктриною і поемою О.Блока “Скіфи”, з чим не погодитися неможливо, головний герой твору, мандрівний грек-купець, якому вдалося зі своїм товаром доплисти до лівої притоки Дніпра – ріки Супою, у поемі-баладі змальований не тільки представником високої античної культури, який із величезним зацікавленням знайомиться з культурою іншого народу, що не поступається його власній, скільки людиною, кровно, генетично й, що найголовніше – душно, спорідненою з тими автохтонами, яких зустрічає протягом своєї довгої подорожі на берегах Дніпра і з якими спілкується як з рівними собі.

Саме з цієї причини поема-балада Ліни Костенко, попри дещо іронічний тон при висвітленні надзвичайно важливих, навіть дуже болючих і драгливих питань української історії, загалом залишає по собі враження тексту з глибоким шаром прихованого сакрального змісту, до якого загалом, як і до образу його головного героя зокрема, напрошується рядок линевижної істини з Ліниного раннього вірша: “В пустелі сизих вечорів”: “Тебе, незнаю, впізнаю, / як син вигнанця впізнає / прикмети батьківського краю [8, 26]” (збірка “Мандрівки серця”). У “Скіфській одісеї” Ліни Костенко грек-купець розумом серця розпізнає і відкриває для себе не просто Скіфію, а прабатьківщину власних предків, уже згуманених пеленою часу, але не забутих безповоротно й остаточно.

Якщо ж зробити екскурс до творчої спадщини Олега Ольжича, який за рівнем поетичного мислення найближчий Ліні Костенко, то в цього поета є вірш “І блиснули на сонці ножі”, рядки якого співзвучні останнім строфам Ліни Костенко з поеми-балади “Скіфська одісея”. Порівняймо: “І блиснули на сонці ножі, / І метнулись червоні обличчя, / І упав на пісок, і лежить, / І, байдужий, помстити не кличе. // Золота-золота борода / Підпливає рожевою кров’ю, / Двадцять літ – незабутні літа! – / Жив він сам небезпечною грою. // Синє – небо і синя – ріка. / І удари по ній – кришталеві. / Попливли. І в дібровах стиха, / Як затихнуть чутки по купцеві [15, 36]” та “Все квапимось із “ніколи” в ніколи”. / Для грека час не мчався. Навпаки. / Час був циклічний. Він ішов по колу / і повертався знов через віки. // Грек слухав море. Він не був юрбою. / А коли вмер чи хтось його убив – / грек знову міг зустрітися з собою. / Що він тепер, до речі, і зробив [9, 118]”. У першому випадку мандрівний двадцятилітній купець по смертю згоджується і своєю трагічною долею, як з єдиною можливою розв’язкою всього неспокійного життя. У другому грецький купець з поеми-балади Ліни Костенко, однозначно неординарна постать (“Він не був юрбою”) сприймає смерть як знаковий момент, як єдину в його становищі можливість вороття в лоно рідної прабатьківщини.

Поезії Б.-І.Антонича та О.Ольжича, як і суголосні за змістом Лінині вірші, несуть у собі виразно язичеський компонент, тобто те, чому ні навчитися, ні чого вчитати з доступних джерел поети не можуть, що наукою почне розглядатися значно пізніше від поетичних одкровень. У поезії “Затерті сліди” читаємо: “Я жив тут. В неоліті... може, ще давніше... / Мої малюнки буйволів замазав місяць. / І фосфор ночі й оливо землі гнітюче, / що серцеві тяжать, та серця не помістять [1, 177]”. Безперечно, Олег Ольжич, як і Богдан-Ігор Антонич або Євген Маланюк не завжди міг зрозуміти, про що саме пише його перо, який зміст таїться між рядками його власних поезій. А Б.-І.Антонич навіть не втаював подібного від сучасників і з граничною відвертістю вів мову про “темну речовину” змісту багатьох поезій.

“Існує низка загально признаних архітворів світової літератури, що їх або в цілому, або бодай частинно не розуміємо, – пише він. – Незрозумілість може бути потрібна: або історична (не розуміємо історичних алюзій,

не знаємо подій, що про них натякає автор), або органічна (не розуміємо задуму, суті, змісту, не розуміємо цілості твору), або врешті формальна (формальні засоби утруднюють нам зрозуміння). Не дивлячись на її тип, незрозумілість не зможе погасити вогню натхнення, що жевріє в кожній справжній поезії і в кожному справжньому мистецтві... Мистецький твір, хоч частинно незрозумілий, може сповнювати ці завдання (естетичні, етичні, моральні – *О.С.*) зовсім добре, іноді не гірше від тих творів, що прозорі, наче вимиті шиби. Коли мистецтво виконує якусь національну, суспільну чи виховну функцію, то виконує її, вдаряючи, очевидно, передусім у струну емоцій, своїм релігійним патосом... Навіть національні та революційні гімни мають такі уривки, що потребують доконче рижних, здебільша історичних пояснень. Маса співає оці гімни, п'яніє ними й піддається їхній сугестії без огляду на зрозумілість усіх уривків, усіх історичних алюзій. Польський малоосвічений селянин чи взагалі поляк без історичного знання, співаючи своє “Єще Польська не згінела”, піддається свому гімнові без огляду на те, чи розуміє, чому кажуть йому сьогодні йти “з землі влоскей до Польскі”. А проте гімн свою виховну роль сповняє [1, 41–42]”. Виконують свою роль і ті далеко не зовсім збагненні більшості читачів поезії Богдана-Ігоря Антонича й Олега Ольжича, в яких часопростори різних епох перетялися на рівні авторами в момент їхнього найвищого натхнення дешифрованої у форму вірша мислеформи. Інколи такі поезії набувають вигляду поетичної аксіоми, здатної дивувати, ставати бойовим кличем, двигати мільйони на подвиги й славу, прискорювати появу тих, “Хто кров’ю і волею зціпить в цемент / Безвладний пісок мільонів [15, 85]”. Інша річ, що почерпнуті з Астрального Архіву вірші, в яких бринять споконвічні мотиви роду, звитяги, збройної оборони рідного дому й рідної землі, вгадуються картини проукраїнської історії у протяжності від найдальших часів до сучасності, є величезним пластом досі не досліджуваного науковцями матеріалу, для студій над яким не годиться жодна з нині існуючих літературознавчих методологій, крім архетипної критики.

1. Антонич Б.-І. Повне зібрання творів / Антонич Богдан-Ігор ; [передм. Миколи Ільницького ; упоряд. і комент. Данила Ільницького]. – Львів : Літопис, 2009. – 298 с. + 32 с. ілюстр.

2. Вечные мысли о главном : афоризмы : Восток. Россия. Запад. / [авт.-сост. А. Кожевников, Т. Линдберг]. – С. Пб : Нева, 2005. – 592 с. + 14 с. ілюстр.

3. Вінграновський М. Вибрані твори : у 3 т. / М. Вінграновський. – Тернопіль : Богдан, 2004. – Т.1. Поезії : 1954 – 2003. – 400 с.

4. Гадамер Г.-Г. Батьківщина і мова / Гадамер Ганс-Георг // Гадамер Ганс-Георг. Герменевтика і поетика. – К. : Юніверс, 2002. – С. 188–194.

5. Ілля В. Скільки років слову “тато”? / В. Ілля // Основа. – 1996. – № 30 (8). – С. 14 – 37.

6. Ільницький М. Богдан-Ігор Антонич : нарис життя і творчості / М. Ільницький. – К. : Радянський письменник, 1991. – 207 с.

7. Костенко Л. Вибране / Ліна Костенко. – К. : Дніпро, 1989. – 559 с.

8. Костенко Л. Мандрівки серця / Ліна Костенко. – К. : Радянський письменник, 1961. – 111 с.

9. Костенко Л. Сад нетанучих скульптур / Ліна Костенко. – К. : Радянський письменник, 1987. – 207 с. + 7 с. ілюстр.

10. Краснова Л. В. Грані поетичної майстерності / Л. В. Краснова // Слово і час. – 1995. – № 7. – С. 45–52.

11. Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури / Є. Маланюк // Маланюк Є. Книга спостережень. – К. : Атіка, 1995. – С. 85–141.

12. Маланюк Є. Поезії / Є. Маланюк. – К. : Український письменник, 1992. – 318 с.

13. Малкович І. Антонич / І. Малкович // Малкович І. Із янголом на плечі. – К. : Князьів, 1997. – С. 101.

14. Наливайко С. Українська індоаріка / С. Наливайко. – К. : Євшан-зілля, 2007. – 634 с.

15. Ольжич О. Цитаделя духа / О. Ольжич. – Братислава ; Пряшів ; Лондон : Словацьке педагогічне вид-во у Братиславі, відділ української літератури в Пряшеві, Фундація ім. Олега Ольжича у Лондоні, 1991. – 246 с. + 12 с. ілюстр.

16. Панченко В. Поема Ліни Костенко “Скіфська одиссея” : полеміка з Олександром Блоком / В. Панченко // Поезія Ліни Костенко в часах перехідних і вічних. – Х. : Прапор, 2006. – 164 с.

17. Потебня А. Теоретическая поэзия / А. Потебня. – М. : Высшая школа, 1990. – 343 с.

18. Слабошпицький М. “Мені дороге все, що я роблю...” / М. Слабошпицький ; розмовляла Любов Голота // Слово Просвіти. – 2009. – 9–15 квітня. – С. 12–13.

19. Шевченко Т. Кобзар / Т. Шевченко. – К. : Дніпро, 1985. – 640 с.

20. Шпенглер О. Падіння Європи : продовження / О. Шпенглер // Основа. – 1996. – № 30 (8). – С. 121–134.

21. Юнг К. Сознание, бессознательное и индивидуализация / К. Юнг // Юнг К. Бог и бессознательное. – М. : Олимп, 1998. – С. 435–453.

With the help of archetype critics the author makes an attempt to interpret the text and subtext of lyrical works of Oleh Ol'zhych. Particular attention is paid to the image of lyrical hero and the problem of original position.

Keywords: archetype of criticism, myth, mythologemes.

УДК 821.161.1

ББК 83.3 (4 Укр)

Вікторія Чобанюк МУЗИКА ЯК ОСОБЛИВА МОДЕЛЬ ВЗАЄМВІДНОСИН ПЕРСОНАЖІВ У ТРИЛОГІЇ ІРИНИ ВІЛЬДЕ “МЕТЕЛИКИ НА ШПИЛЬКАХ”

У статті на матеріалі трилогії Ірини Вільде “Метелики на шпильках” досліджено рух характеру персонажів не лише під визначальним впливом оточення, а й внаслідок самостійного внутрішнього розвитку, моральних пошуків, зокрема зосереджено увагу на музиці як особливій моделі їхніх взаємовідносин.

Ключові слова: музика, етичні цінності, емоції, внутрішній світ, характер.

Проза Ірини Вільде яскраво ілюструє нахил письменниці до музичності, симфонічності, живописання словом, використання суспільної сили мистецтва. Наближення художниці слова до модернізму помітно передусім у тому, що в неї сформувалося нове відношення до реальності: увага не до матеріального оточення людини (середовища, соціальних подробиць), а до її внутрішнього світу. Психологізм “стає тою вибуховою силою, яка розсаджує зсередини стару форму повісті, новели чи оповідання і витворює нову. Змінився об’єкт спостереження, іншими стали співвідношення героя і тла, сюжет, композиція, характер зображуваної події. Подія відбувається не зовні, а в душі людини” [1, 112].

Творчості Ірини Вільде властива імпресіоністична розмитість контуру, закодування зорових вражень у словесно-зорові образи, велика увага до емоційно-почуттєвої атмосфери, незвичайно складний хід інтелектуальних пошуків і самоусвідомлення. Більшість її персонажів – це “люди мистецького настрою, люди пошукового неспокою” [2, 7]. Такими є герої трилогії “Метелики на шпильках”, які формуються як особистості безпосередньо в навчанні, роботі, суспільних відносинах, у конфліктних ситуаціях. Прозаїка цілюще рух характеру персонажів не лише під визначальним впливом оточення, а й внаслідок самостійного внутрішнього розвитку, моральних пошуків, роздумів про сенс життя тощо. Особливе значення надається музиці, яка проникає у зміст подій, обставин, започаткує почуттів та думок героїв.

Ірина Вільде показує етапи формування світогляду головної героїні, її внутрішні пере-

живання. Основні відтінки емоційного спектру Дарки Попович – щирість і безпосередність, навіть максималізм та ідеалізація кохання. Вже зародження першого неясного почуття до Данка супроводжується світлою радістю і печаллю, адже дівчина мусить зізнатися, що не вмє співати, бо не має слуху. У Данкових очах “в одній секунді від цього її признання гаснуть всі барви довкола, а обличчя, що “ще перед мінутною можна було серце гріти до нього”, стає “студене, як від гострого подуву морозу” [2, 47]. Хлопець ще не доріс ні фізично, ні духовно до того, аби відчутти “музику душі” Дарки, тоді як їхній двадцятидев’ятирічний “наставник” Улянич одразу відчув емоційну глибину підлітка-жінки, тож після невдалого прослуховування запропонував їй повертатися додому разом і, завершуючи розмову, сказав: “Ви знаєте, що я вам крайчик неба прихилив би...” [2, 49]. А Данкові радив: “Не зрадь мені ніколи цієї дівчини, хлопче, бо таких, як вона, небагато між нами...” [2, 115].

Дарчина подруга Оріся, яку рідні змушували вчитися музиці, наче загипнотизована Данком, грає на фортепіано по кілька годин на день, “живе й говорить тільки те, чим її надихав він, повторяє слова, яких значення не розуміє”. Обурена Дарка подумки називає товаришку папугою, адже та навіть не ображається на різкі слова, кинуті їй у гнів: “З тебе й так ніяка “слава” не буде... бо ти дурна... Так, навіть до музики задурна, хоч усі кажуть, що маєш слух і голос...” [2, 59].

Оріся співала пісню “Коли розлучаються двоє...” і здавалось Дарці, що тим, хто так співає, самі королі повинні відчиняти брами і кидати під ноги квіти. Дівчині притаманні

риси українського національного характеру, як-от: сентименталізм, мрійливість, чуйність пов'язані з можливістю швидкого емоційного відгуку, а музикальність українців – це передовсім специфічно “музичний” у філософському розумінні засіб світосприйняття. Тому природною видається Дарчина реакція на поведінку Ориси, коли та, закінчивши співати, одразу безтурботно засміялась: “Люди добрі, схаменіться! Бо це обманство!.. Хтось наговорив вам неправди, безсердечно обманув вас, що люди серцем співають! Дивіться на Ориску! Дивіться всі на неї й зі свічкою шукайте в ній того серця, що співає! Це неправда, десять разів неправда, що ті, яким Бог не дав голосу, не мають, не можуть мати вже й чуття” [2, 60].

Дарка мріє навчитися грати на фортепіано. Можливо, це палке бажання – то не тільки прагнення сподобатися Данкові, а й підсвідоме природне відчуття потреби “розблокувати” свою музично-поетичну душу: “Прецінь, вона мусить вміти грати на фортепіані! Та ж від цього, чи мама пішла її на музику, залежить все її щастя, все її життя” [2, 95]. На жаль, батьки не відчули глибини почувань дочки, тоді як психологічними умовами розвитку музичних здібностей мали б стати активізація емоційного відгуку дитини на музику, становлення музичного слуху шляхом використання народної і класичної музики, розвиток вокальних здібностей у процесі співочої діяльності. У музичній теорії поняття “музикальний слух” традиційно розглядається як суттєва ознака наявності здібностей. Музикальний слух є показником здатності до диференціації, що є проявом стильових особливостей мислення та стійкою характеристикою індивідуальності.

Утім, найсуттєвішими ознаками музичності є сприймання і переживання музики як цілісного образу. Внутрішнє “бачення”, внутрішнє моделювання музики у змісті свідомості виходить далеко за межі лише слухової уяви. Авторка не раз акцентує увагу на внутрішній музикальності Дарки, приміром тоді, коли вона спостерігає в місті прихід осені й лине думками у рідну Веренчанку: “Тут – це не багата “молода”, що в'їздить у село з весільними музикантами і охочими співами по “клаках” ген поза пів ночі, що привозить з собою у приданому повні, аж до ластів'яних гнізд під кроквами, клуні золотистого збіжжя... Ой ні. Тут скимлить вона десь під муром, мов жебрачка...” [2, 152]. Чи тоді, коли

Дарка вчиться говорити по-німецьки і, відчуваючи мелодію чужої мови, про себе “виучує цілі абзаци напам'ять, зафіксує в пам'яті, а потім повторює десь зачуті фрази, розповідає собі події дня...” [2, 153].

Дарка мислить музичними образами, тому в німому протистоянні класу професорові Мігалаке відчуває “ледве чутний акорд бунту” [2, 162], на вулицях спостерігає “хоровід незнайомих людей” [2, 149], лист од батька в тривозі не може прочитати, “бо пальці відскакують від нього, мов від кларнета” [2, 180], лист од матері “тремтить, як надшарпнута струна, від якогось незрозумілого неспокою” [2, 242], а коханого Данка у найманій оселі запрошує до розмови на балкон, “щоб ні одна його частина, ні один звук чи навіть відгомін його голосу не дістався чужій хаті і чужим людям” [2, 192].

Гімназійний професор Іванків чи не єдиний, хто зрозумів Дарчин біль і взяв її на пробу до хору. Напівпритомна дівчина не тямила себе од щастя, хотіла вибігти кудись за місто і, впавши у суху траву, качатись по ній, як молодий, щасливий звір. Афективні монологи, які випишує авторка в стані усамітнення героїні, несуть інформацію, що мотивує особливості її психо-емоційного стану, сприяє розкриттю внутрішнього світу.

Створений Іриною Вільде образ Дарки Попович значимий тим, що є відображенням нового погляду на особистість жінки, на її місце в суспільстві, адже на очах у дівчини вибухають нові правди, “народжуються з повітря нові поняття, нові закони”, які вона приймає і розумом, і серцем. Дарка, стривожена, розшматована сумнівами, підтримує гімназистів, що вирішили не співати на честь румунського міністра, бо для них українська пісня – це не пропаганда рідної культури, а саме життя. Пристрасний виступ учителя Іванківа про красу української пісні, про те, що міністр, захоплений співом гімназистів, розповідатиме про це у столиці Румунії, сприймається українськими гімназистами як насмішка: “Нам не потрібно, щоб вони тут нас хвалили, бо ми... загалом не хочемо їх тут бачити! Слухайте, коли ми навіть цей один раз їм заспівемо, то це означатиме, розумієте? То це означатиме, що ми погодилися з думкою, що вони тут вічно будуть панамі!” [2, 237].

Музично-психологічний портрет Дарки динамічний, тісно пов'язаний зі змінами в її духовному житті. У взаємостосунках із Дан-

ком вона виявляє самостійність не тільки у своїх почуттях, а й у вчинках і рішеннях. Любов стає “пробним каменем” для Дарки, виявляючи найкращі душевні якості героїні. Любов веде її до поглибленого аналізу свого внутрішнього світу, до роздумів про зміст життя. Сильне почуття Дарки не перестає бути свідомим, а це дозволяє їй самокритично оцінити свої можливості у відродженні Данка, коли вона намагається переконати його в тому, що румуни – вороги українців: “Бо ми ніколи не повинні дружити з гнобителями... ніде і ніколи. Наші дівчата не повинні ходити з румунами, а хлопці з румунками, бо привикаємо до них, привикаємо до їх мови, а потім... уже відчуваємо симпатію до цілого їх народу” [2, 275]. Дарка приходиться до розуміння нових етичних цінностей, які детермінують потенціал людини, її самоствердження, моральне самовизначення. На жаль, саме в цей час починається період відчуження дорогих одне одному людей: “Потім Дарка якби розкололася надвоє: одна половина залишилась їй, друга помандрувала між люди. (...) Одна – покірنا і закохана – задовольнялась тишиною від Данкової постаті, друга – горда і не примирна – ненавиділа його за зарозумілість і шкідливість у собі. Одна – дитина ще, друга – вже жінка з пробитим серцем” [2, 151]. Полюбивши Данка, героїня повністю віддається своєму почуттю, але отримує драматичний життєвий “урок”.

Данко мріє стати видатним скрипалем, подорожувати до столиці, відвідувати бенкети на його честь, давати музичні вечори при королівських дворах [2, 176]. Він прагне мандрів і це не що інше, як інстинктивний потяг до розширення власного світу. Однак Дарка ревнує його до “по-циганськи музикальної румунки”, забувши свої цінні, наївно-питячі спостереження про те, що марно ревнувати Данка до будь-кого, бо той “спізнався вже з вічним бурлакою – музикою”, що невідомо коли застукає до його серця й потягне за собою у широкий світ: “сьогодні підшився під Орисине лице, завтра може прийняти й постать іншої жінки” [2, 61].

Дарка ніколи не розуміла музичних вечорів, а цінність музики чи майстерність виконання впізнавала по хвилі оплесків. Але, слухаючи у виконанні Данка і Лучіки “Весняну сонату” Бетховена, кожною часткою тіла відчуває шалений вихор звуків-почуттів, тобто врешті-решт вивільняється процес трансформації природної здатності Дарки до

сприймання звуку в естетичне переживання й оцінку. “Тільки той розуміє музику, – констатує Т. Адорно, – хто слухає її з такою самою відчуженістю, як немускальна натура... Той, хто може адекватно уявити музику, не чуючи її, має з нею той зв'язок, якого потребує розуміння” [1, 168–169]. Крає повітря крильми птаство, зупиняється над плесом озера олень, сухим листям повзе вуж, кує зозуля, гримить грім, важкі краплі падають на верхів'я дерев – все пролітає в розбурханій Дарчиній уяві. Скрипач і піаністка єднаються в шаленому екстазі й поривають за собою Дарку. Їй здається, що це вже не скрипка, а сам Данко з плачем стелиться румунці до ніг, а вона “непримиренна, кількома гострими ударами по хребті чорно-білої потвори відштовхує його від себе”. Данкова пісня ще раз досягає небесних висот, “це один тріумфальний акорд – і птах чи пісня? – з простреленим серцем паде перед Лучікою” [2, 300].

Людина, яка пізнає та змінює світ, не може бути “безпристрасним споглядачем того, що відбувається навколо неї, ані безпристрасним автоматом, який здійснює ті чи інші дії як добре налагоджена машина. Вона переживає те, що з нею відбувається, вона ставить певним чином до того, що її оточує” [6, 160]. Дарка, все глибше пізнаючи світ у барвах і звуках, розмірковує про те, що людина може обходитись без гроша, без вигоди, але їй важко обійтись без романтики, бо це ж романтика – вийти увечері на вулицю Панську, “вплестись у барвистий хоровод”, “ловити звуки бодай п'яти мов і... мати ту ілюзію, що проходжуєшся вулицями Касабланки” [2, 334].

На сходинах студентів-однодумців Дарка відчуває, “як щось в її нутрі розпайковує її на частинки, як кожна така частинка виділюється від неї і пристає до когось з цих незнайомих, а таких близьких людей”. Душа дівчини радісно співає, а від шепоту, сміху, скрипу підлоги дзвенить у вухах і поодинокі слова “розбиваються на атоми звуків, що їх вловити вже не можна”. Але це не так важливо, бо головна тема, що її творить це багатоголосся, звучить виразно і впевнено: “Це ми – студенти! Будівничі нового ладу! Носії нових і сміливих ідей! Пробоевики в хащах консерватизму!” [2, 335]. А коли студенти почали співати, здавалось, що пісня набухала вогнем, від якого “займались глибоким багром лица і набрякли фіолетом жили на шиях”. Дарка теж співає голосно і відважно, “перший

і чи не єдиний раз у своєму житті вона забула, що не музикальна і, пірвана хвилею, кричала в ритм пісні”. На дівчину знаходить таке сильне почуття внутрішньої єдності з рештою в залі, “що їй, із природи готовій до жертв, хотілося серце своє жертвувати за їх ... за її ... за чіюсь там правду” [2, 347]. Адаже ця група виконавців дуже близька Дарці Попович, бо репрезентує світоглядні принципи, що уможливлюють для українців збереження собітототожності в складних історичних умовах.

Трохи згодом, дивлячись на себе, за звичкою, ніби зі сторони, Дарка не може збагнути: “до тої міри забути в пориві захоплення, щоб аж почати прилюдно співати! Вона, що своєї немюзикальності соромилась, як інші – бородавки на носі, і ніколи не могла погодитись з цією органічною хибою одного зі своїх змислів” [2, 348]. Віднайдення власної пізнавальної позиції, надконцентрація впродовж сприймання і переживання музичного твору, злиття із музичною реальністю спонукають дівчину по-іншому оцінити саму себе. Дарка продовжує перебувати в полоні хаотичної музики, “звуки, ніби малі, світляні нетлі, налітали з усіх сторін, обсідали думки...”. Наелектризована музикою, викинута за орбіту егоїстичних справ, відчуває, що це – “один із ключів до безсмертності людської душі” [2, 349]. Напрошується до цитування міркування Ф. Ніцше: “... Стаєш тим більше філософом, чим більше стаєш музикантом” [5, 529]. Власне музична мова є мовою афектів, а емоції, що викликає музика “найбільш стихійно органічні, найбільш близькі до наших природних інстинктів із усіх естетичних емоцій, у той же час, вони і самі далекі від диференціюючого й аналізуючого світла розуму, і тому дають найбільш повну ілюстрацію і адекватне вираження нашого внутрішнього світу із усім його багатством почуттів” [4, 62]. На думку А. Шопенгауера, виключність музики полягає в тому, що вона не є відображенням ідей або ступенів об’єктивації волі, на відміну від інших мистецтв, а є висловлюванням самої волі. В цьому контексті музика стає безпосередньою об’єктивацією і знімком самої волі, яка, в свою чергу, являє нам увесь існуючий світ через ідеї [7, 278]. Саме тому музичне мистецтво відрізняється від усіх інших видів мистецтва сильнішою, швидшою та неухильною дією на людину, а всезагальність музичної мови, її ясність нерідко випереджає мову розуму.

Поступово до Дарки приходить розуміння того, що в кожній людині є чимало вроджених нахилів, яких вона несвідома, але іноді, “освітлені рефлексом чужої душі, люди віднаходять нагло в собі нахил до пластичного мистецтва чи любов до музики, яких вони досі не відчували, хоч носили їх від першого дня свого життя” [2, 350]. Завдяки Зої Тимішевій, її колісанково-мелодійній мові, дівчина відкриває в собі схильність до поетизування щоденного життя. Коли Зоя співає пісню про степ і далекий край, – все здається їй рідним і близьким: “вразіння від Зоїної пісні єдине у своєму роді, безприкладне. Зойк серця, що затрує людей і повітря. Плач риби, з якої живцем здимають луску. Стогін людини, похороненої в летаргу. Хай хтось скаже: що це “батьківщина”? Цілком очевидно, що музичний образ вирізняє не лише матеріальну складову (акустичні характеристики звукової матерії – мелодія, гармонія, темп, ритм, динаміка, тембр), а й психологічну. Тобто свідомість слухача і виконавця утворюють часто єдиний образ і до акустичних параметрів залучаються уява, воля, почуття, настрої самого носія. Можна також стверджувати, що мистецтво музики безпосередньо пов’язано з двома давньогрецькими поняттями: емпатією – співпереживанням та сугестією – навіюванням.

Дарка все гостріше відчуває потребу в спілкуванні, душевній причетності до інших людей. Так, біль роздвоєного серця цигана Аскольда, який соромився своєї слабкості до музики, як прикмети, притаманної своїй расі, стає і її болем. “Колись я була б дуже багато дала за те, щоб бути дитиною музикальних батьків і мати по них цей Божий дар”, – ці слова проклали місток симпатії між Даркою і Аскольдом, “зійшли блідо-голубим цвітом приязні” [2, 361]. А давній Дарчин приятель Мірош, балагур і вітрогон, якоїсь миті відкривається для дівчини зовсім іншими гранями характеру, і тоді навіть інакше звучить його голос – “з поверхового, веселого тону впадає раптово у глибоку м’якість: звук вечірнього дзвону в сільській церквіці”. Коли ж Дарка дізнається про Зоїну вагітність, то не може підтримати рішення подруги про те, щоб позбутися дитини. Внутрішній стрес Зої змінює святкову душевну ритмомелодію Дарки: “Попід вікна колядує тонко метелиця. Жартівливі духи з реготом переганяються по комінах. Десь чути дзвінки і глухі людські голоси, як з того світу” [2, 418].

Водночас розмова з подругою відкриває Дарці очі на саму себе, і вона розуміє, що хоч стати матір’ю і мріє, щоб її діти творили нову, сильну, шляхетну расу. На авансцену вираження виходять психо-фізіологічні ознаки характеру дівчини, адже на внутрішню емоційну особистість впливають, крім реальних явищ і процесів, численні сформовані, немінні генетичні якості. Разом із тим любов Дарки – це не просто бажання чи сексуальний порив, а певна стійка аксіологічна функція, без якої не може формуватися особистість людини. Шлюб зі Стефком не дає надії на те, що їх діти будуть загартовані, з сильною волею. Підгірський, добрий і робочий, але пасивний і боязливий, щораз більше дратує Дарку. Їй глибоко аморальна позиція пристосування й догідництва нареченого: “Не раз, дивлячись отак на його спокійне, безпечне лице, вона чула потребу заплакати над ними обійми. Одне знала вже тепер: кохання їх ніколи не дійде до розцвіту, а швидше перед часом з надміру того лагідного, смертоносного спокою, що омотав їх” [2, 439]. Остаточо вирішивши порвати відносини зі Стефком, Дарка відчуває біль і неймовірне полегшення: “Кінець. Амінь, – озвалось щось у її серці, як преглибокий звук басового дітона” [2, 453]. Як бачимо, у переломний момент, коли всі чуття дівчини опиняються на межі переходу в експресіоністський вимір, їй вдається зробити правильний вибір – і висхідний рух болючих роздумів обривається, пере-

міщуючись раптово у гранично низький регістр. Маючи сильну волю і стійку життєву позицію, Дарка здатна відстояти свої переконання, змагатися за своє майбутнє.

Етичний ідеал Ірини Вільде – духовно чиста, високоінтелектуальна, горда і незалежна особистість з розвиненим почуттям власної гідності, з почуттям обов’язку перед іншими людьми, перед своїм народом. Її героям притаманний нестримний потяг до самовдосконалення, прагнення “осмислити долю, збагнути мудрість, увиразнити мрійливість” [2, 4], а музика гармонізує їх душі, будить мислення, спрямовуючи енергію думок і відчуттів до руху, активної дії.

1. Адорно Т. Теорія естетики / Т. Адорно. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2002.
2. Вільде І. Метелики на шпильках. Б’є восьма. Повнолітні діти. Повісті / І. Вільде. – Дрогобич: Відродження, 2007.
3. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / І. Денисюк. – К.: Вища школа, 1981.
4. Макаренко Г. Музика і філософія: Шопенгауер, Вагнер, Ніцше / Г. Макаренко. – К.: Факт, 2004.
5. Ніцше Ф. Сочинення / Ф. Ніцше. – М., 1990. – Т. 2.
6. Рубинштейн С. Психологія емоцій / С. Рубинштейн. – М., 1993.
7. Шопенгауер А. Собрание сочинений в пяти томах / А. Шопенгауер. – М.: Московський клуб, 1992. – Т. 1.

The article is devoted to I. Vilde's trilogy "The butterflies on spike heels", it is investigated the movement of the personages' characters not only under the influence of the surroundings but as a result of self-reliant inner development, moral search, a great attention is paid to music as a special model of their relations.

Key words: music, ethic values, emotions, inner world, character.

УДК 821.161.2

ББК 83.3 (4 Укр)

Микола Васильчук

ГУЦУЛЬЩИНА В ПОЕМІ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ “НА ЗЕЛЕНИХ ГОРАХ”: ВІД МІФУ – ДО ЖИТТЯ

Автор статті відчитує особливості світовираження Олександра Олеся, відбиті у його “мандрівницькій” поемі з Гуцульщини “На зелених горах”. Дослідник заглиблюється в історію написання, публікації та поширення твору, прагне провести межі між засвоєними на Гуцульщині Олександром Олесем традиційними фольклорно-етнографічними елементами та елементами, створеними його оригінальним авторським баченням. У статті дано нове прочитання багатьох місць поеми.

Ключові слова: поетичний цикл, поема, тема, фольклор, етнографія, міфологія, асоціація, алюзія, неореалізм, символізм.

Гуцульщина залишила свій слід у творчості багатьох письменників, які народилися і виростили у цьому краї. Та є такі автори, які в

Карпати прибули лише на якийсь час. Вони не просто зберегли гарні враження від мандрів, а й написали мистецьки довершені художні

твори. Це, передусім, Леся Українка, Гнат Хоткевич, Христя Алчевська... У числі таких авторів і Олександр Олесь (Олександр Іванович Кандиба; 1878–1944), один з найбільших ліриків в українській літературі першої половини ХХ ст.

Творчість Олександра Олесь привертала і привертає увагу багатьох дослідників. Варто сказати, що про нього у різний час писали Іван Франко, Михайло Грушевський, Микола Зеров, Максим Рильський, Наталена Королева, Михайло Рудницький, Микола Жулинський, Дмитро Павличко та інші. Серед здобутків у систематизації та вивченні спадщини Олександра Олесь в останні десятиліття – публікація “Творів у двох томах” [8; 9], упорядкованих і прокоментованих Ростиславом Радішевським (а це загалом понад півтори тисячі сторінок). Щоправда, на вичерпність годі сподіватися, бо з’являються повідомлення про нові знахідки. Наприклад, серед матеріалів, переданих з Праги в архів вищих органів влади та управління України в Києві, 2008 р. виявлено рукописи чотирьох невідомих віршів Олександра Олесь з січня 1923 р. [2].

У числі здобутків в осмисленні творчості поета – численні публікації, серед яких виділяється монографія Миколи Неврлого “Олександр Олесь: Життя і творчість” [5]. Творчість Олександра Олесь вивчають як у загальноосвітній, так й у вищій школі. У цій статті маємо на меті акцентувати увагу на циклі віршів [7, 616], а за новочасним жанровим визначенням – на поемі [8, 887] Олександра Олесь “На зелених горах”. Творчість Олександра Олесь багатогранна, містка; залишається ще багато недостатньо вивчених науковцями творів, тем, проблем, тому й на цей твір дослідники зазвичай звертають менше уваги. Здебільшого, вони лише оглядово, з літературно-краєзнавчого погляду, торкалися цієї теми, як наприклад Ігор Пелипейко [11, 88] чи Никанор Крет [4, 124]. Ми на прикладі твору “На зелених горах” спробуємо розібратися, наскільки глибоко пройнявся темою Гуцульщини поет, які образи й асоціації породило в нього перебування у Карпатах, де проходить межа між засвоєним фольклорно-етнографічним матеріалом і суто авторським розумінням Гуцульщини.

З біографії Олександра Олесь відомо, що перед Першою світовою війною він подався у мандри: по дорозі до Італії побував у Карпатах. Як пише дослідник Петро Арсенич, Олесь “...побував у Криворівні, де зустрівся з

Франком, Коцюбинським, Гнатюком” [1, 109]. На думку Володимира Погребенника, “На нові осяги мистецької майстерності, рівні художньо-образного синтезу Олесь здобувся, зокрема, внаслідок мандрів Середземномор’ям і Карпатами [...] Захват оригінальним людом, самобутнім гуцульським краєм (тут митця застала Перша світова війна), біль від його руйнування вилилися в поетичному циклі “На зелених горах”. [...] Під час війни Олесь, ветеринар царського війська, вдруге побував на Західній Україні, цього разу як гість уже непрошений.” [12, 364].

Документальним свідченням про перебування Олесь на Гуцульщині є його лист до дружини. З нього ми дізнаємося про коло його спілкування: “Після обід посідали ми в окремій кімнаті і розпочали балачки уже на літературні теми. Приятелями ми поробились, і цілі дні укупі: Коцюбинський, Могилянський, Гнатюк з родиною, Крушельницький (директор гімназії і драматург)” [8, 888]. Що ж до вражень, які живили творчість Олександра Олесь, вихідця із Сумщини, зокрема й при написанні ним поеми “На зелених горах”, то в листі знаходимо такі рядки з Криворівні: “Сьогодні я пережив буквально сон. У Криворівні був “храм”. Ще сонце не оглянуло землю, а вже з зелених гір, які ти зустрінеш лише на Гуцульщині, спускалися гуцули й гуцулки в своїх барвистих убраннях. Наче квітки, що ростуть на горах, ожили і сходять до Черемошу, щоб напитися студеної води.” [8, 888]. Олександр Олесь, певно під впливом своїх товаришів по перебуванню в Криворівні, зокрема й етнолог Володимира Гнатюка, найкращого знавця Гуцульщини, виробив у себе певний погляд на цей край і на його мешканців: “Я стояв, дивився і не міг надивитися на сей прекрасний народ, що не зазнав панщини, що зберіг вільну душу, мову і старосвітські звичаї, повні краси. Філософія у них епікурейська: “Життя – мент, і треба набутися”. І вони живуть красивим життям... Скільки я цікавих людей пізнав! Які багаті натури!” [8, 888].

З історії видання поеми “На зелених горах” відомо, що цю поему, написану 1915 р., окремою книжкою надрукувало 1919 р. видавництво кооперативного споживчого товариства “Дніпросоюз” у Відні. Це видавництво було засновано в період української державності й “...особливою заслугою “Дніпросоюзу” було видання великої кількості українських книжок” [3], серед яких не загубився

і твір про Гуцульщину Олександра Олесь. Інсьменник, уже перебуваючи на еміграції, покладав певні надії на реалізацію книжки про Карпати в Галичині, маючи на меті як культурне значення твору для загалу, так і практично знайти матеріальну підтримку після вількарічного побуту на еміграції. Він, зокрема, у серпні 1925 р. із населеного пункту Горні Черношці звертався листовно до голови НТШ у Львові Кирила Студинського: “З огляду на важке матеріальне становище, яке утворюється внаслідок мого шестилітнього перебування за кордоном, я дозволяю собі звернутися до Вас [...] з проханням підтримати мене в мою тяжку хвилину придбанням моїх книжок для Книгарні Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові” [6]. Серед пропонованих книжок зазначено й “На зелених горах”, обсягом два аркуші; наявна кількість примірників – 15 тисяч. Про те, чи придбало НТШ книжки Олександра Олесь, ми не маємо відомостей. Однак відомо, що його книжки поширювались у Галичині; так, примірник поеми “На зелених горах” зберігається у фондах музею Івана Франка у Криворівні.

Олександр Олесь у своїй творчості двічі звертався до теми Гуцульщини. Бачимо два піки тяжіння до гуцульської теми, відділені один від одного великим часовим інтервалом: 1915 р. він створив згадану поему “На зелених горах”, а 1943–1944 рр. Олександр Олесь у Празі в українській періодиці (журнал “Довілля”) оприлюднив драматичну поему “Ніч на полонині”. В останньому, драматичному творі на чотири картини, побудованому на основі гуцульського фольклору, “показано тригічне протиріччя між мрією й дійсністю” [10, 63]. Це погляд на життя людини, яка має більший досвід, глибше розуміння життя, тому автор і вдається до форми драматичної поеми. А поему “На зелених горах” написала людина молодша, але така, світогляду якої вже торкнулися світові катаклізми, і вона відчуває, що живе “У сей страшний, проклятий час...”. Та поет відчував, що справжні перебіги ще попереду. З перших рядків твору Олександр Олесь виступає головним чином співцем природи. Гуцульщина для нього – це країна див, до якої він звертається: “Далека Мріє, Зелена казка серед гір...”. Творячи міф про Гуцульщину, Олександр Олесь бачить цей край як місце, де вільно витає дух свободи. Автора вражає простір, але це не той степовий простір з одноплосинним виміром, а простір, що дає тривимірність світобачення.

Тому й дух свободи тут, у горах, значно вільніший, аніж деінде: він, залежно від часу доби і місця перебування, має різноманітні відміни. Тут і ніжність (коли вночі захищає спокійний сон горян), і соколина звитязність, і трагізм реалій життя (напівголодне існування, поневолення). Та все ж, автор уловлює двоєдиність виміру існування мешканців Гуцульщини, який постає на перетині матеріальної та духовної сутностей. Тому у творі знаходиться місце згадці про матеріальне, яке, як і в житті реальному, не заперечує існування духовного: “Щоб тільки скарби заховати, / Щоб тільки душу зберегти” [8, 214]. Має рацію Володимир Погребенник, що “...Образ зелених гір в Олесь і сам чарує дивами природи, стає символічним відповідником вільного духу гуцульської гілки українського народу. Гуцульщина у змалюванні поета оповита ліричним міфо-фольклорним серпанком, дивує гармонією світу людей і міфологічних істот, прояснених автором спеціально для східноукраїнського читача” [12, 377].

Поет створює картини побуту гуцулів, просякнуті етнографічними елементами, оскільки його, як і багатьох інших авторів з-поза меж краю, вразили передусім зовнішні чинники. Тому й з’явився опис того, як гуцули збираються на храмове свято, де фігурують ремені, кресані, тобівки, китптарі. Автор уплітає в тло поеми свої враження від колористики гуцульської вбері, де жіноцтво, “Як мак червоний, в барвних строях, / І в огальонах, як зірки...” [8, 214]. Він виступає тонким спостерігачем, поетично передаючи відомості про гірський рельєф: жіноцтво, чимось схоже до полохливих сарн, а водночас і до квіток, йдучи горами, то зникають у травах, то знову розцвітають під сонцем. Олександр Олесь, увівши читача у гірські реалії через етнографічні елементи, далі вдається до показу незвичності самого середовища Гуцульщини, де “...сонце кинуло на гори / Вогняно-злотий огальон” [8, 214]. Принагідно зазначу, що автор в одному тексті двічі вживає слово “огальон”, причому, до нього дає й пояснення у примітках: “золота стрічка, якою прикрашають убрання, а дівчата – чоло” [8, 888]. Як бачимо, поет вводить у текст незвичні для себе, але місткі, колоритні слова, аби доповнити картину небуденного враження від власного доторку до Гуцульщини. У цьому ж ряду жіночих прикрас, про які згадує Олександр Олесь, є й коралі. Але вони знову ж таки фігурують у вірші не в простому описі жіночого

одягу, а становлять основу метафоричної мови поета. Автор перелічує назви гір: Безводня, Ільця, Синиця, Магорка, Вінчя, Пушкар, які для нього “Немов розсипані коралі, / Що в доли котяться з-під хмар” [8, 215]. І оце “з-під хмар” у його розумінні ще один штрих для змалювання багатомірності простору на Гуцульщині. Загалом, передані у вірші враження збігаються з тими першими враженнями, які він зафіксував у листі до своєї дружини з Криворівні, написаного в день храмового свята, коли звичний ритм життя горян переходить в інший, святковий, а тому особливо привабливий: “Зачервоніло незабаром все біля церкви, збудованої сотню літ назад, наче розцвів нагло квітник або хто розкидав червоне як мак багаття. В церкві почалася служба Божа, і церква наповнилась живими фарбами, живими квітами. Зо всіх околиць, з найвищих гір зійшлися люде на свято. Заголосили, залебеділи сліпці й каліки, заграли сопілки, зашумів народ і заглушив Черемош. Гуцулки ходять, пишаються своїми дорогоцінними убраннями (а убрання коштує найменше 160–200 крб.). Горді гуцули в орлячих і страусових пір’ях залицяються до дівчат...” [8, 888].

Поет малює майже ідилічну картину: на тлі гір – гарно вбрані дівчата і молодичі, до яких долучає й легіня. І цей легінь – типовий представник Карпат – має необхідні атрибути, за допомогою яких автор не забуває надати своїй оповіді певного етнографічного колориту: топирець, кресаня. Це збірний образ молодого талановитого гуцула – співака, музики, стрільця-мисливця. Він не лише красень, а й неперевершений співак і танцюрист. Він настільки володіє цим даром, що, в оцінці Олександра Олеся, є “чарівником”. Автор творить міф про пору молодості як про час особливих здібностей розкриття сутності людини, як про даровану небом можливість самореалізації. Тут змішуються природні й набуті якості людини: і найкраще знання коломийок, і здатність до найпалкішого поцілунку.

У поемі є місце не лише для оспівування етнографічної краси і мальовничості мешканців Карпат, а й для алюзій на теми гуцульської міфології: “З кушів лісничі виглядають, / До себе легіня зовуть...”. Автор у двох поетичних рядках передає відомості про демонічну сутність лісничі, які “То руки з усміхом простягнуть, / То враз туманом попливуть” [8, 215]. Певно Олександра Олеся

вразили відомості про цю міфологічну істоту, синонім до слова “лісна”, тобто “міфічна істота у вигляді прекрасної дівчини, що живе в лісі й може змінювати свою зовнішність, являючись чоловіком” [14, 117]. Про ліснучицю існує цілий масив фольклору в різних місцях Гуцульщини.

Олександр Олесь змальовує дивовижну єдність гуцула з природою (вірш “Мовчить гуцул...”). Автор у поемі поволі відходить від мальовничо-показного бачення цього краю – до розуміння реалій життя; вірш “Мовчить гуцул...” і є в поемі таким переходом. Тут з’являється образ гуцула, але вже не того, що найкраще цілується, а того, який іде в гори зі своїми думами і проблемами. Він не озивається, – “мов уст не має”. Натомість за нього співає гірський ліс, “За його Черемош гуде”. Митець поетичною мовою наголошує на глибинній єдності мешканців Карпат зі світом природи, з яким вони настільки зріднилися, що за них “гори ладан курять / І камінь чайкою кричить...” [8, 215]. Тут уперше з’являється (по-поетичному завуальований) соціальний мотив: гуцул, коли його одурять, іде в гори, аби мовчки поділитися з ними своїми кривдами. Гори – це колыска для людей, які тут зросли, це своєрідний захист проти несправедливості й облудності.

А далі Олександр Олесь уже прямо каже про злидні, які “гуцул взяв до хати”, про те, що внаслідок цілої низки причин його витіснено високо в гори, у непридатні для господарювання місця, тому він “жити став в гнізді орла”. Та разом з тим, поет розуміє, що гірська природа – це те середовище, яке береже гуцула, бо “над ним природа-мати / З любов’ю руки простягла” [8, 215]. Олександр Олесь виявляє власне захоплення Карпатами, де впадають в очі титанічність гір, а незаймані ліси, як “сизі океани”. Митець, зачепивши мотиви соціального характеру, знову повертається до міфології. Йому приємніше говорити про речі небуденні. Автор у цьому вірші дає перелік згодом традиційного набору елементів, якими можна передати колорит Гуцульщини, і які, при потребі, стають ключовими словами, аби розкрити глибші обшири відомостей про духовний світ цього краю. Це цвіт папороті; Мавка, що вночі плете вінок на голову; Чугайстер, що під смерекою стереже Мавку. Але є й менш знані і менш “поексплуатовані” в літературі і тоді, й нині персонажі. Водяник, який морочить рибалок, гріючись біля їхніх вогнищ; Лісовик, що скликає вел

медів, рисей і вовків, і Лісовка, яка напуває сари зі смерекових криниць. Цей барвистий світ міфології, можливо, запозичений Олександром Олесем з “Гуцульщини” Володимира Шухевича (Львів, 1899–1908) та з “Матеріалів до гуцульської демонології” Антіна Онищука (Львів, 1909), став підґрунтям для висновку про єдність гуцулів із природою: “Там люди, духи і каміння / Віки живуть життям одним, – / Одно проймає всіх проміння / І в’яже з лісом яковим” [8, 216]. Про цю єдність дослідник Володимир Погребенник пише: “Неоромантичний струмінь циклу, зумовлений майстерною анімізацією карпатської природи та насичених її в уяві гуцулів міфологічних істот, ушмодіє з відтворенням і узагальненням побутового та історичного становища автотонів. Якщо народна фантастика у “На зелених горах”, подібно до повісті “Тіні забутих предків” М.Коцюбинського, виступає живою реальністю, то дійсність воєнного часу перевищила найстрашніші фантазії.” [12, 178].

Не оминув Олександр Олесь однієї з найбільших господарських подій на Гуцульщині – виходу на полонину (“Полонинський день світає...”). До опису цієї події, що є одним із ключових економіко-господарських явищ на Гуцульщині, вдавалося багато авторів. Суть свята полягає в тому, що після зими рідні господарі, доручивши ватагові-депутатів свою худобу, врочисто відправляють пастухів і тварин на літування на полонину. Тут у поемі звучать пасторально-елегійні нотки. Автор передає атмосферу спільної радості, що постає разом зі світанком. Поет уловлює різноманітність людей і тварин: суміш звуків трембіт, голоси виконавців коломийок, іржання коней, рев рогатої худоби, схвильоване виття псів. Тут – вигуки пастухів, якими вони скерують тварин, звуки рогів, на яких грають стиларі, звуки пострілів, свист. Олександр Олесь майстерно передав відчуття гірського простору, наповненого незвичними для щоденного буття звуками. Тому й здаються ці рядки по-особливому лункими, жвавіми.

Та нараз барвистий малюнок поемі набуває інших ноток. Зникає гамір проводів і читач опиняється в іншому часопросторовому вимірі: на полонині, у присутності ватага, головного пастуха, який, в уяві поета постає як “дивний чарівник”. Ватага змальовано у горах, серед світанкового мороку. Поет міфологізує цю постать через монолог ватага. Монолог звернений спочатку до гір, які ватаг

будить зі сну; автор очевидно тут втілює тезу про те, що гори цілу зиму спали, а тепер настав час людині незвичній, тобто дивному чарівникові, розбудити їх. “Прокидайтеся, сизі орлиці, / І з грудей своїх викиньте нам / І заліза, і міді, і криці, / Щоб не бути без зброї рукам” [8, 220]. Фраза “сизі орлиці” – це не звертання до птахів, а образна назва високих, затуманених гір, бо лише в такому прочитанні доступними для розуміння стають рядки поеми. Згадка про зброю – алюзія на наступну тему, тему бунтарсько-опришківську. А по-стать ватага-чарівника автор домальовує оповіддю про те, що він має здатність примирити добрі і злі сили: “І всі духи на раду зібрались, / Злі і добрі зійшлися боги – / І уперше за вік привітались / Споконвічні страшні вороги” [8, 220]. Дивлячись з іншого боку, можна сказати, що це ватаг є своєрідним характерником, представником водночас і добрих, і лихих сил, з якими він, завдяки своїй чарівності, може дати лад на полонині.

Завершальний, восьмий вірш першої частини поеми має назву “Лежав ведмідь і спав в улозі...”. Цей текст також наповнений міфологічними персонажами: Дідо, Лісовик (Лісун), Лісовка, Чугайстер, Русалки. Повернення до них авторові потрібне для того, аби показати загадковість, незвичність гірської природи. Він і оповідь веде під знаком запитання: хто стелить хмари по дорозі, хто нестримно по горах біжить на змиленім коні, хто зникає канею в просторах? Незвичність, непередбачуваність, відсутність однозначної відповіді – це тло, на якому і має змогу творитися і жити гуцульська міфологія. Пост таким чином дає читачеві зрозуміти, що в незвичних умовах з’являються незвичні персонажі. Поет на підтвердження власної думки показує розгул сил природи, різноманітних стихій. У Карпатах напередодні грози “вітри трембітали в трембіту / І скликали на раду гірку” [8, 219]. І на голос вітру-трембітаря “Виглядала Лісовка крізь віти / І виходив з кушів Лісовик” [8, 219]. Ще один персонаж, Чугайстер, прокидався зі сну, розбуджений цим передгрозовим вітром. Автор, показуючи шаленство природи, зміщує акценти, персоналізує сили, надаючи їм адресності: в Олександра Олеся саме Чугайстер, чотирма роками до того опоетизований Михайлом Коцюбинським у “Тінях забутих предків”, тепер у циклі “На зелених горах” уже “Перекидував скелі з розбігу, / Перескакував прірву страшну” [8, 219]. Як бачимо, тут цей персонаж має більшу

стихійну силу, він здатен на велику руйнацію. Автор навіть вдається до елементів опису цієї міфічної істоти: “Наче велетень з білого снігу, / Прокидався Чугайстер зі сну” [8, 219]. У Коцюбинського ж трактування Чугайстра збігається з майже традиційним для гуцульської міфології, яка бачить його як “веселого і лукавого лісового чоловіка”, який полює на нявок, лісовиць [14, 190]. Олександр Олесь виводить Чугайстра як найбільшу і найпотужнішу за своєю силою істоту, яку здатні боятися Лісун і Русалки: “І Лісун, що без тіні був зроду, / Тремтячи, озиравсь навкруги, / І Русалки ховались у воду, / І під ними тряслись береги” [8, 219].

Загалом, опис грози у горах з-під пера Олександра Олеся чимось близький до подібного опису природи в “Лісовій пісні” Лесі Українки, зокрема, можна провести певну паралель пісеньки Русалок з піснею потерчат: “Ой сестриці, ой братики милі, / Прокидайтесь, співайте пісні / На глибокій, високій могилі, / На великій гуцульській труні. / На дарабу! Разом з нами! / Поруч – з кермою в руках! / Погуляєш з плавачами / По бурхливих бурунах. [...] З плавачами на дарабі / По бурхливих бурунах, / Не трястись беззубій бабі / З Кочергою у руках” [8, 218]. Пісня про те, що тільки відважні спроможні на такі вчинки, як сплав лісу, тому цим займаються лише легіні-орли, здатні залишитися живими серед темряви й імлі.

Ця тема, започаткована у прикінцевих рядках вірша першої частини, знаходить розвиток у другій частині поеми “На зелених горах”. Загалом помітно, що автор своїм поетичним зором переноситься з однієї частини Гуцульщини в іншу, від одного заняття гуцулів – до іншого, він легко переходить від картин реалістичних – до міфологічних. Це, власне, феєрична суміш барв, відчуттів, тонів і напівтонів. Здається, Гуцульщина – новий світ, що увірвався у душу поета, і він не має фізичних сил упорядкувати свої враження, спрямувати в єдине русло свої емоції, тому й маємо таку яскраво-голосисту суміш.

Олександр Олесь в описі Гуцульщини позачасовий. Аж у другій частині поеми події, сучасні авторів, знаходять місце у творі. Так у вірші “З гуком пісні голосної...”, присвяченому описові гірського сплаву “аж до Вижниці самої...”, з’являється страшне слово “Війна!”. Тут мелодрама змішана з трагічністю подій: “Він тільки вигукнув “Війна!” – / І впав з конем... Лежать два трупи...”. А далі:

“... підхопила крик луна... / І скрізь по горах покотилось: “А-а! А-а...” [8, 220]. Цей вірш багатий на поетизацію праці плотогона, яка викликає захоплення в автора і тих, хто за нею спостерігає, бо ж це справжня романтика: “Через скоки, через скелі, / Як орли, вони летять...” [8, 218]. Слід зазначити, що Олександр Олесь ближче познайомився з працею плотогонів під час свого побуту в Криворівні. Він про це писав у листі до дружини: “Сими днями їду на дарабі (дерева, зв’язані до купи, сплавляють по бурхливому Черемошу) аж до Вижниці верст з 10. Цікаво, хоч, може, і доведеться десь брести. Зо мною їде Коцюбинський. Забава цілком безпечна і надзвичайно цікава. Відпочиває душа моя серед гір, серед гуцульської краси” [8, 888].

Тема війни, навмисне подана автором у уявній віддалі часу, як відгомін сивої давнини, присутня у поемі (вірш “Стогне Черемош, люте...”): “Наче лицар незрівняний / Впав в бою і довго спав, / І прокинувся, наче п’яний, / І кривавий бій згадав” [8, 221]. Цей прийом дає авторів право вдатися до теми, яка є актуальною, але висліду якої ще нема. Варто відзначити, що на час написання вірша у Карпатах відбувалися воєнні дії Першої світової війни, в ході яких військо Австро-Угорщини, в т. ч. і січові стрільці (де служило багато гуцулів), тримали оборону, а військо царської Росії (де служив Олександр Олесь) здійснювало наступ з метою прорватися через гори у Європу. Тому дуже свіжо сприймалися слова Олександра Олеся про бої біля річки Черемош: “Шлях кривавий в долах в’ється, / Рипи, скоки навкруги... / Кров гаряча з його ллється / На холодні береги” [8, 221].

Поет у вірші “Стоїть Чугайстер...” знову звертається до міфологічних персонажів. Причому, крім уже знаних з попередніх сторінок поеми Чугайстра, Мавок, Лісовика і Лісовки, тут з’являються Водяник і Скарбничий. Образ традиційного персонажа Чугайстра під пером Олександра Олеся набуває нових барв. Автор змальовує своєрідний “кінець часів” для міфологічних персонажів. Чугайстер споглядає за останнім танцем Мавок, які у прощальному танку цілують кожну квітку, кожен листок. Сам Чугайстер стоїть “...сумний, як бранець”. Інші міфологічні персонажі перед якоюсь небезпекою – війною чи вторгненням у світ міфології чогось страшно реалістичного, руйнуючого – також перебувають у невтішній журбі. Навіть Лісовик, який має твердий характер, і той стоїть, “...як дуб похилений”

Змальовано представників водяного царства – Водяника і Русалок; Русалки голосять найдужче: “Чому не виловили їх / Тії весні рибаки?!” [8, 222]. Олександр Олесь проектує на міфологічний світ розпач і трагедію воєнної доби, коли, здається, перед невимовним горем нема захисту. Автор, через звертання до міфологічних персонажів, показує людську природу, зокрема, одвічні риси, які в критичних ситуаціях не зникають, а виявляється ще яскравіше. Показовим тут є звернення до такого персонажу, як Скарбник, до речі, не фіксованого сучасними етнолінгвістами на Гуцульщині: “І тільки Скарбник, наче звір, / Без шелесту ступає, / І глибше в землю, серед гір, / Великий скарб ховає” [8, 222].

У символістському ключі написано вірш, який має назву “Заплачте, смереки...”. Це авторська медитація на тему безжальної, братовбивчої війни. Митець, підсилюючи мовлене з використанням міфологічних персонажів у попередньому вірші, тут звертається до іншої образності й іншого ритму оповіді. Тому й у лексиці вже є слова “Бог”, “пілати” тощо; з’являється символіка смерті, а водночас і мотив невинно розіпнутих. Автор з допомогою сил природи прагне наголосити на безглуздість того, що коїться. Він каже: “Як люди оглухли, хай скелі ридають, / Хай камені плачуть, потоки, річки, – / Хай гори розбитими грудьми палають, / Як в храмі сумним над труною свічки” [8, 222]. Автор дуже мітко позиціонує себе в оцінці тих подій, що відбувалися під час написання вірша. Олександр Олесь тут виступає мислячим противником війни, побудованої спочатку на псевдопатріотичних гаслах, на фальшивих ідеалах. Він говорить про те, що нема місця на рідній землі тим, хто жене один супроти одного людей на братовбивчу війну: “Але ви, пілати, що руки умили, / Що мовчки дивились на мукі її, / Ні слова, ні руху!.. і геть від могили, / Як місце ще єсть вам на рідній землі...” [8, 223].

Ще один фрагмент поеми – вірш “Немає того, за ким сумують доли...” – пройнято трагізмом втрати безіменного юнака з гірського осідку-хутора. Тут відсутні глибокі узагальнення, нема згущення відповідної лексики, тому й восьмирядковий вірш здається легким. Але це оманлива легкість, бо кожне слово сповнене невимовного смутку: “Не чути вже його флюари, / Не ллється пісня юнака... / Шуміть, смереки, плачте, хмари, / Як пух, о землі, будь легка!” [8, 223]. Останній рядок із

проханням до землі бути легкою і надає завершено трагічного забарвлення цьому фрагментові поеми.

Автор, ніби картини якоїсь дивовижної містерії, змальовує нові й нові варіанти лиха, спричиненого війною. Видно це й у вірші “Квітки синьоокі...”. Синьоокі квітки тут стають ніби образом зголоднених людей, в очах у яких проглядається жах: “А Голод голодний попереду йде / І з долів на гори потоки веде. / Наїється досхочу маленьких квіток / І сіру могилу насипле з кісток” [8, 223]. Олександр Олесь, звертаючись до такого соціального явища, як голод, творить новий міфологічний персонаж. Хоча явище голоду було характерне для Гуцульщини не лише в час війни, але як міфологічний персонаж Голод тут не зафіксований. Тому з більшою певністю, ніж у випадку із Скарбником, можна стверджувати, що Голод – це авторський персонаж. “Написання таких образів-персоніфікацій із великої літери (у Богдана Лепкого небажаним гостем гуцульських сіл теж є Голод) – одна з ознак символістського стилю” [12, 377].

Антивоєнне спрямування поезій Олександра Олеся, вміщених у циклі “На зелених горах”, підтверджується й віршем “А у долах “рідний брат”...”. Поет змалював становище людей на територіях, зайнятих не австрійцями, а росіянами. Як алюзія на тодішню фразеологію, автор у лапках подає вислови: “рідний брат” і “щасливий, вільний”. Але воля і щастя – ілюзорні, бо насправді там панують божевільні плачі над поруйнованими війною хатами; “щасливий і вільний” брат “На могилах рідних спить, / Землю-пух цілує” [8, 224]. Людина, доведена до відчаю злигоднями воєнного лихоліття, виведена зі стану людяності, доходить до найбільшого гріха – прокльонів на адресу свого Творця.

Фарисейством називає Олександр Олесь те, що спочатку людей убивають, а потім ставлять хрести і оплакують полеглих (вірш “Покинь їх, покинь їх!”). Митець звертається до Ісуса Христа. Людей у горах, чистих і невинних завдяки своїй відірваності від світу, первісній архаїчності, він прирівнює до білого цвіту лілеї. Ця квітка, символ чистоти і беззахисності, для поета стає символом, за допомогою якого він може говорити про невинні жертви мешканців гір, знищених війною і її супутником – Голодом. Поет змальовує страшну косовицю, про масштабність якої свідчить косарська термінологія: “А Голод їх косить під згуки трембіти / І в копи кладе” [8,

224]. Звертаючись до Ісуса, автор ніби сам сумнівається у Його спроможності навести лад: “Чи, може, ти в синіх пустелях конаєш / І сльози виплакуєш сам?..” [8, 224]. Це дає митцеві змогу говорити про горе надзвичайно великої сили, здатне довести до сліз навіть Спасителя.

І в цьому деформованому війною світі як живлюща сила виступає стражденна природа, спроможна прийти на допомогу людині. У вірші “Де ти, Мавко...” автор показує символізм реальних людських постатей і персонажів міфологічних. Здається нереальним, щоби Мавка, міфологічна істота, підбрала немовля-гуцулятку, аби воно не загинуло без сторонньої допомоги. Але це можливе у неоромантично-символістському поетичному світі Олександра Олеся, де Мавка “пригорнула, притулила, / Груді матері відкрила, / Повні нектару, тепла...”, і вже “...Гуцулятко груди ссе” [8, 225]. Цим образом автор ще раз наголошує на єдності гуцула з природою, яка відчитується не лише на рівні міфологічно-тотемному, а й на сучасному Олександрові Олесеві.

Поему “На зелених горах” Олександр Олесю завершує віршем “Дідо, Дідо, де ти, милий?”. Дідо – це також міфологічний персонаж, настільки архаїчний, що нині навіть важко чітко окреслити його значення. На Гуцульщині це слово виявляється у цілій низці обрядів, вірувань, у фразеології [13, 69]. У примітках до твору подано таке трактування цього персонажу: “Дідо – дух сили, оборонець гірських лісів” [8, 889]. Вводячи до поеми такий архаїчний персонаж, як Дідо, Олександр Олесю ніби звертається до праоснов Гуцульщини. Дідо в Олеся наділений різноманітними функціями: він то чатує на стежках, то плаче-завиває “в камбуках”, то перекидається вовком; він має навіть завдання горотворчі – зносити на грунь каміння. Дідо – це своєрідний оберіг, тому Олександр Олесю говорить про його ключову роль у житті горян: “Заваліться, сизі гори, / Коли Дідо з вас утік!..” [8, 225]. В Олександра Олеся у прикінцевих рядках поетичного циклу з’являються апокаліптичні мотиви. Автор розгортає картину остаточної руйнації, викликаній падінням до краю людської моралі, спричиненої війною, тому й закликає: “Розступися, земле-мати, – / Сизі гори поховай” [8, 225]. І на руїнах, а точніше вже на рівнині-степу, під музику “На трембітах із кісток” свій танок маюють танцювати Мавки. Поет вдається до міфологічно-леген-

дарного прийому, творячи пророцтво. Згідно з цим пророцтвом, мерці в Карпатах спатимуть доти, “Доки кінський біг почують, / Доки сурми загримлять!” [8, 226]. Можливо, автор має на увазі мотив воскресіння, засвідчений в Об’явленні св. Івана Богослова.

Коли говорити про Олександра Олеся і його бачення Гуцульщини, можна відзначити декілька моментів. Олександр Олесю розглядає Гуцульщину у кількох площинах: етнографічній, історичній, міфологічній. У поемі “На зелених горах” він торкається передусім “поверхових”, етнографічних мотивів. Поет використовує традиційні для Гуцульщини міфологічні образи, вводить персонажі з інших місцевостей (Русалки, Водяник), а також сам творить такі персонажі чи переосмислює інші (Голад). У творі присутнє неоромантичне світобачення з елементами символістського світогляду, характерного для літератури переломної доби початку ХХ ст.: війна, революції тощо. Автор надає своєму творові гостроактуального звучання, підпорядковуючи власне поетичне бачення Гуцульщини не оспівуванню природних та етнографічних принад краю, а перетворюючи поему на антивоєнний твір, суголосний його добі. Тут Олександр Олесю виступає як пристрасний гуманіст, який ще на початку Першої світової війни зумів розібратися у людиноненависницькій її суті. Поет, добре володіючи пером, вдається до різноманітних ритмічних побудов своїх віршів, аби підсилити ті або інші мотиви, теми. Він не уникає алюзій на твори світової літератури, зокрема, євангельські. Загалом, поема “На зелених горах” – твір, у якому воедино сплелися чар відкриття поетом для себе і читача далеких, екзотичних країв і людей із болем за цих людей, які стали жертвою і ареною воєнного кровопролиття. Своім геніальним творчим баченням Олександр Олесю зумів гуцульську екзотику поєднати із болем воєнного лихоліття.

1. *Арсенич П.* Криворівня в житті і творчості українських письменників, діячів науки й культури / Петро Арсенич. – Івано-Франківськ, 2000. – 152 с.

2. *Вертіть О.* Знайдено рукописи віршів Олеся / О. Вертіть // Урядовий кур’єр. – 2008. – 21 лютого.

3. “Дніпросоюз” // Енциклопедія Українознавства. – Львів, 1993. – Т. 2. – С. 547. – (Перевидання в Україні).

4. *Крет Н.* Гуцульщина літературна : посібник для вчителя / Никанор Крет. – Косів : Писаний камінь, 2002. – 412 с.

5. *Неврлий М.* Олександр Олесю : життя і творчість / Микола Неврлий. – К. : Дніпро, 1994. – 171 с. – (Асоціація українців Словаччини).

6. *Олесю О.* “До пана Голови...” // У півстолітніх змаганнях : вибрані листи до Кирила Ступаківського (1891–1941) / упоряд. О. Гайова, У. Єдлінська, Г. Сварник ; автор передм. У. Єдлінська. – К. : Наук. думка, 1993. – С. 463.

7. *Олесю О.* Поезії / Олександр Олесю ; передм. М. Рильського]. – К. : Рад. письменник. – 1964. – 640 с. – (Серія “Бібліотека поета”).

8. *Олесю О.* Твори в двох томах / Олександр Олесю ; упоряд., автор передм. та прим. Р. П. Радивівський. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1: Поетичні твори (Лірика. Поема поза збірками. З неопублікованого). Сатира. – 959 с.

9. *Олесю О.* Твори в двох томах / Олександр Олесю ; упоряд., автор передмови та прим. Р. П. Ра-

дивівський. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2 : Драматичні твори. Проза. Переклади. – 683 с.

10. *Пеліпейко І.* Гуцульщина в літературі : довідник / Ігор Пеліпейко. – Косів : Писаний камінь, 1997. – 112 с.

11. *Пеліпейко І.* Тема Гуцульщини в літературі ХХ століття / Ігор Пеліпейко // Історія Гуцульщини / за ред. М. Домашевського, Н. Библюка. – Львів : Логос, 2001. – Т. VI. – С. 84–109.

12. *Погребенник В.* Олександр Олесю // Історія української літератури : кінець ХІХ – початок ХХ ст. : у 2 кн. / за заг. ред. проф. О. Д. Гнідан. – К. : Либідь, 2006. – Кн. 2. – С. 360–399.

13. *Савчук М.* Дідо / М. Савчук // Енциклопедія Коломийщини. – Зш. 5, літера Д. – Коломия : Вік, 2007. – С. 69–70.

14. *Хобзей Н.* Гуцульська міфологія : етнолінгвістичний словник / Наталя Хобзей. – Львів, 2002. – 216 с.

The author of the article rears off the world actlooc of Olexandr Oleś peculiarities which are shown in his poem “On Green Hills” from Hutsulshchuna. The researcher becomes absorbed in the history of its writing, publication and spreading of the composition. The is eager to draw the boundary-line between the ecarnd traditional folklore-ethnographic elements and the elements made by his own author’s understanding.

Key words: poetic cycle, poem, theme, folklore, ethnography, mythology, association, allision, new realism, symbolism.

УДК 821.161.2

ББК 83.3 (4Укр) 6

МУЗИЧНА ТРАДИЦІЯ ТА “ЛІРИЧНИЙ ЕКСПЕРИМЕНТ” У ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКІЙ МАЛІЙ ПРОЗІ 20–30-х рр. ХХ ст.

Лариса Табачин

У статті на матеріалі маловідомої прози означеного періоду висвітлено типові моделі жанрових творень в їх трансформації. Акцентовано на функціональності, зокрема новелістичного жанру, спроможного до різних модифікацій в рамках індивідуального стилю авторок.

Ключові слова: ліризм, традиція, новаторство, “музична новела”, композиція, мала проза.

Посилення стихії ліризму в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. пов’язане передусім з лірико-психологічною течією. І саме духовний аспект людської екзистенції – внутрішній світ автора, об’єктивований через ліричного героя, стає джерелом ліризму цієї течії. На переконання Н.Шумило, ця ознака і є “існуючою межею поділу, який існує між психологічною та ліричною прозою [10, 265]”. Досліджуючи малу прозу цього періоду та осмислюючи її психологічне наповнення, І.Денисюк проникливо спостеріг постійну трансформацію жанрів малої прози – взаємопроникнення і їх виснаження, дифузю літературних родів і жанрів, коли “лірика затоплює прозу”, зрештою, своєрідне “омузичення” стилю [2, 266].

Симптоматично, що з’ява жанрів, зосібна, “музичних новел”, “музичних етюдів”, в яких виявом вразливої душі героя є музичне

тло, належить до “дивних метаморфоз” (В.Фашенко) [8, 507] в українській новелістиці ХХ ст. Для посилення емоційного тону літературних творів автор новели настрою нерідко вдається до художніх засобів з інших видів мистецтва – скажімо, з музики. Власне, очевидно є умовність аналогії між музикою та літературою. Але це слухові мистецтва, для яких притаманні протяжність і розвиток у часі. Вплив музики на літературу полягає не лише в загальній тенденції до ліризації, інтимізації, до підвищення емоційного тону, але й у ритмізації речень, застосуванні деяких принципів музичної композиції.

Справжні шедеври “музичних новел” в українській літературі зустрічаємо в наділеній музичною інтуїцією О.Кобилянської (“Valse mélancolique”) та Лесі Українки (“Голосні струни”). Музичні образи і музичні пе-

реживання створюють настроєву атмосферу і є головними засобами розкриття психології їх героїв. Генологічну обізнаність у подібних жанрах виявила і М.Дороцька* (“Я слухаю музики”). Сама письменниця у підзаголовку назвала свій твір “Настрої”, оскільки надавала особливого значення його жанровій окресленості. Хоча поширеним явищем в історії української новелістики була недостатня увага до жанрових особливостей художнього твору, через що він нерідко назагал отримував невідповідну оцінку [5, 159].

Структурні особливості дають усі підстави вважати цей твір настроєво-психологічною новелою, а конкретніше – “музичною новелою”. Ще Іван Франко своєю новелою “Вільгельм Телль” започаткував той характерний для української літератури жанр, який М.Яцків визначить як “поетичну концепцію з музичним і малярським тлом”. Ця надзвичайно витончена форма вимагає “великого почуття малярства і музики”, вміння “схоплювати комплекси красок, компоувати акорди, і се тим більше не забавка, чим поет щиріше і простіше має представити якусь хвилю” [12, 56]. Йдеться про особливий, ліричний спосіб розкриття характеру у такому контексті, як музичні переживання чи пейзаж.

Новела Мілі Дороцької, зіткана з різних настроїв, композиційно ділиться на дві частини, розмежовані часом і плином роздумів. Фабула першої частини така: старого цигана вигнали з кав’ярні та порвали струни його скрипки. Структурні елементи твору тісно переплітаються із ліричними відступами, з яких дізнаємось про передісторію героя, який перебуває в дисгармонійних стосунках із соціумом, та внутрішніми монологам, які, як правило, насичені роздумами, сповідальністю, містять у собі моральні та філософські медитації. “Засоби внутрішнього монолога та функціонально рівнозначних мовних форм, – слушно зазначає М.Кодак, – служать завданню збагнути потаємне ество особи, спосіб її міркування, логіку й аргументацію вчинків, тобто її справжній характер” [4, 117]. Форми внутрішніх монологів – різноманітні: пряма мова, невласне пряма мова, розмова героя з самим собою. Скажімо, в аналізованому творі невласне пряма мова переходить у пряму

передачу якоїсь окремої думки героя. Розірвані речення сильніше від усіх описів виражають драматизм душевної напруги талановитого скрипаля: “Він не зробив їм нічого злого. Він тільки заграти хотів так, як давно грав, тоді як був ще молодий... Тоді всі його любили і гроші сипали йому... скільки грошей!..” [3, 1]. Далі у плінність думок вриваються роздуми, підкорені розвиткові ідейного мотиву за принципом “теза – антитеза – синтез”: “Чому не хотіли?.. Він же нічого не бажав – лише раз заграти, так як давніше грав... може востаннє... більш не гратиме...” [3, 1]. Певними ознаками цей твір тяжіє до віртуозного етюду, помічаємо і недбалі, рвані штрихи ескізного письма. Чільною проблемою є проблема митця, екзистенційні переживання та онтологічні підстави його існування. Підтекстом у цьому фрагменті проступає соціальний акцент.

Другу частину у композиційному відношенні із новелою настрою ріднить побудова. Перший фрагмент новели – веселий і нагадує традиційну зав’язку. Мова йде про кохання молодої пари: “Струни сміються, веселі тони летять навздогін за білим цвітом акації...” [3, 1]. Кілька штрихів, моментальних вражень – і гра скрипки фіксує зміну у почуттях, тони співзвучні переживанням героїв: “Та... щось урвалось в веселій грі, тони не плывуть так рівно, весело...” [3, 1]. Музичне тло у новелі є виявом душі героїні: “Вона сама... тужить... І весна вже минула, і стало так важко й тужно...” [3, 1]. Безжалісний вирок кохання передано за допомогою символіки кольору: “... білі цвіти акації пов’яли” [3, 1].

Нарешті, кінцевий акорд: “І щось урвалось у веселій грі... Життя! Чого ти таке жорстоке?...” [3, 1]. Трагізм втраченого кохання окреслено лаконічною фразою-символом: “Лишилася одна – за нею вир згадок, перед нею пуста...” [3, 1]. Отже, твір побудований за принципом музичної композиції: спочатку звучить одна струна, далі мотив розвивається в темпі “allegro”, нарешті переростає в “акорд несамовитого смутку” (О.Кобилянська). На думку І.Денисюка, “на композиції новели тенденція до ліризації позначається і заміною епічно-описового обрамлення ліричними акордами, що створюють замкнене настроєве коло. Воно могутньо впливає на серцевину, ліризує її...” [2, 191]. Саме таку функцію виконує в аналізованому творі даний ліричний акорд: “Я слухаю музики... Співайте мені, струни, – співайте, я кохаю ваш спів. Вко-

лишіть душу мою так тихо-тихесенько... Ципте... он струни ридають...” [3, 1].

“Зосереджуючою миттю” у “музичній новелі” М.Дороцької є мотив туги, розлуки і як тло до нього – музичний супровід. У “Настрої” “звучить” та сама проблема незнайденого інтимного щастя, що й у “Голосних струнах” Лесі Українки, у “Valse melancholique” О.Кобилянської – пошуки резонатора душі. Таким резонатором у новелі М.Дороцької стає скрипка, що віртуозно передає розпач героїні.

Подібний тип малої прози дістав розвиток й оригінальне “наповнення” у творчому доробку Марії Крушельницької. Вартим уваги є літературно-мистецький нарис “Чар музики”, побудований на зображенні емоцій, викликаних чудовою грою невістки письменниці – талановитої української піаністки Галі Левицької. Його зміст становлять авторські враження і візії, “збуджені до життя якимсь переважно зовнішнім побудником (здебільшого автором тут же зазначений)” [11, 39]. І справді, джерелом нарису є музика, гра на фортепіано, а зразками в українській літературі – нариси “На крилах пісні” М.Коцюбинського та “В концерті” І.Нечуя-Левицького.

Гама рефлексій, слухових і зорових асоціацій М.Крушельницької надто широка. Музика збуджує за законом асоціацій кольорові видіння. Ось початок авторської картини-візії: “Ластівкою я шугаю попід чорні хмари, стрілою спускаюся вниз... Повною груддю вдихаю аромату піль, квітчастих лугів... Мрію у тіні кипарисів під пекучим полудневим небом... Відсвіжую свої уста у дрібних хвилях гірського потоку, що своїм журчанням так успокоює мої розбурхані нерви” [6, 4].

Вдалим композиційним прийомом у творі є констатація невизначених слухових асоціацій (“(...) мені вчуваються різні голоси, що наче спір ведуть і поборюють одні одних...”) та їх наступна конкретизація експресивно-виразними, окресленими візуальними та звуковими образами: “(...) у звуках чую плач дитини, сміх її і радість... і зойк катованих, тривогу й розпач... похоронні дзвони і весняну пісню пробудженої з зимового сну природи...” [6, 4]. Психологічною основою (стосовно психології сприймання художнього твору) є тут засіб контрасту.

Яскрава уява авторки далі творить настроєві камертони-візії: “Могучі звуки! Я у вас чую солодкий спів жайворонка і голос моєї душі, що розриває груди із надміру почу-

вань...” [6, 5]. Музичне тло у нарисі М.Крушельницької є виявом чутливої, вразливої душі. Йдеться про особливий, ліричний спосіб розкриття характеру у музичних переживаннях. Вплив музики на героїню такий значний, що їй важко опанувати себе і “привести до ладу нерви, що так розігралися і плигають у такт жвавих мелодій, неначе шалені...” [6, 5].

Урочистості звучання твору, граціозної ритмічності мови надає використання в останньому абзаці риторичних вигуків та порівнянь: “А вертаюся домів неначе з гучного банкету, неначе по пишному пирі! Душа розмріяна, повна щастя і радості!” [6, 5]. На основі цитованих рядків можемо ствердити визначальну рису подібного літературного жанру: “властивим змістом його є враження і переживання від події, явища, які здебільшого подано автором від себе” [11, 45]. Для мистецького нарису М.Крушельницької притаманні емоційна насиченість та оптимізм, ліризм та виняткова музичність.

Нахил до побіжного, “штрихового письма” (В.Фашенко) характерний і для композиції “музичного етюду” С.Парфанович “Крик”, який органічно вписався у контекст наснаженої ліризмом нової прози – психологічної, інтимно-сповідальної, що залучала невластиві для описового письма прийоми вираження: потік свідомості, кольористику, звукопис чи музику, етюдно-недбалі, швидкі та рвані штрихи. Це – зарисовка народження нового життя, це – симфонія пологів, через які проходить жінка, зачарована величчю материнства. Зауважимо, що пафос життєствердження в “Криці” розвинувся з риторики “Ціни життя” авторки, яскраво виявленої, зокрема, в поезіях у прозі “Материнство”, “Мати і дитя”, “Mater Dolorosa”. Цей емоційно напружений, експресивний твір теж побудований за законами музичної композиції: “Симфонія плідного страждання і надійного крику життя вдаряє в білі стіни та ясні вікна і лине в простір ранньої весни, на білі, теплі сніги і радісне проміння сонця...” [7, 16]. Далі мотив розвивається в темпі “allegro”: “Крик могутніє. Високі ясні тони переходять грімким стакатом у бравурну скалку гармонійних акордів. Це все-сильна, нестримна хвиля життя співає гімн творіння. Він гомонить, дзвонить, б’є в скла вікон, будить їх резонанс...” [7, 16]. Нарешті, мотив поступово досягає кульмінації (“останній рев”) і переростає у “перший крик” немовляти.

* Мілія Дороцька (Емілія Дороцька-Кулик) – секретар у редакційно-видавничому комітеті двотижневика “Жіноча Доля”. Літературне ім’я їй принесла новела “Анничка”, після публікації якої дебютантка отримала від Ольги Кобилянської зворушливого листа “з заохотою не кидати пера”.

Лейтмотивною, сюжетотворчою деталлю стає музичний образ і в збірці антивоєнних новел “Непоборні”, настроєвим характером яких інспірована їхня сюжетна фрагментарність. Герой новел К.Гриневичевої – це зазвичай людина вразливої на музику, витонченої душі. У настроєвій новелі “Весілля Карапульки” привертає увагу образ старого музики Олекси Мамає, прізвисько якого є символом нескореної України. Цей віртуозний скрипаль, людина делікатної душі, ніжно торкаючись струн, “високо піднявся над марні турботи доземні, над саме життя” [1, 16]. Щемку тугу митця за рідним краєм Катря Гриневичева вдало відтворює у найтоншій ліриці суму: “А музика пливе легко, сонно, як місяць, нічкою на стихлій воді вихитується. Ще один, другий акорд, немов зов серед руїн, плач за мрією, що осипалася з красок – і тиша” [1, 95].

Пахучим євшан-зіллям є для виселенців пісня – символ незнищенності українського народу, його душа, “силове поле духовності” (Н.Шумило), яка виконує функцію ліризації. У настроєво-психологічній новелі “На весняній сопілці” авторка створила непроминальний образ-символ незрячого лірника, який зворушливо співає про героїзм січових стрільців, про страждання виселеного народу. Він “повів сліпими очима ... і, як вихор, той сам, що над головами, з суворою силою облетів людські серця:

– Ой Господи милостивий, змилуйся над нами,

Щоби ми тут молоденькі та не пропали!” [1, 15].

Використовуючи інкрустацію уривків пісні у текст, Катря Гриневичева за асоціацією викликає у читача пов’язані з ними спогади, переживання. І цим досягає виняткової настроєвості, характерної для новел С.Васильченка (“Басурман”, “Осінній ескіз”), М.Коцюбинського (“На крилах пісні”), В.Стефаніка (“Кленові листки”) та ін. Власне, знайомство з творчістю Гриневичевої нашттовує на апріорний висновок, що ліризм, забарвлений драматичним колоритом, є вдалим етапом стильових пошуків митця, родовою рисою його світовідчуття, і це споріднює письменницю з Марком Черемшиною. Зауважимо, що із циклу “Непоборні” постає синтез різних стильових начал: раціональний неореалізм поєднується із символікою, підсиленою органічним використанням образів із світової куль-

тури, розлита хвиля ліризму – з елементами експресіонізму.

Отож, лірична форма вираження в аналізованій прозі міжвоєнного двадцятиліття розкривається строкатими пелюстками музичних тонів, багатством настроїв, перебігом емоційних відрухів; акцентно-силабічними ознаками, а музичний ліризм є незмірно багатим, бо письменниці не тільки виражають свої думки і почуття, й виспівують їх словом. Використання музики і пісні в підвищенні емоційного тону літературних творів – це риса природно-іманентна й водночас традиційно-новаторська в українській новелістиці кінця XIX – поч. XX ст. Таким чином, на шляху національного іманентного розвитку особливо важливим виявився “ліричний експеримент” молодих прозаїків поч. XX ст., які, підхопивши музичну традицію у прозаїків старшої генерації, “прагнули максимально індивідуалізувати та суб’єктивізувати художню свідомість” [10, 337]. І саме прозова ліро-епіка “зробила найбільше для того, щоб “живе життя” переливалося у Слово беззатратно, не лишаючи поза текстовими своїми виявами і формами природніх психологічних “вигинів”, усієї характерологічної пластики людського буття” [9, 238].

1. Гриневичева Катря. Непоборні / К. Гриневичева. – Львів : [б. в.], 1926. – 175 с.

2. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / І. О. Денисюк. – 2-е вид., допов. – Львів : Академічний Експрес, 1999. – 280 с.

3. Дороцька М. Я слухаю музики : настрої / М. Дороцька // Нова Хата. – 1927. – Ч. 5. – С. 1.

4. Кодак М. П. Поетика як система : літературно-критичний нарис / М. П. Кодак. – К. : Дніпро, 1988. – 159 с.

5. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія / Н. Копистянська. – Львів, 2005.

6. Крушельницька М. Чар музики / М. Крушельницька // Нова Хата. – 1935. – № 20. – С. 3–4.

7. Парфанович С. Крик / С. Парфанович. – ЦДІА у Львові, ф. 311, оп. 1, спр. 301, арк. 16.

8. Фащенко В. В. У глибинах людського буття : літературознавчі студії / В. Фащенко. – Одеса : Маяк, 2005. – 640 с.

9. Штонь Г. Духовний простір української ліро-епічної прози / Г. Штонь. – К., 1998. – 318 с.

10. Шумило Н. “Ліричний експеримент” у психологічній прозі / Наталя Шумило // Шумило Наталя. Під знаком національної самобутності : монографія – К. : “Задруга”, 2003. – С. 254–283.

11. Юрняк А. Літературні жанри малої форми / Анатоль Юрняк. – К. : Смолоскип, 1996. – 111 с.

12. Яцків М. Смерть бога / М. Яцків. – Львів : [б. в.], 1913. – 112 с.

The article deals with the little-known fiction the analysis of their typical genre formations in their transformation. The accent is made on functionality, especially of the short-story genre easily undergoing modifications within the authors' individual style.

Key words: lyricism, tradition, innovation, genre modifications, short story, prose.

УДК 821.161.1

ББК 83.3. (4 Укр)

Оксана Залевська

ПРОЗА РОСТИСЛАВА ЄНДИКА: РИТМІКО-ГРАФІЧНА ОРГАНІЗАЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

У статті на матеріалі збірок новел Ростислава Єндика “В ударі з життям”, “Жага”, “Зов землі” досліджуються стильові особливості творчості письменника, а також елементи ритміко-графічної організації художнього тексту його прози.

Ключові слова: стиль, ритм, ідея, текст, поетика, графічне структурування твору.

У пошуках власного шляху в літературі українські художники слова синтезували різноманітні культурні моделі творчості, часом шлемозаперечні, що є характерною особливістю функціонування модерністських форм в Україні. У прозі Ростислава Єндика спостерігаємо різностильові вияви (реалізм, неоромантизм, імпресіонізм, експресіонізм), поєднання яких зі сміливими виходами автора в обшири нового, модерного письма дають оригінальний індивідуальний стиль.

Літературознавче зацікавлення викликає принцип ритмічної побудови багатьох творів Ростислава Єндика, від якого залежить чуттєвий вплив на читача. Ряд оповідань, новел яскраво ілюструють нахил прозаїка до музичності, живописання словом, використання сугестивної сили мистецтва. Звергаючи увагу на звукову організацію тексту, наголошує М.Голянич, “читач по-новому його оцінює і структурує, знаходить у ньому інший сенс, новий пізнавальний шлях душі, глибинний акт сходження до “екзистенційної істини” – і в такий спосіб розширює мисленнєво-чуттєвий простір тексту” [5,128]. Йдеться насамперед про застосуванням автором суто формальних стилістичних засобів: ритму фраз, повторів, риторичних запитань, окликів, асонансів, алітерацій, антитези, контрасту тощо.

Ростислав Єндик часто послуговується повторами, які структурують твір і потрібні авторові для посилення динаміки, емоційної напруги. Ось, скажімо, в описі розбитого кохання героя в оповіданні “Оце жінка” через кожні кілька фраз, як рефрен, повторюються

слова “Світ затратив і форми, і кольори, і запахи, тіло – і соки, і гнучкість, свідомість виповнилася клубовищами сутіні”. У цьому-таки творі автор акумулює свою оцінку поведінки “нешасного закоханого” у такій фразі-повторі: “Таки найбільше в щасті щастя бути тупим, як пень, і дурним, як цимбал. Тоді життя протікає крізь серце тільки трояндою кровю, пахне жасмином, загострює змисли і не торкає мозку, бо мозку взагалі нема”.

Відповідно до класичного зразка новели динаміку сюжету “Грудки з порога” тримає фраза, що вперше звучить на початку твору: “Грек почав говорити, але його слова рвалися, як піврані струни”, – і виконує композиційну роль, посилює експресіоністичну тенденцію. Впродовж твору звучить дещо видозмінена автором фіксація та градація почуттів героя: “Рвалися слова старому, як натягнені струни”, “Якась струна в голосі Грека особливо натягнулася” тощо. А повторюваність, на наш погляд, ключової фрази в новелі “В безпуття на шлях” увиразнює ідею твору: “Віра в усвідомлення – це віра трусливих, що не вміють кинути свого життя на терези буття. Хто прагне волі для свого народу, цей йде на ворога, не оглядаючися, чи йдуть за ним мільйони, чи йде він сам”.

У збірках “В ударі з життям” та “Зов землі” автор майже в усіх творах випикує цілі епізоди переважно короткими реченнями, часто уривчастими, без розгорнутих синтаксичних зв’язків, що, як правило, замінені на тире. Ось як автор описує в новелі “Катарзіс” час, коли “валився старий порядок, хоч друго-

го ще не було, а країну огортала анархія, щоб з її сатанської пашеки з'явилось рожеве личко новородка – нової державності”; час змушнння молодих юнаків, що ростуть від крові землі:

“Фронт рушив колонами до атаки і йшов у випрямленій лінії, колишні змовники, як голодні вовки, скакали по цілій країні, бо вони

зрадники і трусливі вбивники – так вони завойовники, підпільне ядро великої армії в майбутності – так вони,

непокірні духи, яким невиносне рабське ярмо – так у дійсності.

Колись їх діяльність – бунт проти тавра завойовника, сьогодні мають завдання:

шарпати боки армії, висаджувати мости і зривати телефони,

непокоїти і сіяти тривогу.

Вони – штаб підпілля в околиці” [6, 28].

Йдеться також про особливий ритм у деяких епізодах Єндикових творів, що твориться автором як повторення граматичних форм, головних синтаксичних конструкцій чи тематичних варіацій. Наприклад, роздуми вченого про числа:

“Бо все на світі є числом, число ж – душа буття.

Число – точка і лінія, матерія і дух, і єдність, і ясність світляна...

Але розкриття числа – мозольний труд: треба полум'янити в найвищій любові, щоб знайти в різномірності – єдність, в нерівності – рівність;

треба...

треба вірити, усамітнюватися і мовчати,

треба...” [6, 149].

Як бачимо, Ростислав Єндик робить акцент і на зоровому сприйнятті тексту. Йому близькі нові засоби, якими користувалися футуристи у “кодуванні” тексту, тобто наданню йому якоїсь семіотичної (значеннєвої) системи, яка автоматично накидає відповідний метод відчитування тексту. За Ю. Лотманом, “генеруванню смислу” служить перемикування з однієї “системи семіотичного усвідомлення тексту в іншу” [9, 436]. Така багатосмислова побудова тексту, яка вимагає застосування різних методів розуміння значень, окреслюється, за Лотманом, як “текст у тексті”. Відмінно закодовані, змістові елементи тексту взаємно проникають, утворюючи “риторичну

побудову”. Спосіб її перцепції залежить від двох головних чинників – “авторської побудови” і “читацького сприйняття тексту” [9, 436]. Приміром, внутрішній стан ув'язненого товариства студентів у творі, загубленого в шаленому крутіжжі питань – хто зрадник? – автор малює так:

хто? хто? хто?

хто?

хто?

силувалися відгадати кути, стіни, стеля і підлога.

Х Т О О О ? [6, 18]

Семен, покидаючи рідну землю, здавалось онімів і оглух, “він бачив тільки розвогнену рану неба, що притягала, як магнет шляхетну сталь, а тимто

йшов,

ішов,

ішов...” [6, 64].

Сергій Кедроватий (вже прізвище вибудовує асоціативні ходи: одинокий, гордий, благородний) – самотній серед урбаністичного вереску і “схудобіння деяких земляків”, знаходить рівновагу тільки серед лісів, між звірів, бо вони йому найближчі”. Він гостро відчуває неволю народу, залишаючись “подвійно самотній в суворій дійсності”.

“В суворій достоїнності, щоб удержати себе,

щоб прибити свою печатку новій добі,

щоб діждатися догідної хвилини

і в ній недолю народу перекувати на долю” [6, 68].

Вдається автор і до звуконаслідувальних вигуків, які замінюють опис. Приміром, у новелі “Блазень” весь процес підготовки до полювання, вистежування звіра й, врешті, перемога над ним – “в перемінному круговороті тільки смертю годується кожне життя” – описані лаконічно і стрімко, подібно раптового вистрілу:

“Деколи заміталось небо мітлами метеорів, що гасли в морозяній далі.

Тиша.

Тишу перетяв стріл – ба-бах!

Праліси скрикнули від несподіванки чотирикратнім відгомоном та ніч зацїтькала їх” [7, 69].

У новелі “Perpetum mobile” справжню внутрішню сутність коханої – порожнечу душі – герой побачив у видінні-сні, в якому

основні акценти розставлені також на звуконаслідувальному вигуківі:

“Даремно ловив обриси незнайомої постаті, та не міг її пізнати. Була зовсім незнайома. Була, неначе губчаста сіра маса, і замінялася за кожним оборотом карузели.

– Ха-ха, скажи, хто я? Ха-ха! – і летіла далі.

– Ха-ха, не знаєш? То гинь між світами, і струснула карузелею” [6, 169].

У деяких творах автор подає частину тексту іншим шрифтом, що знову-таки видає його присутність, загострює сприйняття читачем важливої, на його думку, інформації. *“П р о щ о л ю без стукання не входить. П д е р ж а т и т и ш у”* [7, 92] – уважне, делікатне поводження з творчими натурами; *“Ж и в и й і в і л ь н и й”* [6, 128] – екзистенційний вимір справжнього існування: не просто живий, але й вільний (бо ж інакше прочитуватиметься, як у Стуса – “смертеіснування й життєсмерть”), *“Х а й н і х т о, х т о е в м о с т і й н о д у м а є, н е в х о д и т ь л о м о й о г о ш а т р а”* [6, 140] – вивіска на академіях, де процвітає дозована “мірність і покірність” в наукових відкриттях тощо.

Уже з наведених зразків текстів, яких можна запропонувати ще чимало, можна говорити про особливість стильової природи творів письменника на рівні зорових і акустичних вражень, що допомагає йому творити гармонійну єдність власного настрою і багатоголосся внутрішнього життя своїх героїв.

Одним із незаперечних позитивів письменника є його уміння віднаходити найгостріші ситуації, що дають можливість уповні розкрити глибинні внутрішні психологічні конфлікти, в основі яких розгубленість, душевна роздвоєність. Спостерігаємо внутрішню спільність новел Ростислава Єндика “Катрізіс” і Миколи Хвильового “Я (Романтик)”, що виявляється в подібності ідейно-тематичної проблематики і поетики. Типологічна спорідненість соціально-психологічних конфліктів розкривається через вибір і рішення героя. Обидві новели відтворюють драматичне роздвоєння особистості, розкривають “суперечність між одвічним ідеалом любові й тим беззастережним служінням абстрактній ідеї, доктрині, яке, мов ненаситний молох, зрештою вимагає зректися всього людського” [1, 256].

Персонажі новел є представниками певного типу поведінки людей в кризовий час і між ними також простежується певна подіб-

ність. Юліан, як і доктор Тагабат, втілює “тупу й жорстоку силу нищення, вселенської руйнації, вивільненої революцією” [2, 265]. Він – провідник “чорних янголів смерті”, “витесана брила з граніту, холодний розум з очима в ще зимнішій грозі”. Однією з яскравих деталей портретотворення образу Юліана стає сміх (особливо у ситуаціях, коли вирішуються питання життя і смерті невинних людей). Коли розгублений Олесь несміливо виступає проти наказу Юліана пустити під укіс потяг, в якому багато жінок і дітей, Юліанову “філософію воєнного часу” видають не лише слова, а й поведінка:

“Але Юліан вибухнув довгим гістеричним сміхом, що морозом проймав кості:

Великої справи ніколи не збрудять чорні руки, бо вони замалі.

– Вони вистарчальні, щоб хоч подряпати легенду.

І знову довгий гістеричний сміх. (: Ох, звідкіль брав Юліан того сухого сміху, як шипіння гадюки, просто сатанського сміху...)” [6, 30].

Такою ж є поведінка доктора Тагабата, коли він підписує дозвіл на ліквідацію партії засуджених:

– Докторе Тагабат! Через годину я мушу ліквідувати останню партію засуджених.

– Тоді він іронічно й байдуже:

– Ну, і що ж? Добре!

– Я хвилююсь, але доктор східно дивиться на мене й усміхається... [10, 335].

Олесь – “розспіване серце, розіпняте на павутинні нервів” [6, 27], немовби виписаний з образу Андрюші, який “нервово переходить із місця на місце і все поривається щось сказати (...) він хоче сказати, що так не чесно, що так комунари не роблять, що це – ваханаля...” [10, 325]. Юрко заздрить Юліану і Олесеві, бо один був здатний на все і залишався спокійний, а другий, хоч і на павутинні нервів, – суцільний. Тільки він “у цій трійці бився між двома берегами в дикій розігрі з собою, підмулюючи раз цей, раз той бік” [6, 36]. Я-герой Миколи Хвильового не може зрадити “загірну комуну”, а Юрко – заграви, що “рум’янять нову епоху”. Юркове рішення вбити рідного брата – “я не знаю сьогодні братів: знаю ворогів і друзів нашої справи” – звільнило від почуття роздвоєння. І хоч автор завершує новелу вистражданими думками про здатність до чину й відваги, що єдина з-поміж людських чеснот не підлягає облуді, все-таки розставлені ним акценти провокують запитан-

ня: чи може бути виправдане те, що не можна виправдати, бо воно веде до втрати гуманістичної складової ідеї. Не випадково в обидвох новелах є виразно ритмізована частина тексту, в якій Я-герой Миколи Хвильового “згадує”, скільки страчених на його совісті:

...Шість на моїй совісті?
Ні, це неправда. Шість сотень,
шість тисяч, шість мільйонів –
тьма на моїй совісті!!! [10, 326],
а Юрко – скільки людей, “сильних душ
збаламутилося”:

Сотні?
Тисячі?
Мільйони?
Відпало море душ [6, 40].

Якщо логічно міркувати, то знову-таки напрошується запитання: чи можна виправдати злочин Юрка супроти рідного брата, адже той – така сама “збаламучена”, “зрабова-на” душа? Невже недостойні чину, ідеї повинні бути знищені? Чим тоді відрізнятиметься “прекрасна епоха” Юрка від “загірної комуни” Я-героя? І чому дикий погляд Я-героя так нагадує “іскри скаженини” в очах Юрка? Без сумніву, Ростислав Єндик відчуває паралель між обома типами фанатизму, що є “носіями ідеї насильства, вбивства і смерті, а значить, і зримою загрозою для людськості” [2, 277]. Така позиція письменника співзвучна з роздумами на цю тему багатьох письменників і філософів, зокрема Н.Бердяєва: “Характерно для діалектики людських почуттів, що фанатизм, який завжди є нелюбов до свободи і нездатність її вмістити, може виявлятися на ґрунті одержимості ідеєю свободи. Існують фанатики свободи, які в ім’я свободи здійснюють страшне насильство. Ідеєю свободи фанатик одержимий настільки, що всі інші ідеї стають для нього неприйнятними. Фанатизм завжди витісняє однією ідеєю всі інші, тобто грішить проти повноти життя. Фанатик любові може здійснювати жахливі злочинства та насильства в ім’я ідеї любові, що витісняє свободу, справедливість, пізнання і т. п. Те саме роблять фанатики справедливості. Прагнення повноти життя – ось етичний імператив, який ніколи не виконується фанатиком” [3, 138].

Автор змоделивав у своїх творах суспільство, що на очах тоталітаризується, прорік повну дегуманізацію людських стосунків і кризи особистості. Найбільш розгорнуто й переконливо простежено процес морального падіння людини в оповіданні “Цвинтарний

упир”. Справді екзистенційною проблемою зрадництва постала в художньому осмисленні образу Богоявленського. Ростислав Єндик показав шляхи перетворення звичайної людини в зрадника, вбачаючи першопричину цього в страхові за життя: поволі розростаючись, він підкоряє людину собі, вбиває її духовно. Людина втрачає власні етно-національні виміри, натомість “набуває (усвідомлює) станово-класові. Іншими словами, втрачає одну інтегративну приналежність, орієнтири самоідентифікації в соціальній онтології (національний міф), а отримує інше психологічно-духовне та екзистенційне підґрунтя (тоталітарний міф)” [4, 26]. Обмежений цвинтарними стінами простір, де відбуваються основні події оповідання, сприймається як модель тоталітарного суспільства, в якому задихається людина; як уособлення матеріального бездуховного світу з його болячками, безвихідною екзистенцією тощо.

Наголосимо, що у прозі Ростислава Єндика властивості оповіді двопланового композиційного принципу нерозривно пов’язані з образом автора-оповідача (характер його участі в дії, засобах вираження і та роль, яка належить йому у виявленні змісту твору). Епічний план оповіді максимально об’єктивний. Автор прагне якомога більше відсторонитися від героїв, створити ілюзію саморуку подій, їхньої незалежності (“Цвинтарний упир”, “Розповідь одного жида”, “Катарзіс” та ін.). Переконливості письменник досягає, співставляючи різні точки зору на предмет зображення. Власну свідомість у творі автор реалізує через актуалізацію самосвідомості героїв, а за визначенням М.Бахтіна, самосвідомості як художньої домінанти в побудові героя уже достатньо, щоб зруйнувати монологічну єдність художнього світу, але за умови, що герой, як самосвідомість, зображується, а не виражається, тобто не зливається з автором.

Узагальнюючи спостереження над ритміко-графічною організацією художніх текстів прози Ростислава Єндика, робимо висновки, що, в центрі уваги письменника – внутрішній світ людини, найтонші порухи душі, яка виявляє свої темні й світлі сторони у складних перипетіях напружених моральних ситуацій. Все це засвідчує масштабність творчого мислення митця, що підіймається в художніх узагальненнях до висот філософського осмислення комплексу проблем “людина – людство – світ”.

Стильовій манері Ростислава Єндика властиве психологічно-виразне портретування єдності з інтроспекцією внутрішнього світу героя. Послідовно дотримуючись традиційних принципів у його зображенні, митець по-новаторськи підходить до розкриття в ньому саме художніх начал. Почуття і думки героїв розгортаються головним чином в монологах або діалогах, в інтонації, у відповідно підібраній мові. Лаконічні ж авторські репліки підкреслюють саме ті риси поведінки героя, які виражають найтонші порухи його душі. Власна тенденція до стильового синкретизму виявляє особливості індивідуальної манери Ростислава Єндика, як-от: психологізм, художньо-емоційне навантаження оповідної дії, урізноманітнення способів розкриття характерів персонажів тощо.

Застосування автором повторів, риторичних запитань, окликів, контрасту, “графічного письма” є важливими засобами згущення концептуальної ідеї, створення незвичайної напруги, концентрації уваги не тільки на зображенні дійсності, скільки на процесі її переживання задля об’єктивації максимальних почуттів.

Усе це не тільки розкриває стильові особливості творчості письменника, поезику його прози, зокрема збірок “В ударі з жит-

тям”, “Жага”, “Зов землі”, а й своєрідність епічного мислення Ростислава Єндика.

1. Агеєва В. Микола Хвильовий / В. Агеєва // Історія української літератури ХХ століття : у 2 кн. – К., 1994. – Кн. 1. – С. 533–551

2. Безхутрий Ю. Хвильовий : проблеми інтерпретації / Ю. Безхутрий. – Харків : Фоліо, 2003. – 495 с. – Бібліогр. : с. 491–495.

3. Бердяєв Н. О назначении человека / Н. Бердяєв. – М. : Книга, 1993. – С. 110–156.

4. Ганошенко Ю. Відображення кризи національного міфу в українському інтелектуальному романі 20-х рр. / Ю. Ганошенко // Слово і час. – 2004. – № 5. – С. 24–29.

5. Голянич М. Внутрішня форма слова і дискурс : монографія / М. Голянич. – Івано-Франківськ : Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008. – 296 с.

6. Єндик Р. В ударі з життям / Р. Єндик. – Краків : Українське вид-во, 1940. – 179 с.

7. Єндик Р. Зов землі / Р. Єндик. – Краків, 1940. – 160 с.

8. Єндик Р. Жага : збірка оповідань / Р. Єндик. – Мюнхен, 1957 – 301 с.

9. Слово. Знак. Дискурс : антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – 832 с.

10. Хвильовий М. Поезія. Оповідання. Новели. Повісті : у 2 т. / М. Хвильовий. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1. – 650 с.

The article is built on the material of the collections of short stories of Rostyslav Yendyk such as “In wake with the life,” Thirst, “Call of the Earth”. It studies the style features of the writer and rhythmic elements of graphic-art text of his prose.

Key words: style, rhythm, idea, text, poetics, graphic structuring of the work.

УДК 821.161.2

ББК 83.3(4 укр) 6

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВЕ РОЗМАЇТТЯ ПОЕТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ДУХОВЕНСТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Микола Сулятицький

Оглядом стаття розкриває питання жанрового і стильового різноманіття ліричної творчості українського духовенства. Вибрані літературні твори виявляють оригінальне, багатоаспектне художнє творення нашого письменства.

Ключові слова: жанр, стиль, поезія, духовенство, література.

З-посеред численної когорти утверджувачів національної ідеї, творців нашого духовного простору періоду “зламу століть” гідне місце посідає українське духовенство, яке, крім свого пасторського покликання, з огляду на буремну епоху, торувало й історико-культурологічні, мистецькі, літературні,

а то й суспільно-громадсько-політичні манівці нашого буття. Сівачі божественної науки й слова усвідомлювали і своє націєтворне покликання, тому й маємо таке багатоманіття уподобань, зацікавлень, а то й просто мозольної повсякденної праці на ниві громадсько-поступових організацій “Просвіта”, “Читаль-

ня”, “Рідна школа”, “Січ”, “Пласт”, “Каменярі”, “Бояри”, літературних, театральних та багатьох мистецьких угруповань.

Не одне покоління галицько-української інтелігенції запричастилося високохудожнім словом душевнотрепетної лірики, життєво правдивої новелістики та героїчно-історичної драми А.Могильницького, Ю.Кміта, О.Бобикевича, В.Ільницького, Т.Блонського, Й.Застирця, М.Дерлиці, С.Лепкого та багатьох інших отців церкви, які глибоко розуміли велику потугу божественного слова в його художній інтерпретації.

Так, поетична літературна основа оприявнює багатогранну парадигму жанрових форм за сферою їх функціонування, виявляє відношення змістового наповнення творів до об'єктивного світу. Віршована художня площа письменства тяжіє до цілісності, єдності та взаємозв'язку, до утворення поліжанрової системи. Тож спробуємо проаналізувати специфіку поетичної творчості українських духівників в контексті вищезазначених позицій.

Спадкоємцем і продовжувачем традицій “Руської трійці” був о.Рудольф Мох (1816–1892), автор першої в західноукраїнській літературі поетичної збірки “Мотиль” (1841), в якій подано широкий жанрово-тематичний спектр лірики. Послугування загальнозрозумілою поетичною лексикою, а не надто поширеною тоді церковнослов'янщиною, якнайкраще працювало на авторитет майстра. Коли в Галичині вперше появився “Кобзар” ще зовсім невідомого тут Т.Шевченка, М.Головацький з цього приводу зазначав: “Цього Шевченка можна поставити в один рівень хіба що з Р.Мохом, так як обоє пишуть народною мовою”. Та й не такий щирий на піднесенні похвальби І.Франко, бачачи неперебутній талант, планував включити його твори для вивчення в університетський курс.

З огляду на прерогативу духовного світогляду авторів, природньо, що їм близьким був релігійно-тематичний жанр. Поетичний доробок відомого закарпатського релігійно-просвітницького діяча о. О.Духновича (1803–1865) – “Тріх”, “Піснь о страсти Ісуса”, “Піснь Богу всемогущому”, “Мисль о Бозі”, “Вічність”, “Десять заповідей” уможливує проникнення у світогляд цієї людини, заманіфестувати його етико-естетичні прерогативи й ідеали. На багатьох творах вчуваються стилістичні впливи популярних в той час ідей Ломоносова, Державіна, Сумарокова. Подібно ж і поетичні рядки відомого галицького церков-

ного діяча, письменника, історика, педагога, видавця і громадського діяча, о.Василя Ільницького (1823–1895) сповнені прослави Божественної мудрості в початкових спробах – “Бог – опіка наша”, “Святий Отець Николай”, “Святкуйте”, “Думка при гробі”, а духовних поетичних верховіть у цьому жанрі сягає митрополит Іларіон, в миру Іван Огієнко (1882–1972), у своїй поемі “Святая Біблія відвічна”:

*Я все життя орав та сів
І обробляв Господню Ниву.
І дух Святий на поміч віяв
І думку яру, й думку сиву!...*

Доповнював попередній вид – один з найпопулярніших як на той час панегіричний жанр, прикметний вихвалюванням і перебільшенням звеличенням подій чи осіб. В поетичному контексті поширеною була лірична ода, створена в урочисто-патетичному характері на прославлення якоїсь особи чи події. Вже згадуваний о. О.Духнович саме цим жанром і розпочав поетичну творчість – “До Йозефа Ланці”, “Ода на взятіє Варни”, де предметом художнього аналізу виступають як окремі видатні постаті, так і героїчні історичні події.

Так само через посередництво цього літературного жанру і під впливом М.Шашкевича ввійшов на терени красного письменства о. Антон Могильницький, який, маючи неперебутні ораторські обдаровання, перші свої поетичні спроби виявляв польськомовними панегіричними посланнями, як от “Голос радості во день іменин його преподобіє Григорія Яхимовича”. В передмові до видання “Письма Антонія Любич Могильницького” його побратим по перу О.Партицький з розумінням оцінює тодішню літературну ситуацію і місце Могильницького в літературному процесі. Певні стилістичні огріхи творчого почерку письменника дослідник детермінує обставинами часу, коли був “цілковитий брак літературних відносин між Галичиною і Україною. Кождий тодішній писатель, за висом Шашкевича, творив літературний язик на власну руку, в міру свого знання й таланту, бо кожний був в цілому значенню слова самоук. В загалі на тогдишній час був Могильницький одним з найсвітліших людей межі галицькими русинами, котрий знав, якою дорогою йти і до чого русинам стреміти. Якби під прапор Могильницького станули були передові люди сих часів, галицька Русь не представ-

би нині безвихідного хаосу в науці і літературі, а була би поступила в розвою своєму далеко-далеко наперед та, на лихо, не стала так” [2, 204–205].

Постать о.Олекси Бобикевича, людини впрямної в самооцінках (“Мене називали постом”, – пише в автобіографії, – хоть я не варт був тої назви, бо все те, що я писав, було таксиво – нудне, любовне, або патріотичне...”), та водночас надто працелюбною і дієвою, бо не було в той час читальні в повіті, до якої би він не заходив кожного року з доповідями – згадували його сучасники. Це виявляє, як бачимо, багатоманіття таланту та його творчих зацікавлень. В поезії найбільше пробував себе як адепт панегіричного жанру. Так, у вірші “І знов могила! Знов землю копають!”, надрукованому у “Ділі” в №19 за 1885р., – невимовна туга й печаль з приводу несправної втрати – передчасного відходу в світлі професора філології, засновника товариства “Просвіта” Є.Желехівського. У церковному часописі в Нью-Йорку “Душпастир” за 1893 р., № 5 надрукованою була адоційна присвята з нагоди 50-літнього ювілею єпископства Папи Льва XIII. Сповнене невимовної батьківської ласки послання “Многошлюбному”, звернене до сина – первістка Остапа, а поезія “Витайте нам, гості”, приурочена відкриттю народного дому в Стрию 1 січня 1901р. На слова вірша композитор О.Нижанківський написав кантату, якою і розпочалися ці урочистості.

З нагоди висвячення новозбудованого храму Св. Георгія у Старих Богородчанах створив хвалебну оду “К Покрову Пресвятої Богородиці” священник, громадсько-політичний діяч, поет і композитор о. Олексій Заліщинський (1819–1891). Урочистою пафосністю пройнятий його вірш “На вічну пам’ять архипастиреві української Церкви митрополиту Григорію Яхимовичу” (1863), що вийшов у львівському часописі “Галичанин”.

Поруч з вищеперечисленими традиційно-усталеними як для духовенства релігійно-панергічними способами художнього зображення дійсності чи не найпоширенішим, як переконуємось, є історико-тематичний вид художньої поетичної творчості з його баладним, поемним та елегійним стильовим багатоманіттям. Саме момент художньої інтерпретації суспільно-історичного аспекту буття із точки зору релігійного світорозуміння – і викликає ту неперебутню зацікавленість на-

шого літературознавства, для якого ця сторінка є ще далеко недостатньо розгорнутою.

Історико-патріотична канва є яскраво вираженою стильовою домінантою А.Могильницького. Це поезія “Ученим членам Руської Матиці (нового року 1849)”, ретроспективна “Згадка старовини”, і чи не одна із найпопулярніших свого часу балада “Русин-воjak” – де всюдисюдь проступає тема духовного і національного соборництва України. А поява його великої поеми “Скит Манявський” – взагалі стало епохальним явищем для тодішньої Галичини, та й сам А.Могильницький здобув читацьку шану і визнання. Літературознавчі розмисли тих часів зазначали: “Появлення “Скита...” повітано в цілій Галичині з великим ентузіазмом, – Могильницького порівнювали тогди загально з найбільшими поетами світа. Тай не самі тільки Русини. Тяжлю дуже добре, як приїхавши 1852 року на ваканції, я місцевій дрібній шляхті одчитував і пояснював Скита.Всі слухали з урочистим намашенням, а мандатор Олевинський за кожним реченням кликав одушевлений: “Таж се Мицкевич! Більше як Мицкевич – сам Шекспир” [2, 207–208].

Не зважаючи на деякі хронологічні огріхи тексту (віднесення заснування Скиту Манявського до часів Ярослава Мудрого та використання польського віршованого метричного укладу), поема викликала незмірну цікавість у тодішнього галицького суспільства, бо вона як твір епічний легко надавалася до читання і впровадила в тодішнє письменство різноманітність, помимо традиційної “тужливої плаксивості”. Іван Франко, з притаманною йому принциповістю, вбачав недостатню ідеологічну площину твору, та все ж “Скит Манявський” вплинув на Каменяря, бо ж в основу своєї поеми взяв ідентичний переказ.

А.Могильницький намагався розвинути далі сюжет поеми, але обмежився тільки уривком. Згодом пробував зробити переробку з метою покращення, але невдало: “Правду сказати, в тому уривку вже починаються скучні “глагольствования”, предмет не відзначався сміливими помислами, вдалими порівняннями, плавністю бесіди, живістю дикції, як в час першої, – се справдешна поетична мертвота” [2, 209].

Патріотичними візіями пройнята елегія “Где ся наші пісні діли”, яку свого часу високо поцінував Ю.Федькович, як і поетичний талант Могильницького загалом, надаючи йому в тодішній галицькій літературі пальму

першості. Вже згадуваний о.О.Духнович написав ряд поезій, які сміливо претендують бути знаковими в жанрі патріотичної лірики (“Піснь народна руська(Вручаніє)”, “Жизнь русина”, “Любов милої і отечества”, “Сирота в заточенії”, “Піснь земледільця весною”, “Піснь простонародна.” “Послідня моя піснь”). Висока художність поетичного слова, структурна правильність і тематична актуальність обумовили те, що багато віршів було покладено на музику, стали піснями: “Послідня моя пісня” (муз. Рошаховського), “Я русин был, есть и буду”. “Руський марш” (муз. Я.Ярославенка), “Пам’ятник” (муз. Подгацького) та інші.

Уже після кончини О.Бобикевича окремою книжкою була опублікована його поема “В небі”, “Настоящі” (два видання) під рубрикою “З посмертних паперів”, яка була написана під враженням трагічних подій у 1897 році в с. Чернієві Станіславського повіту, пов’язаних із несправедливими виборами (Петра Стасюка, героя твору, під час виборного процесу вбив наглядний поліцей. Неабияке емотивне враження на людей справила захисна адвокатська промова Є.Олесницького). Поема Бобикевича була настільки популярною, що її свого часу переписували і розповсюджували поміж спраглими справедливості прикарпатцями.

Героїчна минушина в основі поетичних інтерпретацій о.Софрона Витвицького – “Песнь воина, идущего на брань”(1859) і о.Тита Блонського – поема “Аккерманская пленница” (1863) та вірш “Падшим героям 1877–1878 років”, присвячений визвольній боротьбі Болгарії проти османів. Український культурно-просвітницький діяч, публіцист, редактор, історик, фольклорист і мовознавець о. Антін Петрушевич був автором патріотичних поезій “Плач матері руської над блудним сином”, “Гей, хто русин, веселися”, “Радісна піснь русина-галичанина” тощо.

Сильвестр Лепкий (1845–1901) – діяльний член “Рідної школи”, “Просвіти”, суспільно-громадський діяч, театрал, композитор і талановитий письменник – ось та, далеко ще невичерпна амплітуда цієї видної постаті другої половини XIX століття. Поруч із тонким поетизмом лірико-романтичних, проникнутих глибоко вкоріненим фольклоризмом його ранніх віршів, привертають увагу твори, що за основу мають історичні сюжети. Серед них – “Церков домовина” (1883) “Іван Ростиславович, з року 43” (1885), “Бережи огня”

(1885), “Руслан” (1885), “Ростислав Ростиславович” (1885), “Над могилою Маркіяна Шашкевича” (1885), “Орлеанка” (1885). Перш за все впадає у вічі те, що майже всі поезії були написані впродовж одного року, а широке тематичне розмаїття тем якнайкраще проявляє досконалі знання історичної минушини. Зважаючи на тематичну підоснову цих творів, “у віршах цього розряду на першому плані не стільки образність, скільки історичні факти, “зодягнені у доступну форму. У тридцяти строфах, розбитих на чотири частини, поетичний твір “Іван Ростиславович, з року “43” логікою викладу, філософсько-епічною тональністю можна б назвати поемою” [1, 107–108]. Неабияка ідейно-тематична та естетична основа оприявнюється з рядків:

*Не хочу крови братньої і звади,
Тому питаю вашої поради:
Чи не годиться з княжими правами
Мені у вас, брати мої, княжити,
Щоб Бога й правду нашу не гнівити?*

У різножанровій творчості письменників другої половини XIX століття поважне місце займає байка як короткий, зазвичай віршований, алегоричний ліро-епічний жанр, у якому закладений дидактичний зміст. У такого типу творах о. О.Духновича “Соловій”, “Муха”, “Баснь”, “Благодарность”, “Басня Езопова” та о. Луки Данкевича “Вихор і буря”, “Жаба та місяць”, “Заяць з лисом”, “Осел та кінь”, “Огонь та вода”, “Пес і котик”, “Муж і жона” алегорично, делікатно й зичливо підносяться незнищенні загальнолюдські ідеали. Через символічні уособлення осмислюються етичні категорії морального імперативу.

Доповнює означені сентенції сатиричний жанр літератури, широко розповсюджений у тодішніх письменницьких колах. Це комедійні образки о. Луки Данкевича “Гуцули в Парижу 1814 року”, “Надгробное карті з 4 марта 1849” (сатиричний памфлет на австрійську конституцію). У сатиричному вірші “Єдність” іронізується політична веремія, пов’язана з партійними перипетіями поміж “народовцями” і “москвофілами”. У жанрі сатири пробував свій поетичний хист й о. А. Могильницький, написавши латиномовні твори “Tempora mutantur et nos mutatur in illis” (Часи змінюються і ми міняємося разом з ними), “Homilia do Dumytrego” (Гомілія до Дмитра).

Окремий пласт становлять соціальна і релігійно-побутова лірика, зосібна поезія Могильницького, які відображають місцеві етнічні особливості: “Ой з-за гори хмара встала”, “Иди, татку, иди, батьку, миши виглядати”, “Жила вдова”, “Моя мати мене робила”. На фольклорній основі творив високохудожню поезію о.С.Лепкий. Його вірші проникнуті тонким ліризмом, молодечим оптимізмом і романтикою, як от: “Тиха думка, світе мій”, “Серце з серцем розмовляє”, “Іграйте, струни, уостанне”, створені в найкращих традиціях тодішнього поетичного мистецтва. Подібно ж вірші О.Бобикевича завдяки своїй високій художності стали піснями, форміром поезії “У гаю”, “Верніться, сні мої прекрасні”, що свого часу були покладені на музику Остапом Нижанківським.

Поетична творчість українських духівників виступає як багатожанрове, багато-

The article reveal question of genre and stylistics variety the poetry creation of Ukrainian clergymans. The literary works display original artist organize of our literature.

Key words: genre, style, poetics, clergymans, literature.

УДК 821.161.1

ББК 83.3 (4 Укр.) 6

РАННЯ ТВОРЧІСТЬ МИКОЛИ БАЖАНА В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ ЗАСАД ЕКСПРЕСІОНІЗМУ

Леся Петренко

У статті досліджено особливості експресіоністичної поетики М. Бажана. До аналізу залучено твори періоду 20–30-х років, естетична якість яких визначається силою емоцій. Саме експресіоністичні засоби (гіперболи, антитези, натуралістичні деталі, різкі фарби тощо) виявилися найбільш адекватними для вираження динаміки війни та революції.

Ключові слова: експресіоністична поетика, емоції, гіпербола, антитеза, динаміка.

Сучасне українське літературознавство активно оновлюється як у теоретично-методологічних, так і в історико-літературних аспектах. Домінантою у цьому процесі є зростання творчого рівня мислення про літературу при пильній увазі до художніх текстів та індивідуальних стилів письменників. Спадщина М.Бажана досліджувалася з різних, часто протилежних, методологічних позицій і тлумачилися непереконливо. У ранній творчості поета – трагізм, розпач, відчуження і водночас віра в світлі обрії майбутнього, себто те, що сприяло художньому втіленню основних засад поетики експресіонізму. Саме експресіонізм, за влучним спостереженням Ю.Лавріненка, дав М.Бажану “смак пристрасної сили свідомості, праги до життя і до формування життя, індивідуального вислову” [5, 272].

аспектне літературно-художнє явище з яскраво вираженою самобутністю, яке можна класифікувати як цілком оригінальне літературне утворення. Переконаємось, що наше українське духовенство не тільки сповняло свої священні обов’язки, а й самовіддано орало національно-культурні перелогі, збагачувало скарбницю нашої мистецько-літературної спадщини, що може послужити і для сучасників яскравим прикладом служіння загальнонаціональним ідеалам.

1. Качкан В. Нариси історії української культури в персоналіях : навчальний посібник-хрестоматія / В. Качкан. – Коломия : Вік, 2005. – 412 с.

2. Партицький О. Літературна діяльність Антонія Любич Могильницького / О. Партицький // Письма Антонія Любич Могильницького. – Львів : Зоря, 1885. – С. 203–214.

Катаклізми світового масштабу початку XX століття спонукали митців до виявлення головної суті людського буття, адже на їхніх очах руйнувалося все віджиле і народжувалося нове, досі не знане. Це зумовило появу експресіоністського типу художнього мислення, що продукував “настійливе прагнення молодого покоління письменників видозмінити чи й зовсім змінити принципи світобачення й світовідтворення, систему образності й засоби поетики...” [6, 250].

Експресіоністичні засоби виявилися найбільш адекватними для вираження динаміки війни та революції. Техніка експресіонізму, навіть якщо не могла створити епічного образу епохи, то максимально точно відбивала атмосферу часу з відчуттям неухильності розпаду старого ладу, а також з надією і пер-

спективами створення нового. Почуття гарячої туги за цим новим світом і новою людиною пронизує вірші М.Бажана “Протигаз”, “Боєць 17-го патруля”, “Осіньна путь”. Для нього, як і для багатьох письменників початку століття, перебудова дійсності була пов’язана з появою на історичній арені нового героя – “людини маси”. Таким є у вірші “Боєць 17-го патруля” Антон Сідих – колишній розбійник і бандит, якого автор ставить у ситуацію неминучого вибору, критичного порубіжжя, де він виявляє себе як натура вольова, гідно йде назустріч смерті, рятуючи друзів: “*Не зойкне паровоз, що на шляху заляк, / Лиш листям зашумить шорсткий, / Колючий крак, / І до землі він схилить тінь гілляк / туди, де кроків знак і крові знак*” [1, 27]. Прикметно, що гегемонія хлопської маси у 20-х роках якраз і виражала експресіоністичний культ примітивізму.

Пейзаж у творі переломлений кризів призму сприйняття героїв: “*У полі вітер блукав і вив, / кружляв волоссям хмар і лісів. / Між хмар губами місяця зруб, / і земля холола, мов чорний труп*”. Власне експресіоністичний принцип – без розуму немає природи – спонукає до “вільної суб’єктивізації образу світу, пояснює усі різновиди новаторського мистецтва” [3, 112]. Метафорика поезій М.Бажана дає чимало прикладів, які слугують взірцем психологізації світу, як-от: “*В полях туманних бився у тривозі / Холодний день, і жаль, хоч в душу стрель, / На серце впав...*” (“Осіньна путь”), “*Вітер пручається й злякано ловиться / В пальцях рвучких верховіть, / І, захлинувшись на мент, прохрипить, / Наче в горлі сухому сукровиця*” (“Нічний момент”), “*Плескати площі заросли дощем, / Струмком кущем дощів глухих і нерухомих, / І над п’яницею, безумцем та митцем, / Хитається, як звук, їх вимірний помах*” (“Гофманова ніч”).

Окремі художні ознаки, сповна реалізовані у творчості експресіоністів (гіперболи, антитези, натуралістичні деталі, експресивні образи із семантикою смерті), мають місце чи не в усіх ранніх віршах М.Бажана. “Справді, я зазнав впливу експресіонізму через п’єси “Березолу” – п’єси Толлера, Кайзера, прозу Верфеля...”, – згадував він [4, 321]. Письменник переживає розбурханість океану бездуховності, здається, що “неодмінна лексема “революція” – це для нього лише прикриття, легальний привід для розкошування в експресії слова. Ця експресія має і виразно “фізіологічне” забарвлення, (...) тон поетизації плоті

(“низькі” поверхи любовної пристрасті, специфічна цікавість до постаті проститутки і актів гвалту тощо)” [1, 10]. У творах поета співіснують краса й потворність, добро і зло, ідилійні та моторошно-жахливі картини. Він відкриває поезією для дійсності, для її відображення і відгуку на неї. Образи деформуються від внутрішнього напруження, котре їх переповнює, для посилення їх трагічності автор використовує елементи натуралізму: “*І не зводить ліхтар ллятих кров’ю очей, / І зімкнеться п’ятьма в чорну грудку, / І тужливо ударять в якусь проститутку / Пухирі й в’ялих грудей...*” (“Нічний момент”), “*Як з ями, з безодні, з печер почувань / Виходить печерний лях... / І звихує вилиць надуті суглоби, / Вивертає з корінням роти, / Стрясає кістками і сіпає нерви, / Щоб з м’яса схололого бризнула слизь, / Щоб кості, як жовті потовчені черви, / Шарпнулися й розповзлись*” (“Трилогія пристрасті”).

Естетична якість ранніх творів М.Бажана визначається силою емоцій. Вже з перших рядків поеми “Гетто в Умані” відчутна їх енергія: “*Жахтить земля, жахтить іржа і пил, / Як жар фурункулу чи виразка трахоми, / І сонце над усім як вибух плям і стріл, / Як вибух мовчазний і тяжко нерухомих...*”. Твір пронизано струмом усепланетарних тривоги, небезпечний крик яких вчувається у “печерах порожніх душ”, падає на “рани і на близни”, на “іржаві трави розпачу й гнилизни”. Йдеться про “пряму, безпосередню експресію душі, яка прагне на повен голос, “з притиском” виразити себе за допомогою зорових, звукових, а чи мовних образів” [2, 138]. Так народжується картина, де віртуально переплітаються долі різних поколінь: “*Сіон у полум’ї – / Нехай горять Сіони, / Катівні нації і плахи мордувань*”.

Вірші в експресіоністичному дусі демонструє поема “Гофманова ніч”. Обравши героєм твору суперечливо складну постать в історії німецького романтизму XIX століття, М.Бажан прагне якомога глибше досягнути своєрідності його таланту. “Внутрішня” драма Гофмана набуває додаткової інтенсивності завдяки інтонаційному обрамленню поетичної деталі – переважно місткому епітетові чи експресивному порівнянню: “*То ж він – гігантський кіт, улесливо солодкий, / То ж він – замучений уявою маньяк, / В гурті розпутників, поетів і кривляк / сидить з лицем диявола й девотки*”. Автор вдається до поєднання реалістичного малюнка і фантастики, кон-

кретного зображення, гротеску (фантазмагоричність корчемних ночей з їх “музикою люльок”, “кантатами тютюну”, “врочисто-божевільною” неврозністю, коли “*перо, як крик, накидується в пальцях на плеканий, заплаканий папір*” і теплий бургерський затишок у господі, де ніч “*мов дівка угодована, паруючи, стоїть*”; похмурість, тьма корчми і “*сяйні логники свічок*”; “*білі щелепи приборканих клавіш*” і “*два чорні пальці циферблату*” тощо).

Твір вибудовується на стрижні важливих проблем, виразно зацентрованих у геросві, який мучиться усвідомленням того, скільки разів йому доводилося йти на компроміс із совістю: “*Кладу на плечі ніч кипучу, / Як хрест ганьби, як чорний слуп, / І труп, свій власний, бідний труп, / Мов некрофіл, гвалтую й мучу*”. Доба пруського феодального бюрокритицизму нагадує московський комуністичний тоталітаризм, який ув’язнює митця. В шинковій оргії вчинив Гофман романтичний бунт, а тоді знову пішов на дно буднів своєї мертвої доби. Ця поема у М.Бажана має “гіркий автобіографічний присмак”, і ця “гіркість почувається” також у творі “Сліпці” [5, 271].

Експресіоністична свідомість поеми кристалізується авторовою глибиною слова, народженого із власних переживань і внутрішнього суб’єктивного світовідчуття. Індивідуальності драматизму дії, лірико-експресивним відступам тексту, що сприяють максимальному самовираженню митця, проводиться аналіз вічних понять, робиться акцент на загальнолюдських християнських цінностях. Сюжет розгортається на конфлікті між старим пірником і молодим сліпцем, що не хоче “*знати пісні, наче вівиці, на торг*”, бо його мета – “*Йдолати! Продертись! Пробитися! Вийти! Як муж, а не мученик*” зі страшного болота невіри, збайдужіння, лінощів, у якому розкошують “*трупички душ*” старих лірників. Сумніви, пошуки молодого героя – це сам виток, що “бачить більше за інших, а все ж захираховує й себе до сліпців”, адже “незрячі жебраки, що грають віками для ярмаркових штовпів і можновладців усіх часів, – то сучасні Бажанові поети” [5, 271]. Психологізм, прикмети різних історичних епох, сфокусовані на сучасне життя, спресовуються тут у кожній метафорі, кожній деталі, посилюючи емоційну напругу: “*Стоїть над нами вік, як чорний частокіл, / І тінь його лягає на дороги, / І тінь, як меч пощерблений і строгий, / Рубає кожен шлях навідаш і навіл*”. Можна гово-

рити про властивий творові антиестетичний пафос, який сприяє формуванню того, що, користуючись термінологією експресіоністів, називають «поетикою крику». Приміром: “*А лірник мовчить, / і пливуть, / і пливуть, / Нерухомо спливають два ока підласі, / Несучи білий мул і гнилу каламуть / З продавлених ям в зашкарубому м’ясі*”, “*Стогни, захлинайся, / Страшна салотопне, / Ротами людей і ротами бандур! / Як опух зчорнілий, / роздувшись, лопне / Серця розбовтаного міхур!..*”. Поема “обрамлена потужним колом національної напруги – візії української долі, в якій непобутньо панує брейгелівська моторошність: “*Незрячий водію, вдивляйся і веди / Юрби, за тебе сліпші!*...” [1, 13]. Автор намагається збудити сучасну людину, проїняти її жахом заради виведення зі стану відстороненого споглядання і спрямувати первісну енергію на створення нової людини, а відповідно, й нового світу: “*Невже збожеволіло наше минуле, / Невже ж всі поглухли, посліпли, поснули? / Невже тільки вічно незрячий блажен?*”. Прикметно, що схоже силове емоційне поле створює Ю.Яновський у романі “Чотири шаблі”. Сліпий кобзар – “*за плямами очей горів людський мозок і ніколи не мав надії вийти на світло*” – мало що не з розпачем говорить людям: “*Сліпому тяжко, а зрячому – ще тяжче*”.

Типові експресіоністичні риси демонструє поема М.Бажана “Розмова сердець”. Це пристрасна дискусія з одвічним “всеросійським” ідеологом, відповідь на його всевітні претензії: “*І я знуцаюся, глузую і сміюся / Із цього сторожа смиренності й моралі, / З наглядча тюрми, що ви її назвали / Струнким і ясним словом Русь*”. Україна була вражена катаклізмами початку XX століття, які породили глибоке сум’яття душі, спровокували відповідну гаму пристрастей, що проникливо спостеріг у поемі М.Бажан: “*Б’єте в громохий барабан, / У барабан із людських шкір! / В людей замало в серці ран, / Зате багато дір*”, “*Великий, / Величний / російський кабак / І розжоване серце мос!*”, “*Ламали людям ми горби, / Щоб вирівняли хребти*”. Загалом творчість письменника окресленого періоду позначена амбівалентністю. Його герої намагаються знайти своє місце у новому світі, проте трагічне відчуття невблаганної плінності, неспівпадання бажаного і дійсного веде до руйнації ілюзій.

Цілком очевидно, що концепція М.Хвильового щодо непоборної роздвоєності душі

сучасної людини знайшла втілення у поемі М.Бажана. Це психологія людини, яка намагається знайти місце у новому світі. Дошової ночі в будинку старого Хрещатика зустрічаються двоє – поет і тінь. “Клену і рву твоє клеймо” – говорить один, а інший відповідає:

– Не рви, бо я – то ти,
Бо ти і я – завжди одно,
І нам у парі йти.

Полеміка ліричного героя з тінню в старому віц-мундирі – це не смертельний двобій старого і нового, а роздвоєність душі сучасної людини, її болісний вихід у реальність зовнішнього світу, живлений негативними проявами непу, неромантичною дійсністю.

Екзистенційна категорія відчуженості близька експресіонізму. Чи не тому з уст автора зриваються такі віршовані рядки: “Нехай слова мої жмаковані і куці, / Та інших слів я не знайшов. / У рік дев'ятой революцій / Ось тільки трохи про любов” (“Дорога несходима”), “щоб розпач розкрити, як родива творчі, / Як кесарів розтин душі” (“Трилогія пристрасті”), “Язва віків, / язва століть, / Благословенна язва та / На тому ж небі процвіта, / Де й п'ятикутний знак горить” (“Розмова сердець”).

М.Бажан, як й інші експресіоністичні поети, нерідко звертається до адресатів своїх поетичних послань, намагається знищити дистанцію між автором і читачем, інтимізувати близькість, тож вдається до риторичних жестів, закликаючої мови. Приміром: “Не спи, Ізраїлю! / Не спи і проклинай / Туман огню і погар синагоги!”, “О, душе людська, зморена й жива! / Ще не закрилася, мов язва, під тобою / Оргазму віри яма трупова...” (“Гетто в Умані”); “Бий же, дзвонарю, / бий же наодліг! / Не в дзвони, а в морди й серця! / В замовклім, за- смердженим кодлі / Роззявилась тиша – рот мерця” (“Сліпці”).

Рефлексії, що постають як суб'єктивний вимір реальності і водночас як певні концепти часу й ознаки психологічного стану митця, конкретизовані в мікрообразних домінантах його поезії (образах крові, очей, тіла та ін.). Всепоглинаючим образом-символом є серце. Воно виводиться з хаосу пореволюційної доби, жаху війни, тому нагадує “зламок, набитий захватом, як порохом набій” (“Осіньна путь”), “густою кров'ю навантажене” (“Сонет”), “зав'язане мертвим узлом” (“Боєць 17-го патруля”), “ляжливо кривобоке” (“Розмова сердець”) тощо. Серед експресіоністів не було, мабуть, жодного, хто б не вірив у людську спільноту та якісні зміни, тому подибуємо у

М.Бажана і таку інтерпретацію ключового слова: “Ти, серце, померло? / Не вмерло”. Вставай же! / І ось підвелоя, хрипить і реве / Серце передсмертне... / Це риск чи це криза / Це воля життя. / Це воля не згинути в проклятих, розбитих. / В протухлих, в прогнилих підвалах чуття. / Це – суд. / Це – банкрутство увічнених мірок. / Це – переоцінка прожитих століть” (“Трилогія пристрасті”).

Не менш промовистим є образ рота, що є своєрідною акцентацією дисгармонії людини і світу: “Бо очі зламано у муці / І розпанахано кривавий рота шов” (“Дорога несходима”), “І поповзли дві п'явки брів, / І два шматки м'якого м'яса / Проплямали пробачливу гримасу...” (“Розмова сердець”), “В ротах розпечених, шаршавих і кривих...” (“Гетто в Умані”), “Репаяють роти, гугонять животи, / Глухо блює хтось поруч” (“Сліпці”). Можливо, часте звернення до цього образу пов'язане з формулою експресіоністичної правди – “мовчання-крик”. М. Бажан уміло передає хаос збурених почуттів мовчанням: “Беззвучно б'ються на папері / Сухі істерики пера” (“Моєму другові”), “І гостро колеться на скалки тишина” (“Розмова сердець”), “Над кодлом замовклім висить тишина – / Дзвону чоло без'язике...” (“Сліпці”), “І скрізь мовчання, тільки тінь дороги, / Мов звук тонкий, пливе ще віддалі, / І зроджує передчуття тривоги / Стара, недобра тишина землі” (“Шлях до Тмогві”), “Лютують блискавки страшною тишини, / Роти провалюють, розтявши губи лезом...” (“Гофманова ніч”).

Переважають у поезії окресленого періоду слова динамізуючі, що загострюють конфлікти. Приміром, храми ревуть, а не співають; скрипалі стогнуть (“Фокстрот”), дощі скриплять (“Гофманова ніч”), ліра рипить (“Сліпці”), дзвін хрипкий гуде (“Нічний момент”) тощо.

Чимало поезій воєнного періоду (40-х років) несуть оголену правду страшних днів, у них – розпач і віра, трагедія і вольовий порив. У циклі “Київські етюди” М.Бажан з високим ліричним напруженням фіксує власні переживання, коли проходить вулицями спаленого Києва. Ось він зупиняється у роздумах біля Київського університету, де “книги, як птиці, на мокрій панелі, розпачливо б'ють обгорілим крилом”, тоді проходить повз “постаті замучених домів”, зупиняється над урвищем Бабиного Яру, чує голоси невимовного болю і скорботи. Вулиці – цвинтарі, площі – кладовища, місто – гігантський прах:

Простягнувши перебиті руки,
Зяючи проломами голів,
Зводяться над смардним сміттям бурю

Постаті замучених домів.

М.Бажан відчуває світ мовби оголеним нервом, тому психологічні прикмети часу прорисовуються в експресіоністичних деталях і поезіях “На березі”, “Прорив”, “Битва”, посилюючи емоційну оркестровку творів: “В димках кривих, провалених, пробитих, / Між димних згарищ і смердючих куп, / На скровленому гнилиці халуп, / На деревах, на їх зчорнелих вітах, / На звивах рельс, стовпів, дротів і рур, / На корчах площ, де камені брукові / Імпані були мазком баюр / Гливної нафти і жстої крові...”; “Він, затуливши голову руками, / Втискався тілом змореним своїм / В нісок і грязь на дні сиріями. / Разючий свист шпирі зростав над ним” і т. п.

Експресія почуття бійців у час, коли життя може обірватися кожної хвилини, коли навколо гинуть жінки і діти, справді вражає: “Горлянки сохнуть, тріскаються губи, / Чиріють, спечено дихають роти, / Та спрага жести, та жадаба згуби / Сильніша від цієї жамоти”, “Він ніс її. Він придивлявся до неї. / Він бачив муку на худім лиці, / Тонкої рани шепетні зубці / На блідих грудях жєничини чєї. / І кров кричала, сяяла й пекла, / Повільно вмиши на мужськї долонї...”.

Страшні картини війни М.Бажан виписує з об'єктивною нещадністю очевидця, тож у “Київських етюдах” спостерігаємо особливо густий і ускладнений рух натуралістичних метафор: “Зарито в землю, втоптано у глину / Жахливий слід стотисячного тліну, / Уліцький і жирний замисівся глей / Розкрише- ними рештками людей”, “І бачив люд з своїх шорботних сховищ, / Як за вінцем кирилів-

ських будов. / За дальніми тополями кладовищ, / Горіла страшно їхня плоть і кров”.

Безперечно, рання творчість поета – то висока концентрація емоцій, фізичне відчуття драматизму подій. “Може, тому в стилі Бажана не грає ролі “краса”, а насамперед діє в його естетиці сила. Сила стихій, сила закономірності, сила суперечностей, гра сил і їх ритмів. І в цю гру поет кидає і велику силу свого таланту, цілої своєї незвичайної особистості. З несамоовитістю експресіоніста й романтика, з точністю конструктора, оперуючи брутальною метафорою, антитезами сил і їх ритму (...), він розпікає вогнем сатири і трагічного пафосу мову...” [5, 273]. У М.Бажана спостерігаємо особливий спосіб пізнання дійсності, індивідуальні стосунки зі словом, що і зумовлює відповідний лад художнього мислення, інтерпретації дійсності.

1. Бажан М. Політ крізь бурю : вибрані твори / М. Бажан ; [вступ. слово І. М. Дзюби]. – К. : Криниця, 2002. – 608 с.

2. Дибенко Л. Усвідомлення катастрофи у вимірах міту : відгомін експресіонізму в Австрії / Л. Дибенко // Експресіонізм : зб. наук. праць ; [упор. Т. Гаврилів]. – Львів, 2004. – С.138–140.

3. Kandinskij W. Zagadnienia formy. Brask epoki. – Poznań, 1920. – S. 92.

4. Карбованих слів володар // Спогади про Миколу Бажана. – К., 1988. – С. 321.

5. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження : антологія 1917–1933 : поезія-проза-драма-есеї / Ю. Лавріненко ; [підгот. тексту, фахове редагування і передм. проф. М. К. Наснка]. – К. : “Просвіта”, 2001. – С. 268–307.

6. Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм) / С. Хороб. – Івано-Франківськ : “Плаїт”, 2002. – С. 250–285.

The article is devoted to the research of M. Bazhan's expressionistic poetics. It is analyzed the works that belong to 20–30th years. Their aesthetic quality is determined by the strength of emotions. The expressionistic means (hyperbole, antithesis, naturalistic details, sharp paints etc.) revealed to be the most adequate for expressing the war and revolution dynamic.

Key words: expressionistic poetics, emotions, hyperbole, antithesis, dynamic.

УДК 821.161.2:7.034

ББК 83.3 (4 Укр.) 6

Олександр Солецький

ІСТОРИОГРАФІЧНА МОДЕЛЬ БАРОКО ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА

У статті розглянуто особливості історіографічної моделі Валерія Шевчука, центральне місце в якій займає українська барокова література. Способи відтворення та осмислення поліфункціональної для автора-дослідника світу бароко утворюють корелятивний кількарівневий комплекс. Об'єктом дослідження обрано ті наукові праці Валерія Шевчука, які найбільш виразно розкривають його модель інтерпретації мови та світу бароко.

Ключові слова: бароко, наукова/художня модель, інтерпретація, автокомунікація, популяризація, метод, інтертекстуальність.

Валерій Шевчук – один із небагатьох сучасних дослідників історії української літератури, що намагаються максимально масштабно та панорамно оглянути картину літературного процесу в матрицях змін культурно-стилістичних епох. Діапазон дослідницьких зацікавлень надто широкий: від часів Київської Русі – до наших днів. Особливе місце в його доробку займають дослідження, присвячені літературі бароко. Саме ця епоха, на думку Валерія Шевчука, має чітко виражений національний характер, оскільки синкретизувала “загальноєвропейські форми”, літературно-мистецьку практику, естетику з національним, “питомим саме в Україні” [19, 8].

Це зближує наукову концепцію Валерія Шевчука з концепцією Дмитра Чижевського, який, за спостереженням Івана Фізера, “цій літературі відвів левину частину уваги, зробив її своєрідним *deuocement* своєї розповіді” [11, 4]. В історіографічних моделях обидвох дослідників конститується культ “обраності”, вагомості цієї епохи, оскільки вона виразно окреслила духовно-світоглядні та ментальні особливості буття нації конкретного часу, суттєво вплинула на подальший розвиток літератури. Значення культури бароко “в історії української духовності, – зазначає Дмитро Чижевський, – навряд чи можна перебільшити [...] Історично “блискучі” доби в історії кожного народу звичайно залишаються в “духовній пам’яті” народу, як якісь надзвичайні, провідні образи, що освітлюють увесь майбутній шлях народу” [14, 351]. Ця формула близька поглядам Валерія Шевчука, що, як дослідник, прагне виявити художньо-стилістичні, культурно-світоглядні та естетичні доміанти бароко і як письменник використовуючи його поетико-риторичні, стилістичні засоби, художньо моделює духовно-світоглядну, морально-етичну аксіологію.

Науковий метод Валерія Шевчука синтезує літературознавчу та історичну епістемологію. Літературні твори розглядаються в

контексті розвитку жанрових форм репрезентації художнього матеріалу та як алюзійні текстові експлікації конкретних соціально-історичних та культурних подій. З’ясування джерел та зв’язків поміж текстом та історичною дійсністю для Шевчука – одна з основних методологічних засад: “кожна художня річ, на моє переконання, попри все – дзеркальний відбиток життя, і ми ніколи пам’ятки до кінця не збагнемо, якщо вирвемо її з історичного процесу” [19, 18]. Такі настанови варто розглядати в контексті дослідницьких принципів Івана Франка: “Пристаюючи до оцінки твору літературного, я беру його наперед усього як факт духовної історії даної суспільності, а відтак як факт індивідуальної історії даного письменника, т. є. стараюсь приложити до нього метод історичний і психологічний” [12, 311].

Осмислення соціально-культурної функції літературних творів (“вписаність творів в живе життя” [19, 19]) та з’ясування місця твору чи особи в літературному процесі для Шевчука – визначальні критерії досліджень. Загальном його наукова модель опирається на традиції представників “старої” школи, тих першовідкривачів, що провідне завдання бачили в накопиченні, публікуванні та історіографічному описі творів: “Не вважаю свою працю історією української літератури академічного зразка, – зазначає Валерій Шевчук у вступі до книги “Муза Роксоланська. Українська література XVI–XVIII століть”, – це швидше історія-розмисел про певний період індивідуального дослідника, який провів невелику археографічну роботу з виявлення та публікації пам’яток [...] ще більшу роботу зроблено перекладацьку, що свідомо чинилося для того, щоб ця література могла ввійти в живий літературний процес” [19, 18]. Саме тому в дослідженнях особлива увага до факту, події, дати, що в різний спосіб пов’язують текст з історичною дійсністю.

Певним чином на спорідненість наукових методів Шевчука та Франка вказує ледь не ідентичне формулювання мети, що визнає спрямованість дослідницьких векторів. Характеризуючи власний підхід до вивчення літературних творів минулих епох, І. Франко каже: “Вислідивши таким способом генезис, форму та ідею такого твору, стараюся поглянути на ті здобутки із становища наших сучасних змагань і потреб духовних та культурних, запитую себе, що там находимо цінного, повчального і корисного для нас” [12, 311]. Подібну самооцінку подає Шевчук: “хочу провести власний вибір естетичних вартостей давньої української літератури [...] і чиню це не з позицій, як казав, академічної науки, а як суцільний митець, у якого ті чи інші твори давнини збудили естетичне враження; інакше кажучи, вибираю пам’ятки, які можуть бути цінними для сучасного сприйняття” [19, 19].

Цілком відповідно до позитивістської раціональної ідеології, що лежала в основі концепції історії літератури І.Франка, М.Грушевського, С.Єфремова, активізацію вивчення барокової літератури наприкінці 90-тих Валерій Шевчук пов’язує з “постанням Української держави” та потребами “національного самовищипання” [19, 8], що відображає загальну тенденцію усіх попередніх етапів дослідження літератури XVI–XVIII століть. Ці постулати визначають всеохопливу і не завжди послідовну методологічну стратегію досліджень Валерія Шевчука. Помітно, що він намагається максимально масштабно розглянути історію літератури в контексті історії України. Пошук взаємозв’язків поміж історичним фактом та художнім образом спрямований на виявлення раціональних пояснень особливостей “духовної” поведінки нації, реакцій на окремі суспільно-політичні, соціально-культурні зміни.

Розгляд історії літератури як форми відображення історичного буття нації в проєкції соціального виміру – характерна риса досліджень кінця XIX-початку XX століття. Головним недоліком такого підходу, за спостереженнями Дмитра Чижевського, є “шукання в творах старої та нової літератури рефлексів, відображення соціального та політичного життя в часи постання творів. Літературні твори часто розглядаються лише як джерело для пізнання соціальних та політичних умов їх часу” [15, 20]. Ці ж зауваження почасти можна використати стосовно методології праць Валерія Шевчука. Координація

дослідницьких пошуків у межах зіставлення соціального життя та його художніх відображень у літературі спричинює ігнорування естетичної природи художнього слова, недостатню аргументованість в оцінках літературних явищ. Цю методологічну повторюваність, що об’єднує праці дослідників історії літератури різних поколінь, варто прив’язувати до циклічності кризових процесів державного та культурного буття української нації, власне історії України, що позначена різночасовими колоніальними втручаннями, переформатуванням культурної аксіології.

Подібно до студій І.Франка, М.Возняка, М.Грушевського, що близькі до напряму, “який можна охарактеризувати терміном німецького філософа Вільгельма Ділтея *geisteswissenschaftliche Disziplin*” [8, 7], праці В.Шевчука мають “людноцентричний” характер, себто конкретні персоналії є головними рушіями історичного форматування літератури. З цього приводу дослідник зазначає: “вважаю, що не літературні процеси творили окремі індивідуальності, а навпаки, індивідуальності творили процеси” [19, 19], що цілком відповідає ідеалістичній концепції національного мистецтва: “Пам’ятаймо, що мистецтво творять митці (одиниці), а не напрями” [1, 233]. Саме тому, популярні в кін. XIX – на поч. XX століття біографічний та філологічний підходи до вивчення історії літератури визначають методологічну стратегію багатьох праць Валерія Шевчука.

Як правило, більшість із них він розпочинає з біографічних екскурсів, намагаючись визначити можливі впливи конкретних життєвих ситуацій на “постання” творів. Це практикується у розвідках (саме таке означення пасує працям В. Шевчука, в яких він на основі фактичного матеріалу, а також шляхом припущень намагається з’ясувати ймовірні факти життєвої та творчої біографії) про І.Вишенського, Л.Барановича, І.Галатовського, Д.Братковського та багатьох інших. Персоналізація барокової літератури – визначальна риса досліджень В. Шевчука. “Будуючи свою книгу, – пише Шевчук у вступі до “Музи Роксоланської”, – головну увагу кладу на розгляд літературних особистостей чи окремих анонімних пам’яток” [19, 19]. Особистісно-зорієнтований підхід до літератури декларує прагнення побачити крізь товщу часу переживання конкретної особистості, духовно-моральні стремління українських інтелектуалів. Гіпотетичне відтворення внутріш-

нього, душевного, інтелектуального життя українських письменників (зокрема, І. Вишенського, Л. Барановича, Д. Братковського, Т. Прокоповича [20; 21; 22; 25]) – спроби творення “психоісторії” бароко, де реконструкція внутрішнього життя особистості – один з чинників пізнання життя-як-творчості.

Помітно, що в таких презентаціях дослідник опирається на власну інтуїцію, викладає особисті припущення і здогади та певною мірою ігнорує розмежовану історичною дистанцією об’єктивність минулого. Такі зусилля часто суб’єктивізують праці Валерія Шевчука, що спонукає відносити їх до белетризованої есеїстики.

“В. Шевчук, – аналізуючи дослідницьку манеру, пише Петро Білоус, – покладається насамперед на власне естетичне відчуття, тому його роздуми не завжди спрямовані у строге дослідницьке русло, їм притаманні розгалужені асоціації, припущення, гіпотези, довольне і розкуте трактування тих чи інших фактів і явищ. Відтак ті роздуми тяжіють більше до есеїстики” [2, 17]. Неначебно передбачаючи виникнення таких оцінок, Валерій Шевчук у вступі до “Музи Роксоланської” відзначив: “книжку писав письменник, а не вчений академічного зразка, через що виклад мій вільний, без дотримання так званих учених стандартів” [19, 19]. Зрештою, характер барокового стилю, за влучним висловом Д. Чижевського, “легше схопити “почуттями”, “інтуїцією”, аніж розумом, ніж теоретичним пізнанням” [16, 39].

Такі самокритичні уточнення, в яких автор відсторонює власні дослідження від усіх інших, дають підстави відносити його праці до жанру науково-популярних, у яких наукові експлікації скеровані на популяризування літератури певної епохи – культурно-мистецьких осередків, письменників, художніх творів. Дослідник намагається відтворити адекватну “неповторність” епохи без зайвих понятійно-раціональних переобтяжень. Підтвердженням цьому можуть слугувати поширені фактографічні дескрипції, описові пояснення, що часом переповнені хронологічними переліками. Саме ця риса унаочнює інтенції автора осягнути картину мистецького світу на рівні конденсації історичних фактів, через продукування своєрідних каталогів: життя та діяльність окремих письменників, культурно-мистецьких осередків, мовного багатства і т. д.

Орієнтація на популяризування декларується уже в назвах праць, які, як правило, мають узагальнюючий характер, без формулювання наукової проблеми, що мала б координувати дослідницькі пошуки: “Про “Герби і трени при гробі... Сильвестра Косова”, “Іоанікій Галятівський. Життя та творчість”, “Скарбниця”, “Літературна праця Дмитра Туптала”, “Теофан Прокопович. Життя та творчість”, “Літопис Григорія Граб’янки” [24, 114–128; 164–171; 219–235; 306–319; 434–446] тощо. Доречно зазначає Петро Білоус, що часто Шевчук “викладає власне бачення, не заглиблюючись в суть проблеми, не вдаючись до викладу історії питання, не апелюючи до тексту” [2, 17].

Ще одним доказом історіографічної близькості праць Валерія Шевчука до студій представників “старої” школи є той понятійний, категоріальний апарат, “епістемологічний” (М. Фуко) інструментарій, що утворює систему концептуальних засобів його наукової метамови. Базисними літературознавчими термінами у Шевчука є: “жанр”, “образ”, “підтекст”, “прототип”, “фабула”, “алегорія”, “символ”, “алюзія”, “тема”, “ідея”. Їхнє понятійне стабілізування цілком відповідає науковому дискурсу кін. ХІХ – поч. ХХ століття. Тлумачення функціональності цих категорій у тексті, як правило, зводиться до зіставлень художньо-образних представлень з соціально-історичним контекстом. Саме такий принцип застосовано у працях “Анімалістично-алегорична поетика у творах ХVІ–ХVІІІ століть”, “Байка в літературі українського бароко”, “Явище прообразності в літературі українського бароко”, “Прообразність у баченні Г. Сковороди” [24, 65–78; 78–91; 393–410; 595–608], багатьох інших. Зрештою, й тут помічаємо вільне трактування конкретних літературознавчих термінів, недостатньо чітко та аргументоване пояснення категорій “прообразність”, “символ”, барокова “універсальність” тощо.

Розкутість та довольність тлумачень Валерія Шевчука – насамперед наслідок антиципаційної налаштованості асимілювати тексти барокової літератури відповідно до власного світоглядного горизонту (“для розгляду відтак вибираються пам’ятки, особливо талановито написані”, ті чи інші, “що збудили естетичне враження”, “які можуть бути цікавими для сучасного сприймання” [19, 19]). Дослідника не так захоплює наукова об’єктивність та аргументованість концептуальних

положень, як тлумачення власних естетичних вражень, опис рецептивних асоціацій. Відмежування власних праць, яке декларує Шевчук, від усіх інших лише підтверджує зосередженість на вираженні особистого погляду письменника на літературу ХVІ–ХVІІІ століть. Цей процес можна розглядати як особливий вияв “гіперкодування” (У. Еко) – творення “своїх індивідуальних інтертекстуальних фреймів” [28, 43], що відповідають енциклопедичній та мовній компетенції дослідника.

При формулюванні власних наукових положень Валерій Шевчук рідко посиляється на праці уже знаних дослідників, не намагається зв’язати свій текст з іншими, а подає їх як власнеавторські відкриття. Таку розкутість варто пов’язувати з домінуванням творчого (письменницького) підходу в оцінках літератури ХVІ–ХVІІІ століть, що позначається й на стилі наукових праць, які рясно навіпані алегоричними, образними порівняннями, як-то “Енеїди” Івана Котляревського з птахом Феніксом, оскільки стала перехідним мостом, що синтезувало різні естетико-стилістичні ознаки (псевдокласицизму, бароко), та наменувала новий етап розвитку літератури [17, 6].

Загалом між художніми текстами та науковими розвідками Валерія Шевчука існують тісні кореляційні та інтертекстуальні зв’язки. Попри цілком очевидну зосередженість Шевчука-письменника на інтерпретації, перекодуванні текстів ХVІ–ХVІІІ століть: “Киево-Печерського патерика” в повісті “На полі смиренному”, історії з “Четьох Міней” Дмитрія Туптала про Симеона Стовпника в романі “Око Прірви”, “Автобіографії” Іллі Турчиновського в романі “Три листки за вікном”, листа Григорія Сковороди до Михайла Ковалинського, датованого лютим-травнем 1764 року, в оповіданні “У череві апокаліптичного звіра”, його наукові концепції, що стосуються літератури бароко, часто використовують дослідники для тлумачення його ж художніх творів. Так, Людмила Тарнашинська, розглядаючи засади творення художнього світу письменника, використовує Шевчукову концепцію універсальної картини світу в творчості барокових письменників для інтерпретації його прозових текстів [10, 99–112], Наталія Городнюк, окреслюючи парадигму кореляцій між словом та знаком у прозі художника слова, опирається на дослідження

багатомовності барокової літератури Валерія Шевчука [3].

Такі паралелі підкреслюють взаємопов’язаність досліджень та художньої прози Валерія Шевчука, які загалом презентують власне авторську історіографічну модель інтерпретації бароко. Історичні факти, зібрані в дослідженнях, спостереження за специфікою поетико-риторичних схем літератури ХVІ–ХVІІІ століть стають потенційними джерелами художньо-образних відтворень барокової дійсності у прозі, невід’ємними складовими творчих процесів.

Безперечно, освоєння та осмислення бароко у дослідженнях та художніх творах Валерія Шевчука відмінне, оскільки відмінними є способи референції. Проте ці різновиди, на нашу думку, варто вважати модифікаціями, які постають у різних стилістичних формах, але мають спільне походження, чи, користуючись термінологією Івана Франка, спільну “сугестію” [13, 45–47]. І письменник, і дослідник історії мають справу зі створенням фіктивної (або уже не реальної) дійсності, оскільки обидва користуються власною уявою: перший – для створення нової “умовної” дійсності, другий – для відтворення тієї, яку пізнає на основі окремих фактів, від якої відгороджений темпоральною дистанцією. “Саме завдяки цій складній взаємодії між опосередкованою референцією до минулого і продуктивною референцією до вигадки, – стверджує Поль Рікер, – ніколи не припиняється формуватися людський досвід у своєму глибинному темпоральному вимірі” [9, 319]. В такому перехресненні існує історіографічна модель Валерія Шевчука, де бароко – своєрідний символ, що позначає історично сформовану, етапну систему національного досвіду, ментальний код, тлумачення якого – форма саморозуміння та самопізнання, герменевтичний варіант феноменології, за яким інтерпретація текстів минулого – це шлях через мовлення “іншого” до себе.

Способи відтворення та осмислення поліфункціонального для автора-дослідника світу бароко утворюють корелятивний комплекс, який репрезентований кількома інтерпретаційними рівнями. Перший – реконструювання культурно-мистецького світу через вивчення та внесення до своїх праць великої кількості історичних фактів, переклад на сучасну мову творів барокової літератури. За цим принципом автор будує конспективні частини книги “Муза Роксоланська”, книгу

цікавих фактів з історії української літератури “Із вершин та низин”, коментарі до літопису Самійла Величка та цілий ряд критичних статей, дотримуючись тези, що будь-яка “інтерпретація правомірна тільки тоді, коли нічого не інтерпретує, а надає читачеві факти, яких він би сам, очевидно, не зауважив” [6, 71]. Суб’єктивні коментарі дослідника зводяться до мінімуму, і він стає своєрідним посередником між власним текстом та конкретною історичною дійсністю.

Другий інтерпретаційний рівень – виявлення через порівняння й аналіз найхарактерніших, на думку дослідника, явищ, рис, ознак літературного бароко. Визначальними тут є особливості сприймання та тлумачення комплексу історико-літературних фактів. Цей рівень окреслюється з цілого ряду дослідницьких ідей та концепцій: розгляд “Енеїди” Івана Котляревського в системі українського бароко [17], виділення принципу відображення універсальної картини світу в творчості письменників українського бароко, функцій анімалістично-алегоричної поетики, явищ прообразності [26, 38–45; 27, 393–406], тощо. Ці два рівні презентують сферу дослідницьких інтересів Валерія Шевчука.

Третьою формою осягнення бароко виступає художня інтерпретація, уявне створення за допомогою образних структур, досвіду знавця літератури того часу, картини світу з визначенням місця Людини, Бога, Розуму і т. д. у ній. Це рівень творчої інтерпретації, сучасного інтуїтивного відтворення світоглядної системи та історичної атмосфери бароко у художніх творах. Повісті “Птахи з невидимого острова”, “Сповідь”, “Мор”, роман-триптих “Три листки за вікном”, “Око прірви”, “Срібне молоко”, книга “Біс плоті” критики не випадково відносять до жанру історико-фантастичних [див. праці: 7; 10], тобто таких, в основі створення яких лежать конкретні історичні факти та авторська фантазія. Саме художня інтерпретація дає можливість автору вивільнитись з пут науково-раціональних верифікацій, моделювати, опираючись на власну систему знань та уявлень, художньо-образні, символічні конструкції барокового світопорядку у власних текстах та за їхнього сприяння синергезувати комплекс ідей, що мають давню традицію тлумачення.

Загалом визначені інтерпретаційні варіанти систематизовано репрезентують історіографічну формулу Валерія Шевчука. Структурні типи інтерпретаційного осмислення

дають підстави для кількох способів засвоєння історико-літературного досвіду, водночас вони розкривають сфери формування та функціонування художнього мислення письменника.

Історіографія Валерія Шевчука – одна з форм вираження творчої активності автора, що розкриває особисті, індивідуальні рецептивні реакції та розуміння літератури XVI–XVIII століть. Незважаючи на поважне ставлення до дослідників-попередників у цій галузі, В. Шевчук рідко вдається до дискурсивного розгляду конкретних явищ літературного процесу в контексті чужих праць, тим паче не творить альтернативної історії літератури до тих, що вже існували, на зразок Григорія Грабовича, що свою “До історії української літератури” пише як варіант “полемики з “Історією української літератури” Дмитра Чижевського” [4, 116]. Зрештою, навіть ті проблеми, що мають “концептуальне значення” [26, 38] для історії літератури, Шевчук тлумачить одноосібно, поза науковим контекстом. Так, розглядаючи барокові мистецькі структури, дослідник виділяє домінування в бароковій поетиці універсальної картини світу, принципу, за яким часткове набирає образу цілого і навпаки, при цьому не згадує жодних праць, що уже розглядали цю проблему, не вдається до теоретичного обґрунтування цього явища, а описує власні спостереження над функціональністю універсальної картини світу у творчості письменників українського бароко.

Така розкутість та індивідуалізованість дослідницьких міркувань пов’язана з домінуванням в методології Валерія Шевчука принципів рецептивної естетики та герменевтики. Історія літератури для Шевчука – це насамперед історія текстів у різночасових актах їхнього сприймання та тлумачення. Активність дослідника накладається на роль читача, що в процесі пізнання та сприймання тексту оформлює відповідні до мовних та інтелектуальних заглиблень рефлексії. Розуміння і тлумачення текстів минулого перманентно народжується в поєднанні горизонту історії, її явних чи прихованих експлікацій, в пошуку взаємозв’язків між художнім образом та історичним фактом, що постають у процесі асоціативної діяльності дослідника.

У праці “Енеїда” Івана Котляревського в системі літератури українського бароко” [17] Валерій Шевчук робить спробу відчитати за конкретними сюжетними ходами твору латентно закодовану Котляревським (відпо-

відно до норм барокової поетики) історію України. Міркування автора мають суб’єктивний, відповідний його компетенції історика та письменника характер, саме тому в означенні жанру цієї праці вказано, що це – “розмисел”. “Енеїда” Івана Котляревського розглядається в інтертекстуальному полі фабульних схем, мотивів, художніх форм, наративних структур барокової літератури. Найважливішим аргументом для нього стає контекст, у якому появилася “Енеїда”.

Взаємонакладання рецепції в межах “історія-текст”, що визначає методи досліджень Валерія Шевчука, нагадує ампліфікований переклад. Мовні вираження конкретних барокових творів розглядаються як відкриті системи простору знаків, зі схованими автентичними кодами прочитання. Твір перестає бути замкнутим елементом естетичної платформи, а стає продуцентом історичного середовища, позатекстуальної дійсності. “Відкритість” барокового тексту, яка, за Умберто Еко, є прикладом “синтаксико-семантико-прагматичного устрою, в процесі створення якого передбачаються способи його інтерпретації” [18, 12], для Валерія Шевчука зумовлена символіко-алегоричною організацією мовних структур, явищами прообразності, універсальною формою відтворення картини світу, що й спонукає до “подвійного, тобто підтекстового читання” [19, 19].

Доречність саме такого способу досліджень барокових творів Валерій Шевчук аргументує тим, “що підтексти в поезії українського бароко творилися зчастина на асоціативній основі. Автор рідко коли випишував їх пискрито, а творив їх за допомогою кинутих тут чи там реалій, які мали асоціативно пов’язуватись із тим, що знають і автор, і його читач” [17, 20]. Саме тому він прагне віднайти ті ключові лексичні позначення, алюзії та ремінісценції, що утворюють асоціативні вузли поміж текстом та його культурним і соціально-історичним тлом, певною літературною традицією. Такі підходи складають методологічну основу праць “Стефан Яворський. Поезія”, “Семен Дівович. “Розмова Великої Росії з Малоросією”, “Прообразність у баченні Г.Сковороди”, “Енеїда” Івана Котляревського в системі літератури українського бароко” [24, 235–243; 545–555; 595–608; 649–670] та багатьох інших.

“Відкритість” барокового тексту визначає “відкритість” його інтерпретації, тому Шевчук наголошує, що намагається описати

лише “свою версію такого прочитання” [19, 19]. Інтерпретація зосереджується навколо проблем розуміння мови творів XVI–XVIII століть. У Шевчука віднаходимо модифікацію відомої тези одного з засновників філософії мови В. фон Гумбольдта: “Література – явище, яке є плодом духу тієї чи іншої нації [18, 680]”. Пильний огляд багатомовної функціональності української барокової літератури дає можливість Валерію Шевчуку наблизитись до осягнення своєрідності культури як вияву національного духу народу, що “стояв на маргінесах, тобто не в центрі культурного регіону” [18, 680].

Розлогі тлумачення Шевчука спрямовані на виявлення мовної версії барокового світобачення. В цьому сенсі він близький до Г.-Г.Гадамера, який пише: “Коли ми хочемо знайти правильний горизонт для розуміння мовної природи герменевтичного досвіду, ми повинні дослідити зв’язок, що існує між мовою та світом” [5, 409]. Проблеми джерел барокової прообразності, алегоричності, символізму Валерій Шевчук розглядає в проекції взаємозв’язків мовної форми та змісту, що опираються на конкретні традиції світорозуміння. Часті звертання до античних сюжетів та мотивів, перманентні реінтерпретації текстів Біблії, Отців Церкви, творів схоластики зумовлені бажанням надати конкретним мовним вираженням розширеного, відповідного українському соціокультурному простору та світогляду змісту.

“Історії” попередників для Шевчука – це окремі форми літературознавчих рефлексій, що потребують стягнення та узгодження, методологічного “збирання”. “В основу дослідження, – характеризує методологію власних праць, пише Валерій Шевчук, – кладеться визначення Дмитра Чижевського про історико-естетичні періоди в літературі [...] З іншого боку, аж ніяк не заперечую й конечної потреби в історизмі” [19, 18]. Водночас, слідом за Анатолієм Макаровим, він прагне осмислити бароко як явище “соціумно-світоглядне”, “психологічне в усій його різноманітності та складності” [19, 18]. Ампліфікація різнобічних підходів до барокової літератури детонує єдність з працями попередників, в континуумі яких Шевчукові виконують функцію індивідуально-переосмислених доповнень. Його цікавить об’єднання багатоваріантних осмислень літератури та культури XVI–XVIII століть заради аргументації вагомості, “обрано-

сті” цього історико-літературного феномену, а не розрізнення окремих наукових концепцій.

Екстраполяція наукових досліджень представників різних періодів та шкіл у працях Валерія Шевчука скерована на “реабілітацію” самодостатності, оригінальності, значимості української барокової літератури в контексті світової. Незважаючи на те, що дослідник безпосередньо не втручається в дискусію, яку започаткував Дмитро Чижевський, а розгорнули Іван Лисяк-Рудницький і Григорій Грабович [15, 306–353], щодо “повноти/неповноти історичності/неісторичності” української нації та літератури, модель та стратегія Валерія Шевчука, хай і без чітко окресленої концептуальності, спрямована на легітимацію повноцінності української літератури, зокрема барокового періоду: “І справді, наша література не розвивалася на всіх параметрах європейської і не завжди з нею в унісон. Але про її меншовартість годі говорити через те, що вона часом підіймалася на ті рівні, що їх європейська література того часу не відала” [18, 684]. У різних працях Валерій Шевчук постулює низку доказів, що обґрунтовують доречність цього формулювання: багатомовне функціонування літературного простору реалізувало культурні та інтелектуальні потреби різних сфер та станів українського соціуму [23]; література творилася в конкретних осередках та школах (Київській, Києво-Чернігівській, Почаївській, Острозькій); мала розгалужену систему жанрів; динаміку розвитку (раннє, розвинене, пізнє бароко); сфери “побутування” (“високе”, “низьке”); формальну, тематичну та стильову своєрідність; національну специфіку; широке коло талановитих та ерудованих особистостей.

Дослідження Валерія Шевчука вражають широтою охопленого матеріалу. Помітно, що автор прагне масштабно досягнути літературний масив XVI–XVIII століть, часто звертається до маловідомих творів та відкриває нові (забуті) імена. Інтерпретація конкретних текстів переповнена аналогіями, зіставленнями, які дослідник віднаходить, спостерігаючи за розвитком і традиційністю конкретних жанрів, тем, символів. Цим зумовлена вагомість інтертекстуальних пошуків в його історіографічній моделі.

1. *Антонич Б.-І.* Національне мистецтво Спроба ідеалістичної системи мистецтва / Богдан-Ігор Антонич // Б.-І. Антонич. Велика гармонія. – К.: Веселка, 2003. – С. 323–335.

2. *Білоус П. В.* Давня українська література в творчості Валерія Шевчука / П. В. Білоус // Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. – Житомир, 2004. – № 12. – С. 10–19.

3. *Городнюк Н. А.* Знаки необарокової культури в творчості Валерія Шевчука: компаративні аспекти: дис... канд. філолог. наук / 10.01.05 / Городнюк Наталія Андріївна. – Дніпропетровськ, 2003. – 180 с.

4. *Гундорова Т.* Історіографічна формула Григорія Грабовича / Тамара Гундорова // Сучасність. – 2001. – № 6. – С. 116–129.

5. *Гадамер Г.-Г.* Істина і метод: у 2 т. / Гадамер Ганс-Георг; [пер. з нім. О. Мокровольського]. – К.: Юніверс, 2000. – Т. 1: Герменевтика і Основи філософ. герменевтики. – 464 с. – Бібліогр. 1 с. – (Філософська думка).

6. *Еліот Т.* Функції літературної критики / Томас Стернз Еліот; [пер. М. Рябчук] // Слово Знак Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [за редакцією М. Зубрицької]. – Львів: Літопис, 1996. – С. 65–72.

7. *Жулинський М.* У вічному змаганні за істину // Шевчук В. Три листки за вікном: [романтиптих]. – К.: Рад. письменник, 1986. – С. 3–14. (Передмова).

8. *Криса Б.* Пересотворення світу / Українська поезія XVII–XVIII століть / Б. С. Криса. – Львів: Свічадо, 1997. – 215 с.

9. *Рикьор П.* Про інтерпретацію / Поль Рикьор // Після філософії: кінець чи трансформація? / [пер. з англ.; упор. К. Байнес та ін.]. – К.: Четверта хвиля, 2000. – С. 309–334.

10. *Тарнашинська Л. Б.* Художня галатика Валерія Шевчука: постать сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури / Л. Б. Тарнашинська. – К.: Вид-во імені Олени Теліги, 2001. – 224 с.

11. *Фізер І.* Редуктивна модель “Історії української літератури” Дмитра Чижевського / Іван Фізер // Літературознавство: матеріали III конгресу Міжнародної асоціації україністів (Харків, 26–29 серпня 1996 р.). – К.: Обереги, 1996. – С. 3–18.

12. *Франко І. Я.* Відповідь критиконі Перебенді / І. Я. Франко // Зібрання творів: у 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 27. – С. 311

13. *Франко І. Я.* Із секретів поетичної творчості / І. Я. Франко // Зібрання творів: у 50 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 31. – С. 45–120.

14. *Чижевський Д.* До проблеми бароко / Дмитро Чижевський // Славістика / [за ред. Р. Мінха, С. Пшеничного]. – Дрогобич: Коло, 2003. – Т. 1. – С. 339–351.

15. *Чижевський Д. І.* Історія української літератури (від початків до доби реалізму) / Д. І. Чижевський. – Тернопіль: МПП “Презент”, за участю ТОВ “Феміна”, 1994. – 480 с.

16. *Чижевський Д.* Український літературний барок: нариси / Дмитро Чижевський

підготовка тексту та мовна редакція Леоніда Ушкалова; вступна стаття Олексі Мишанича. – Харків: Акта, 2003. – 460 с.

17. *Шевчук В.* “Енеїда” І. Котляревського в системі літератури українського бароко: розмишлення / Валерій Шевчук. – Львів: Сполом, 1998. – 61 с.

18. *Шевчук В. О.* Висновки, або коли починалася Нова українська література і ще раз про стилістичні епохи / В. О. Шевчук // Муза Роксоланська: українська література XVI–XVIII століть: у 2 кн. – К.: Либідь, 2005. – Кн. 2: Розвинене бароко. Пізнє бароко. – С. 679–694.

19. *Шевчук В. О.* Вступ / В. О. Шевчук // Муза Роксоланська: українська література XVI–XVIII століть: у 2 кн. – К.: Либідь, 2004. – Кн. 1: Ренесанс. Раннє Бароко. – С. 8–20.

20. *Шевчук В. О.* Іван Вишенський та його твори / В. О. Шевчук // Муза Роксоланська: українська література XVI–XVIII століть: у 2 кн. – К.: Либідь, 2004. – Кн. 1: Ренесанс. Раннє Бароко. – С. 8–20.

21. *Шевчук В. О.* Лазар Баранович як поет / В. О. Шевчук // Муза Роксоланська: українська література XVI–XVIII століть: у 2 кн. – К.: Либідь, 2005. – Кн. 2: Розвинене бароко. Пізнє бароко. – С. 128–143.

22. *Шевчук В. О.* Про Данила Братковського – поета та людину / В. О. Шевчук // Муза Роксоланська: українська література XVI–XVIII століть: у 2 кн. – К.: Либідь, 2005. – Кн. 2: Розвинене бароко. Пізнє бароко. – С. 262–282.

The article considers the peculiarities of Valery Shevchuk's historiographical model, the central part of which belongs to Ukrainian Baroque literature. The ways of interpreting and comprehension of the world of Baroque, that is polyfunctional from the author's point of view, from the correlative complex with numerous levels. The object of research is the study of those scientific texts of Valery Shevchuk that are the most illustrative according to his model of interpreting the Baroque language and world.

Key words: Baroque, scientific/literary model, interpretation, self communication, popularization, method, intertextuality.

УДК 82-2:821.161

ББК 83.3

МІСТЕРІЙНІ ЕЛЕМЕНТИ У СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦІЙНІЙ СТРУКТУРІ ДРАМАТУРГІЇ ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО

Марія Багрій-Миськів

У статті розглядається питання впливу традицій сюжетотворення містерії на творчість Ігоря Костецького та стилізація як засіб містерійного перевтілення у модерних драмах митця. Аналізується сюжетне поєднання елементів містерії: життя, смерті, апокаліпсису, що передає неповторну ансамблевість твору. Досліджується вплив містерійних елементів на композиційну структуру, яка характеризує компонентний склад у драматичних творах митця.

Ключові слова: містерія, барокова драма, інтермедія, стилізація, сюжет, композиція.

Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття, що містила в собі давні традиції християнськості письменства, утверджувалася через призму жанрів, образів та сюжетів, що було органічною рисою худож-

нього мислення драматургів. Серед символів християнсько-релігійного спрямування, що їх використовували українські творці сценічної літератури означеного періоду, були такі, котрі пов'язані з містеріями або міракллями, в

23. *Шевчук В. О.* Мова і витворення культурних та духовних цінностей / В. О. Шевчук // Муза Роксоланська: українська література XVI–XVIII століть: у 2 кн. – К.: Либідь, 2004. – Кн. 1: Ренесанс. Раннє Бароко. – С. 83–94.

24. *Шевчук В. О.* Муза Роксоланська: українська література XVI–XVIII століть: у 2 кн. / В. О. Шевчук. – К.: Либідь, 2005. – Кн. 2: Розвинене бароко. Пізнє бароко. – 728 с.; іл.

25. *Шевчук В. О.* Теофан Прокопович. Життя та творчість / В. О. Шевчук // Муза Роксоланська: українська література XVI–XVIII століть: у 2 кн. – К.: Либідь, 2005. – Кн. 2: Розвинене бароко. Пізнє бароко. – С. 306–318.

26. *Шевчук В. О.* Універсальна картина світу в творчості письменників українського бароко / В. О. Шевчук // Муза Роксоланська: українська література XVI–XVIII століть: у 2 кн. – К.: Либідь, 2005. – Кн. 2: Розвинене бароко. Пізнє бароко. – С. 38–45.

27. *Шевчук В. О.* Явище прообразності в літературі українського бароко / В. О. Шевчук // Муза Роксоланська: українська література XVI–XVIII століть: у 2 кн. – К.: Либідь, 2005. – Кн. 2: Розвинене бароко. Пізнє бароко. – С. 393–406.

28. *Еко У.* Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Умберто Эко; [пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного]. – С. Пб.: Symposium; М.: Изд-во РГГУ, 2005. – 502 с.

“сюжетах яких спостерігається незвичайне, таємниче, трансцендентне, надто зашифроване, власне таке, що було типологічним проявом жанротворчої функції в розвитку драматургічно-театрального процесу національного письменства і мистецтва кінця XIX – початку XX століття” [11, 412].

Містерія донесла до нас світоглядні уявлення предків, їх моральні засади, високу життєву філософію та безліч законів духовного буття. Неабиякий вплив містерійного сюжетно-образного матеріалу на драматургію відчувався упродовж багатьох культурно-історичних епох. Простежувалися різноманітні способи і форми стилізації й трансформації християнських містерійних сюжетів та образів, що для української драматургії стало одним із засобів обрядового етичного та естетичного взаємообміну із світовою літературою.

До когорти самобутніх майстрів драматичного мистецтва в українській літературі першої половини XX століття належить Ігор Костецький, п'єси якого – перспективний об'єкт досліджень у сучасному літературознавстві. Проблема ж наявності релігійно-християнських символів в системі драматургічної поетики Костецького, зокрема в таких жанроутвореннях, як містерія і мораліте, побіжно розглядалася у працях Л.Залеської-Онишкевич [1], С.Хороба [11], О.Любенко [6], С.Матвієнко [7], І.Юрової [12], С.Павличко [8–9], О.Когут [2] тощо. Однак питання диференціації містеріальних елементів у сюжетно-композиційній структурі драматичних творів І. Костецького і досі залишається не з'ясованим. Це і зумовлює актуальність поданої статті.

Поява Ігоря Костецького в українській літературі була неминучою і закономірною. Його літературне життя пов'язане з еміграцією, що свідчить про певну відчуженість, різноманітність, межовість творчості. Він завжди перебував у творчому пошуку і завше претендував на всеохопність, прагнув бути першим. Першим у перекладацтві та у модернізації української літератури і, вочевидь, кращим у критиці, письменстві та драматургії.

Саме завдяки І.Костецькому – “режисеру за фахом”, відбулася поява справжньої експериментальної української драми. Драми Ігоря Костецького – це своєрідна еволюція театру, коли зв'язок із традицією остаточно обривається, адже художник слова не погоджується на жодні компроміси з жанром,

формою, стилем та мовою і, долаючи ці перешкоди, наважується на створення чогось принципово нового шляхом експериментування. Як підкреслює дослідниця драматургічного доробку Ігоря Костецького Л.Залеська-Онишкевич, “його п'єси сповнені інтертекстуальності, іронії та глибокого цінування людської індивідуальності й самовияву” [1, 20]. Діаметрально протилежним є відгук О.Грица, який рецензував першу п'єсу автора, надіслану на конкурс мюнхенського журналу “Рідне слово”, і помітив у дебюті драматурга лише “нікчемні бздурства” та “півбожевільні нісенітниця” [3, 6]. Щоправда, цей “камбрум”, за словами критика, виглядає абсурдно лише з погляду читача, самі ж дійові особи п'єс, здається, чудово розуміють одне одного” [6, 36].

Справді, у його драмах подекуди змальоване життя у вигляді хаотичних випадковостей та безглузких ситуацій, проте немає підкресленого, чіткого алогізму, ірраціоналізму у вчинках персонажів, що є характерним для цього роду мистецтва. Театральна культура бароко сприяла розвитку багатьох жанрів, і саме інтермедійні сценки можна вважати одним із джерел абсурдних п'єс, створених у XX ст. І.Костецький охоче звертається до переосмислення барокових театральних жанрів з наукового підходу, адже важливого значення в театрі бароко набуває саме зв'язок вченої та народної культури. Як зазначає Л.Софронова, “зразки вченої культури вільно опускалися до народної культури... Їхні художні мови були рівноправними кодами, за допомогою яких передавалася та сама інформація, але в різних ракурсах” [10, 32–33].

Особливості світобачення та написання драматичних творів художника слова вказують на доцільність розгляду творчої манери Ігоря Костецького як такої, що суперечить реалістичній типізації. Припускаючи, що така естетична установка може мати релігійно-християнське підґрунтя, маємо на меті з'ясувати вплив традицій сюжетотворення містерії на композицію, що диференціюється у драматургії письменника.

У цьому контексті коло завдань дослідження окреслюємо так:

– проаналізувати традиції сюжетотворення містерії у драматичних творах Ігоря Костецького, та з'ясувати вплив містерійних елементів на їх композиційну структуру;

– простежити наявність та невід'ємність інтермедій, гри (наприклад, гри Масок), елементів мораліте у п'єсах драматурга, що значіно трансформувалися в його цілісній мистецтвній манері;

– узагальнити особливості драматичної творчості Ігоря Костецького як невід'ємної складової української сценічної літератури кінця XIX – початку XX століття.

До творчого доробку Костецького-драматурга належать три вагомі п'єси “Спокуси несвятого Антона” (1946), “Близнята ще зустрінуться” (1947) та “Дійство про велику людину” (1948). Ці драми зумовили чималий резонанс у момент їх появи, і сьогодні вони провокують дискусії в літературно-мистецтвовому середовищі. Симптоматично, що оцінки, висловлені критиками стосовно драм Ігоря Костецького, були полярними – і схвальними, і різкими, аж до повного заперечення їх художньої вартості.

Для побудови своїх творів автор уживавне і поглиблює особливості структурної побудови та жанрової системи барокових інтермедійних драм. Оскільки їх автори зверталися переважно до осмислення біблійних сюжетів або історій з життя святих, то і жанри, які вони використовували, були безпосередньо пов'язані з “високими” темами [12, 94]. Проте використовуючи жанрові підзаголовки “мораліте” (“Близнята ще зустрінуться”) та “містерія” (“Дійство про велику людину”), персонажами своїх п'єс Костецький обирає звичайних людей, яким властиві гріхи та помилки. За бароковою традицією, сюжет мораліте передбачає охоплення собою змісту життя, яке будується на зображенні гранично абстрактних стосунків людини зі світом. За душу головного героя, який виконує пасивну роль, ведуть боротьбу сили добра і зла, а людина спостерігає за їхнім двобоєм і відчуває на собі їхній вплив.

Ця боротьба демонструється співвідношенням алегоричних образів, що втілюють у собі чесноти та вади. Дія, що зазвичай триває від колиски до могили, водночас прямувала до раю, якщо людина вела праведне життя, або до пекла, якщо грішила [5, 451]. Скажімо, у драмі Костецького “Спокуси несвятого Антона” дійовими особами виступають реальні грішні люди, які не тільки не уникають спокуси, а прагнуть їй піддатися, знаючи про неминуче покарання за скоєне.

У містерійних творах автори дотримувалися композиції середньовічного типу з

притаманним їй неквапливим розгортанням подій та виділенням центрального епізоду, якому підпорядковувалися всі інші [5, 467]. Містерійний сюжет міг змінюватися в окремих випадках на біблійний, історичний, а також світський. У “Дійстві про велику людину” І.Костецького відсутнє зображення боротьби алегоричних фігур чи біблійних персонажів за душу головного героя і не існує обов'язкового покарання гріха. Але все-таки простежується аналогія між персонажами Костецького та заявленими бароковою традицією постатями (розбійника, гуляки, лиходія, злочинця), проте не збігається характер їх зображення, оскільки незважаючи на негативні риси, вони намагаються творити добро і шукати “великих людей”.

Герої цієї драми не плекають утопічних ілюзій щодо реформи українського роду на шляху до соціалізму або створення нового суспільного ладу, що ґрунтується на ідеї вселенської любові, а є людьми порядку, системи. Наприклад, такими видаються, на наш погляд, Мартин, невпевнений і закомплексований, який без жодних внутрішніх вагань декілька років проводить на самоті зі своїми проектами, Максимус, поштовий службовець, котрий повірив у свою вищість, інакшість, що і стає для нього поштовхом взяти на себе обов'язки головного героя містерії. Домінування внутрішньої егосутності властиве цій п'єсі, проте немає цілковито вільного вчинку героя, чия воля до дії і її реалізації немов скута завданням пізнання і самопізнання. Про зміни, які відбулися у духовному світі Максимуса, ми дізнаємося лише із його реплік, що нагадують радше маячню божевільного, аніж проголошення свідомого вольового рішення особистості. До теми божевілля Максимус звертається неодноразово, навіть розігрує внутрішній діалог, уявляючи себе душевнохворим, чим розхитує і так нестійку до зовнішніх реалій психіку.

Барокова драма, прагнучи виховати своїх глядачів, звертається до змалювання людини у ситуаціях, які можна назвати межовими. Подібні ситуації існують і в п'єсах І.Костецького, де герої прагнуть кардинально змінити своє життя (“Спокуси несвятого Антона”), віднайти свою сутність (“Близнята ще зустрінуться”), самоствердитись (“Дійство про велику людину”). Однак характер “кризовості” ситуації у творах І.Костецького знижено-пародійний: персонажі або не наважуються подолати її межу (“Спокуси несвятого Анто-

на”), або не відчувають важливості цієї ситуації у власній долі (“Близнята ще зустрінуться”), або залучені до неї випадково (“Дійство про велику людину”) [12, 142].

І.Костецький доречно використовує прийом гри, активізуючи цим розгортання сюжету драми “Дійство про велику людину”, завдяки чому досягає композиційної динаміки, емоційного навантаження окремих сцен. Драматург “грає дійовими особами, персонаж драми Бернадський – злочинцями і Максимусом, а останній – Масками і людством загалом, а всі разом грають у модерний містерійний театр із відтінком сарказму та іронії” [2, 3]. У драмі розгортається також гра слів і змісту. Скажімо, Валентина спокушає Максимуса на погані вчинки, проте називає себе “пацифісткою з почуття суперництва супроти війни, миротворицею до кінця днів своїх, богинею миру” [13, 361].

Одним із структурних компонентів драм І.Костецького є інтермедія, що, як жанр, постали за вимогою поезики народного театру та барокової драми і розглядалися як засіб залучення широкого кола слухачів до сприйняття дидактичних і релігійних творів. З усіх п’єс І.Костецького тільки “Дійство про велику людину” містить у собі інтермедію як окремий елемент структури, а дві інші письменник будує на поєднанні елементів інтермедії та барокової драми. Інтермедії, що пов’язані з головним змістом драми, дещо знижують смислове навантаження певних відомих символів. Прикладом є інтермедія з Місяцем, символом часу, якому моляться люди, забувши Сонце, втілення вічності, що вказує на зміщення ціннісних орієнтирів. Місяць дивується необізнаності людей щодо властивостей Сонця, тому знаковою є зустріч Сонця з дівчиною, де відбулось поєднання двох начал: чоловічого і жіночого. Цікавою є інтермедія з Брехуном та Суддею, де все перевертається з ніг на голову, оскільки людина, бажаючи говорити правду під натиском Судді, стає брехуном і злочинцем. Вдалою драматургічною знахідкою є концепція Маски, де п’ятиголосий чоловічий хор Масок, як і в середньовічній містерії, коментує події, що відбуваються, висловлюючи взаємозаперечні судження, результат яких залежить від того, наскільки вміло автор сформулює запитання, щоб отримати бажану відповідь. Маски постають як втілення всіх нездійснених задумів та відлуння неказаних звернень. Партійні колеги, голоси Віри, Довір’я, Симпатії, Захоплен-

ня як відгомін перебування автора в силовому полі впливу тоталітарного режиму, наклали свій відбиток на доробок драматурга, тому, припускаємо, це й зумовило активне використання ним елементів сюжету апокаліптичної містерії у “Дійстві про велику людину”.

Містерійна п’єса “Дійство про велику людину”, за словами І.Костецького, була написана неймовірно швидко, за два дні (11–12 серпня 1948 року), що неможливо здійснити навіть у стані неабиякого натхнення. Ця містерія на той час була відома вузькому колу осіб. У пам’яті автора закарбувалися лише дві зауваги: стосовно лайки Валентини та звинувачення автора драми у безсердечності.

Костецький, обравши для своєї п’єси форму містерії, наповнює її зовсім не містерійними героями, створюючи ілюзію вже знаного та відомого. Маски між його монологами пройшли крізь призму буття, пережили державний переворот, осіли у нових містах, сповнених гармонії і порядку, тобто здійснили перехід з пекла до раю. Такий перехід був характерним для персонажів містерійних дійств різдвяного та великоднього типу або п’єс на інші євангельські сюжети, з’єднують ланкою яких була драбина. Аналогічною є драма Ігоря Костецького “Дійство про велику людину”, в котрій головний герой сидить самотньо на недоступній скелі, і лише з власної волі може скинути вниз мотузку тому, кого вважатиме достойним бути поряд із ним під час його розмов з Всевишнім. Діалог, що розгортається між Максимусом і Валентиною, дуже нагадує розмову диявола з Ісусом Христом під час сорокаденного посту на горі Спокуси, про що свідчить навіть опис місцевості, поданий дійовими особами.

Зрозуміло, що у барокових формах І.Костецький шукає форми, які потрібні йому для гри. Як він наголошував у передмові до видання своїх п’єс, “у творчості реальними є тільки два факти: матеріал і форма” [3, 7]. Прикладом є драма “Спокуси несвятого Антона”, яка, на перший погляд, видається складеною з уривків розмов, вражень і дій, однак домінують у ній зведення буденності та використання рішень барокового театру для остаточного руйнування природного стану речей, розшарування дійства з метою позбавити його реального виміру. “Це театральнолітературна провокація, в якій немає місця серйозному сприйняттю містерії, мораліте, персоналізацій Добра, Совісті тощо. Містерія

або мораліте нівелюються до комедії масок, що автоматично стає вищим жанром” [6, 38].

У п’єсі “Спокуси несвятого Антона” імінено структуру персонажів, бо в ній немає ні головних, ні другорядних, є лише персонажі-пустки (Антон – Антонина, Валентин-Валентина) та, безумовно, “штукарі”, тобто актори, які беруть на себе обов’язки барокових театральних персоналізацій різних психологічних явищ (приміром, Злості, Совісті), але надають зрозуміліші дійовим особам маски: кельнера, відвідувачів із вусами та без вусів тощо. У п’єсі також фігурує друг родини Валентин, “штучна людина” (самоіронічна характеристика), “задня частина усякої справи”, за словами Антоніни.

Жанр драми – комедія масок – і дотримання його вимог свідчить про певний зв’язок з європейською традицією, однак в І.Костецького жанр, як і інші зв’язки з попередниками, – це лише неосяжне поле для експерименту. Якщо аналізувати п’єси художника слова в аспекті традиційності, то стають зрозумілими якісно інша ідейно-естетична сутність, деструкція мови, гра з масками, побудова п’єси, характеротворення персонажів тощо. Драматург не лише активно вивчав західний досвід недавнього минулого, а й пропагував його з великим ентузіазмом. “Усе це мало служити меті (...) модернізувати українську культуру, інтегрувати її в світові літературні процеси” [8, 137].

У композиційному плані є очевидним поєднання авангардного письма й барокового театру, що представлений інтермедіями та алегоріями. Проте І.Костецький не хоче акцентувати увагу на зв’язку з минулим, а бажає використати минуле для роз’яснення сучасності, для унаочнення конфлікту старого і новим, бо це є найкращим способом демонстрації новаторства, на чому наголошує, зокрема, С.Матвієнко: “Так, у п’єсі “Спокуси несвятого Антона” є навіть такі “немислимі” персонажі, як “філософічна доглибність вистави” чи “алегорія законного обурення глядача”. З одного боку, це алюзія до барокового театру з його традицією персонажів-алегорій, з іншого, – намагання у “бароковий” спосіб пронизувати з тої самої традиції. Однак епоху бароко любили чи не всі українські модернисти. Тому іронія Костецького стосується передовсім свого часу. Бароко – епоха химер, коли поєднуватись могло абсолютно непоєднане, а форма творилась шоразу химерніша та дивовижніша. Відвага бароко щодо форми

була, так би мовити, останнім сподіванням, останнім прикладом для творців епохи “кризи театру” [7, 169–170]. Бачення цієї “кризи” вияскравлює персонаж п’єси І.Костецького “Близнята ще зустрінуться” Пролог, міркуючи, що “театр взагалі, а наш зокрема переходить тяжку хворобу. Криза не в тому, що нема чого виставляти, криза в тому, що не знають, як виставляти. Уже все на світі перепробувано в театрі” [4, 191].

Значну роль у драмі відіграє декорація живопису і його поєднання з літературою в театрі. Костецький слушно зазначає, що “автор, коли його запитали, як грати п’єсу, подав несміливу пропозицію. Він запропонував грати драматичний твір засобами, що залишаються, коли відкинути всі зміни. Тобто засобами чистого театру: розвішати завіси, розмалювати обличчя – і грати” [4, 192]. На переконання О.Любенко, “антагоністом фігуративності тут виступає гра, пластика, а також образ” [6, 38]. Саме тому в драмі “Спокуси несвятого Антона” дію повністю віддано персонажам-акторам, маскам: вони керують порожніми оболонками Антона та Антоніни, Валентина та Валентини, надаючи їм ситуативного змісту. Ця гра справді найприкметніший феномен у п’єсах Костецького, що проявляється в усіх без винятку експериментах: у мові, оголенні прийому, деструктуризації тощо. І вона, вочевидь наближає українську драматургію до світової”.

Симптоматично, що у першій п’єсі Ігоря Костецького “Спокуси несвятого Антона” дійові особи мають однакові імена (Антон-Антоніна, Валентин-Валентина), але різну стать. Це нашоє на думку, що ім’я позбавляється атрибутів сакральності, таємничості. Яскравим прикладом є оповідання автора “Ціна людської назви”, опубліковане в першому числі альманаху МУРУ, а пізніше, наприкінці ХХ ст., передруковане часописом “Критика”. Ім’я, як вважає Костецький, – це лише маска, яку можна скинути будь-якої миті, показавши себе справжнього, ніякого. Як мовив у драмі Перший Штукар: “Ми з’являємось тепер без масок. Точніше, у своїх істотних масках” [13, 36].

Аналогічною іменам є стать людини, яка є відображенням сутності та елементом атмосфери невизначеності. Можливо, відлунням того, що в Костецького не було чіткого бачення цілісної теорії театру, стало творче життя автора, яке нагадує незавершений проект. Та сам напрям мислення вказує на

європейську спільність. У цьому контексті доповіді Костецького, його виступи на з'їздах МУРУ відіграли менш важливу роль, ніж його п'єси. Це підтверджують і слова Святослава Тогобочного, головного героя з драми "Близнята ще зустрінуться": "...неможливо для Я бути нічим. А знаєш чому неможливо? Тому що його створено ... Так, створено. Принаймні, дано йому поштовх для утворення. Одного разу. Одноразовий поштовх" [4, 192].

У цьому не менш оригінальному творі – наявна та сама форма, про яку вже йшлося, форма, ускладнена ідеєю двійництва. Особливою є його композиція, що умовно складається з трьох частин, якими характеризується містерія: життя, смерть та апокаліпсис. У першій частині розповідається про події під час новорічного бенкету-маскараду, де несподівано для самих себе зустрічаються двоє братів-близнят, головні дійові особи п'єси. Імена братів ідентичні – Святослав, однак мають різне смислове навантаження. Тогобочний – проповідник ідеї не вбивства, а Тутешній веде боротьбу з окупантами, проповідує ідею "визволення поневоленого народу" будь-якими засобами. Якщо звернутися до біблійного сюжету, то це нагадує життя синів Адама і Єви, яких звали Каїн та Авель, де Авель на протигагу брату вирізнявся доброю і побожністю. У Святослава Тутешнього закохана дівчина Тереса, здатна заради коханого на жертву. Але вона віддає перевагу доброму брату, Святославу Тогобочному, як Бог під час жертвоприношення – Авелю. У процесі розвитку дії другої частини п'єси близнята завдають Тересі клопоту суперечками, до того ж у Святослава Тогобочного випадково опиняється жакет іншого Святослава, в якому лежить вибухівка для здійснення теракту помсти владі. Зрештою, Святослав Тутешній все-таки встигає здійснити вибух у новорічну ніч. Це є ключовим епізодом у композиції твору, що нагадує біблійний, де Каїн убиває Авеля. Проте фінал п'єси І.Костецького оптимістичний. Вона завершується розмовою Тереси й полковника, з якої дізнаємося, що виконавці атентату опинилися в нейтральній країні і недосяжні для поліції, що умовно відносимо до третьої частини композиції твору, де з героями відбувається апокаліпсис.

У п'єсі "Близнята ще зустрінуться" присутні такі параметри, як фрагментарність і симультанність композиції (наприклад, у розмовах першої, другої, третьої пар). Драма

сповнена теоретизувань самого автора: міркування з приводу побудови композиції подано як прямо (монологи Пролога, Петра Тогобочного), так і опосередковано, у репліках персонажів [6, 41].

Інтрига у драматичному творі полягає у зміні масок – саме так можна схематично окреслити події, що відбуваються. Гра у Костецького означає принципову неможливість вибору, адже вибирати дійові особи можуть лише серед масок – найменш істинних персонажів. Навіть кохання залежить від маски-обличчя: Тереса закохана в обличчя Святослава, а не в саму людину. Святослав Тогобочний, уособлюючи ідею невбивства, стверджує, що вони через самозречення знищують власну особистість. Логічні зв'язки, на перший погляд, наявні у п'єсі, зруйновано, читач відчуває гнучкість і нестабільність тексту. Саме це, разом із невеличкою пантомімою та грою слів, спонукало дослідників назвати п'єсу абсурдистською або ж нефігуративною.

Отже, творчі прагнення модерністичної прози та драматургії спонукали Ігоря Костецького до мистецьких експериментів, які нині вважаються абсурдистськими, беручи до уваги поетику стилю, а не час створення. Експериментальні прийоми не передбачають метафізичного впливу на читача, натомість пропонують глибинну зміну естетичних і пізнавальних орієнтирів у бік нереальної образності. Прикро, але драми цього автора були чужими в геокультурному просторі материкової України, зрештою, і не втілювались сценічно. Однак його драматична творчість заповнює значну прогалину у висвітленні історії української драматургії, яка пов'язана з недостатнім осмисленням та розумінням української християнської містерії, а відтак і релігійної драми в цілому. Відрадною є поява наукових досліджень, що свідчить про очевидну цікавість до феномена Ігоря Костецького, якого можна вважати непересічним експериментатором та неоцінним драматургом.

1. Залеська-Онишкевич Л. Драматургія української діаспори. Вступ / Л. Залеська-Онишкевич // Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори. – К. : Час, 1997. – С. 9–32.

2. Когут О. Стилізація як засіб трансформації містерійних сюжетів (на матеріалі драми І. Костецького "Дійство про велику людину") / О. Когут // <http://www.ji.lviv.ua/n35texts/kosteckyj.htm>.

3. Костецький І. Театр перед твоїм поглядом / І. Костецький – Мюнхен : На горі, 1963. – 35 с.

4. Костецький І. Близнята ще зустрінуться / І. Костецький // Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори. – К., 1997. – С. 530–582.

5. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва. – К. : Академія, 2007. – 752 с.

6. Любенко О. Експеримент в українській драматургії : феномен Ігоря Костецького / О. Любенко // Слово і час. – 2005. – № 6. – С. 32–41.

7. Матвієнко С. Експеримент з мовою. Інтерпретація творів І. Костецького / С. Матвієнко // Кур'єр Кривбасу. – 2001. – Ч. 145. – С. 169–170.

8. Павличко С. Ігор Костецький та Езра Палл / С. Павличко // Сучасність. – 1992. – Ч. 11. – С. 135–143.

The article deals with the question of influence of the tradition of holiday-making mystery upon the works of Ihor Kostetskiy and stylization as means of mystery transformation in modern dramas of the author. The plot combination of the elements of mystery, life and death and apocalypse that reveal the unique ensemble of the writing is analysed. The influence of mystery elements upon the composition characterizing the component structure in dramatic works of the author is investigated.

Key words: mystery, composition, plot, style, baroque drama, interlude.

УДК 82-31 (436)

ББК 63.3 (4 УКР) 612-8

ЮДЕО-ХРИСТИЯНСЬКА АМБІВАЛЕНТНІСТЬ ПРИКОРДОННЯ У ТВОРАХ ЙОЗЕФА РОТА

Тетяна Монолатій

У статті на прикладі аналізу творів класика австрійської літератури ХХ ст. Йозефа Рота досліджується проблема художнього зображення міжетнічної взаємодії у галицько-волинському прикордонні, відносини "своїх" і "чужих". З'ясовуються механізми юдео-християнської амбівалентності, фікціонізації дійсності, а також мотиви ідеалістичного конструювання багатоетнічного середовища. Обґрунтовується теза, що, використовуючи приклад змагальної взаємодії етнонацій на власній "малій Батьківщині", письменник ідеалізував етнополітику Габсбурзької монархії, формуючи позитивний контекст єврейсько-українських відносин.

Ключові слова: Йозеф Рот, амбівалентність, міжетнічна взаємодія, прикордоння, західно-українські землі, Йов, Тарабас.

Одним із найвідоміших письменників східноєвропейського єврейства вважається класик австрійської літератури ХХ ст. Й. Рот, який, називаючи себе "нерелігійним віруючим гірським", стверджував, що повернувся до християнства [1, 141, 142; 3, 8]. Однак неважаючи на це, у його творах завжди присутня тема юдео-християнської амбівалентності. А що письменник реконструює її на прикладі своєї "малої Батьківщини" – австроросійського прикордоння, то актуальним є вивчення літературних обривів міжетнічної взаємодії "своїх" і "чужих". Це, на наш погляд, дозволить увиразнити дослідницьку

9. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / С. Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.

10. Софронова Л. Старинный украинский театр / Л. Софронова. – М. : РОССПЭН, 1996. – 352 с.

11. Хороб С. Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття (Неоромантизм. Символізм. Експресіонізм) : монографія / С. Хороб. – Івано-Франківськ : Плай, 2002. – 412 с.

12. Юрова І. Творча особистість І. Костецького у літературному дискурсі II половини ХХ століття : монографія / І. Юрова. – Донецьк : Норд-Прес, 2006. – 270 с.

13. Костецький І. Тобі належить цілий світ : вибрані твори / І. Костецький. – К. : Критика, 2005. – 527 с.

парадигму пошуку індивідуальних мотивів ідеалістичного конструювання багатоетнічного середовища, а, отже, механізмів фікціонізації дійсності у галицько-волинському прикордонні.

Сучасне ретознавство не може похвалитися значним доробком із запропонованої теми. Лакуни у вивченні юдео-християнської амбівалентності заповнюють переважно узагальнюючі студії німецької дослідниці К.Окзе [11] та південно-африканської – І.Дос Сантос [8], де, головним чином, досліджуються погляди австрійського письменника на проблему етнічної нетерпимості, функціонування

етнічних гетто, а також зображення Й.Ротом природи антисемітизму. Зважаючи на цю обставину, ґрунтуючись на опрацюванні літературного доробку письменника, пропонуємо міркування стосовно відтворення ним юдео-християнської амбівалентності, окремих сюжетів взаємодії “іншостей” у багатоетнічному хронотопі.

Насамперед зауважимо, що галицько-волинське прикордоння є місцем подій більшості творів Й.Рота. Так у романах “Йов” (1930), “Марш Радецького” (1932) і “Фальшива вага” (1937), події яких відбуваються на тогочасному австрійсько-російському пограниччі, Й.Рот надавав найбільшого значення тому, щоб Галичина як “неповторний літературний ландшафт” не потрапила в забуття [9, 69]. До того ж найвідоміший біограф письменника Давид Бронзен стверджував, що у 1935 р. Й.Рот почав великий роман “Суниця” про світ свого дитинства у Бродах [7, 124], але від цього проекту залишився тільки фрагмент на 42-х сторінках [7, 101, 121]. Для польської дослідниці творчості письменника М.Кланської “галицький хронотоп”, поза сумнівом, з’являється у текстах Й.Рота як позитивна утопія письменника, який хотів бачити його “місцем мирного і деякою мірою толерантного співжиття різних етносоціальних груп” [10, 153].

Той факт, що західноукраїнські терени – Галичина і Буковина – у складі Габсбурської монархії відрізнялися своєрідним духовним синкретизмом, в орбіті якого мирно співіснували етнонації із зазвичай різними етнічними й конфесійними цінностями, не заперечує наявності міжетнічних суперечностей і конфліктів [2, 161–162, 390, 482–483]. Прикладів такої змагальної взаємодії, якою вирізняється кожне пограниччя, також вистачало, хоча ці конфлікти були більше не етнічного плану, а радше соціального. А тому, повсякчас інтегруючи західноукраїнські землі в авторську фікцію, як зразок толерантного співжиття народів, Й.Рот неодноразово наводив у своїх творах сюжети мирного сусідства “своїх чужих” – християн та юдеїв.

Оскільки взаємодія українських селян і євреїв-крамарів існувала у сфері торгівлі, якою більшість останніх заробляла собі на прожиття, то у новелі “Левіафан” Й.Рот так описує специфіку, сказати б, договірно-діалогових відносин мешканців прикордоння: “Селяни віншували Вошивка Печеника обіймами, цілунками, сміхом і слізьми, наче

зустріли давно не баченого і такого жаданого друга після десятиріч розлуки. Вони ставилися до нього по-дружньому, навіть любили його, цього тихого довготелесого рудого єврея з вірними й іноді замріяними очима, в яких жило щиросердя, сумлінність торгівця, мудрість знавця і водночас глупота чоловіка, який ніколи не покидав Прогородів” [5, 30]. На нашу думку, це свідчить, що письменник був знайомий зі звичаями місцевого населення (як українців, так і євреїв), а також постулював у своїх творах їхні соціокультурні цінності.

А що життя у прикордонні протікало тихо і спокійно за старими, неписаними законами, які визначали його ритм, то кожне, навіть найпростіше дійство мало майже містичний сенс. Все, що б не відбувалося у цій місцевості, було обставлене численними церемоніями. Вони були покликані дбати про рівновагу інтересів і взаємний респект різних етносоціальних чи етнонаціональних спільнот [2, 180–182; 4, 202]. Проте дистанція між селянами, які тяжко працювали на землі, та торгівцями-євреями існувала за будь яких умов: “Хоча вони й уважали продавця коралів напрочуд чесним комерсантом, однак не забували, що той єврей, та й торг їх неабияк веселив” [5, 31].

Щоправда, їх відзначали високі професійні навички у посередництві між містом і селом, торгівлі, ремісництві. Зокрема, І. Франко зауважував підприємницьку кмітливість тих євреїв, які займалися обмінною торгівлею з українськими селянами: “Він (єврей. – Т.М.) збирає полотняні лахи (вовна і бавовна виключені), що вживаються на фабрикацію паперу; в заміні за це він дає малі ножі, голки, нитки, пацьорки, наперстки, стьожки тощо. Цікаве при цьому, зокрема те, що селяни дають речі, які в їх очах не мають майже ніякої вартості й про дійсну ринкову вартість, яких навіть не здогадуються, а від жида дістають за це предмети, які в їх очах усе-таки представляють грошову вартість” [6, 31–32].

Проте навіть за умов взаємної вигоди для євреїв існувала небезпека, що у випадку стихійного лиха, епідемії чи інших бід гнів селян буде спрямовано проти них: “...полетіла вість, що коралі Вошивка Печеника з Прогородів накликають лихо й напасть – не на одному покупцеві те мало справдитися. Бо пішла гуляти сусідніми селами дифтерія, забираючи дитину за дитиною, і поширилася чутка, що коралі Вошивка Печеника несуть моровицю і смерть” [5, 46]. Тому в таких

випадках кожен вважав за краще триматися далі від євреїв: “На ярмарку він вряди-годи зустрічав давніх клієнтів. Вони з ним не вітали. А тож, селяни, які влітку вицілювали, знали, буцім більше не знають продавця коралів” [5, 47].

За таких обставин єврейська община трималася відокремлено, обмежуючи до мінімуму контакти з не-євреями, і з часом це стало своєрідною нормою тогочасного суспільства [2, 471]. Іноді ця відчуженість зростала настільки, що євреї не приймали лікарської допомоги і ліків: “Аж коли одного дня у місті почалася епідемія віспи, влада наказала робити щеплення, і лікарі пішли у будинки євреїв. Але хто ховався. ... лікар Солтисюк прийшов у єврейську вуличку. Назустріч йому чулося голосіння жінок і плач дітей, які не суміли сховатись” [12, 6]. Євреї не давали своїх дітей у лікарні, навіть якщо ті потребували лікування, оскільки вважали, що на все Божа воля, і люди нічого не зможуть вдіяти. Крім того, важливим аспектом було і те, що у лікарні діти не зможуть дотримуватися єврейських звичаїв і релігійних приписів: “...він буде рости серед російських дітей? Не чутиме цього слова? Їстиме молоко, м’ясо і смажених на маслі курей, яких дають у шпиталі? Ми бідні, але я не продам душу Менухіма тільки тому, що лікування може бути безплатним. У чужих шпиталях не вилікуєшся” [12, 7].

У романі “Йов” Й.Рот зображує сцену в поїзді, яка служить одним з прикладів моделі поведінки євреїв у слов’янському середовищі: “Іонас і Шемар’я вдали, ніби вони не почули, або що його запитання було не до них. Вдавати глухих, коли звертається селянин, було у них в крові. Уже тисячу років не виходило на добре, коли селянин питає, а єврей відповідає” [12, 23]. Постійний страх євреїв перед швидкою розпратою простежуємо в епізоді роману, коли Мендель Зінгер повертається після молитви додому: “Зараз із пшениці вийде селянин або солдат, звинуватить Менделя у крадіжці й одразу вб’є – напевне каменем” [12, 45].

Єврейство стоїть на розпутьті усіх перешлетень релігійних переконань: ситуація генератора глибокого нездужання, яке виражається у кращому випадку поблажливою толерантністю, а у найгіршому – погромом. Але єврейська община така ж гетерогенна, як християнська, і там теж є відмінності. І заняття торгівлею не конче означало багатство чи

високий етносоціальний статус. Адже через низьку купівельну спроможність місцевого населення та сильну внутрішню конкуренцію більшість зайнятих у торгівлі євреїв ледве зводили кінці з кінцями. Місцеві українці вважали торгівлю принизливим для себе заняттям, тому головною фігурою тут залишався селянин. Сюди ж додавалися взаємні стереотипи, дистанціювання християн та юдеїв на ґрунті економічного суперництва. Це й завжало їхньому тяжінню одне до одного [2, 147, 434].

У романі Й.Рота “Йов” дослідники, зокрема Е. Штайнман, виділяють три типи євреїв, які можна виділити внаслідок зростаючого віддалення від віри: 1 – ліберал (якого втілює Мір’ям); 2 – вільнодумець (Іонас); 3 – агностик (Шемар’я) [15, 31]. Серед цих трьох дітей Менделя Зінгера найстарший син Іонас отримує від батька прізвище “Козак” із сумішшю зневаги і гордості [12, 64]. Зневага, бо він все більше схиляється до того, щоб відійти від батьківської віри і традицій, а гордість, тому що його прагнення до зрівняння є синонімом прогресу. І все ж зображення козаків насправді вказує на погроми. Мір’ям також позбавляється прихильності батька через козака. На іншому щаблі політичних цінностей, в Америці, Шемар’я отримує від батька прізвище “American boy”. Відтак роман описує безнадійну ситуацію східних євреїв, дилему між існуванням в закритому середовищі гетто, постійними знущаннями іновірців – з одного боку, і втечею й пошуком нової батьківщини, здебільшого в Америці, що часто означало асиміляцію – з іншого [8, 71].

Проблема інтерпретації антисемітизму і її вирішення порушена в романі “Тарабас” (1934). Події відбуваються у вигаданому українському містечку Коропта після Першої світової війни. З настанням темряви лунають перші постріли, євреїв звинувачують у навмисному оскверненні образу Богородиці. Тут особливо чіткий вплив антисемітизму як колективного явища, а також Й. Рот ілюструє індивідуальний антисемітизм на прикладі центральної фігури – Ніколауса Тарабаса. Текст-іманентні аналізи – біблійні мотиви, метафори і символіку – саме у “Тарабасі” К.Окзе пов’язує з політично-історичним аналізом текстів [11, 148]. Ця релігійна ненависть виражалася у переконанні, що євреї постійно є ворогами божественного.

Тарабас – “гість на цій землі” [13, 627], чужинець. Його життя позначене зустріччю з

іншим чужинцем: з рудим солдатом-євреєм. Рудий солдат – це погана прикмета, особливо якщо зустріти його в неділю. Місцем ненависті стає галицьке містечко Коропта, в якому віруючі брати рудоволосого солдата ходили по вулицях: “Між кольоровими солдатами виднілися швидкі й боязкі темні тіні євреїв у довгих каптанах і ясно-жовті кожухи селян і селянок” [13, 510].

Фабула роману переносить читача у заїжджий двір єврея Крістіанполлера, в якому стояла “маленька будівля з жовтої цегли, напіврозвалена і збудована з невідомою метою, використовувана тільки тимчасово і випадково” [13, 517]. Ці умови цілком підходили для реалізації божих намірів, тим більше, що колись ця маленька будівля була Божим домом. “Дехто розповідав, у давні часи, коли прийшли після перших християнських місіонерів на цю затяту язичницьку землю, спорудили на цьому місці, точно у цьому дворі, каплицю” [13, 518].

Солдати майже повністю п’яні зібралися у маленькій будівлі Крістіанполлера і почали там бучу, яка потім закінчилась погромом. Вони стріляли в стіни будівлі, і з-під штукатурки з’явився образ Богородиці. Великий рух захопив Коропту в години після появи образу через інертність й анархію, яку він тягне за собою. Тут певною мірою присутня сліпота, спричинена дуалізмом. Вона й викликає цю поведінку: стіна, яка заважає бачити єдиний спосіб дій у прагненні до Бога. Зрештою за всім безладом з’явився “м’який лик Божої Матері в сірому світлі ранку” [13, 563]. Така сама постійність і такий же спокій характеризують Крістіанполлера, який далі живе після кривавої розправи, ніби нічого не сталося. “При вигляді єврея, який так безтурботно продовжував свої звичайні справи, ніби він раптом виступив з хмари, яка досі робила його невидимим і захищала, у полковника Тарабаса почала виникати підозра, що є євреї, які можуть чаклувати, і що цей господар справді відповідальний за опоганення ікони Богородиці. Уся велика стіна, нездоланна стіна з чистого льоду і відточеної ненависті, з недовіри і необізнаності, яка ще і сьогодні, як тисячі років тому, стоїть між християнами і євреями, ніби вона була зведена самим Богом, піднялася перед очима Тарабаса” [13, 567].

Як бачимо, проаналізовані твори Й.Рота у виразній образній формі відтворюють єдині часово-просторові характеристики творів, сенс життя, розкривають типові людські ха-

рактери, прагнення і наміри, внутрішній світ людей епохи, яка описується. Витворюючи характери своїх героїв, австрійський письменник опирався на своє знання й розуміння конкретних людей, їхніх доль, мотивів їхніх учинків.

Дослідження юдео-християнської амбівалентності прикордоння у творах Й.Рота дозволяє виокремити певні етносоціальні і етнонаціональні характеристики єврейства. Для них були притаманні високий рівень комунікативності, пошук компромісів у повсякденному житті на прикордонні, передовсім у господарюванні. До того ж вони чітко дотримувалися своїх релігійних звичаїв і приписів Закону, уникали конфліктних ситуацій, а коли ті все ж таки виникали, вміли їх залагодити, були прості і невибагливі у побуті, однак ізольовані від навколишнього християнського, українсько-польського світу. Етнічна солідарність між євреями й українцями виникала насамперед у господарській сфері, де ці групи виступали як такі, що взаємодоповнюють одна одну. Ініціативи у встановленні ринкових відносин та активізації ділових контактів у багатьох випадках виходили від євреїв. Проникненість єврейської спільноти була обмеженою. Контакти із суспільством, яке їх приймало, встановлювалися лише у певних сферах і не торкалися релігії, традицій і культури. У сприйнятті неєврейського населення євреї були носіями “чужих” культури і віровчення. Незважаючи на такі засадничі принципи, взаємини євреїв і українців можна визначити як етнічний компроміс. Інтеграція єврейської спільноти в суспільство (галицько-волинського чи, точніше, австрійсько-російського пограниччя), яке їх приймало, була глибокою лише в господарській сфері.

У творах Й.Рота, які представляють східноєвропейський прикордонний ландшафт з його специфічним слов’янсько-єврейським населенням, йдеться про одну з цих областей. Оскільки при цьому завжди мова йде про той же тип ландшафту і про схожі людські типи, здається, правомірним говорити про роль “галицької батьківщини” також у текстах, дія яких відбувалася в Підросійській Волині. Зауважимо, що “галицькі” твори Й.Рота не завжди відбуваються на території історичної Галичини. Державна належність цих кордонів має вагу лише там, де Галичина – метонімія Габсбурської монархії. Проте там, де йдеться про “приватний” образ батьківщини, дія відбувається часом у Галичині, часом у

російській частині поділеної Польщі, на території польської держави. Географічно такі політичні настанови відповідають поняттям Поділля і Волині.

Використовуючи ідею багатокультурної поліфонії своєї “малої Вітчизни” Й. Роту вдається вийти за межі однієї культури та замкнутого простору однієї етнонаціональної меншинності – західноукраїнські терени стали для нього поняттям наднаціональним, особливим мовним феноменом, характерним для простору пограниччя.

1. Андрущенко І. Культура Австро-Угорщини кін. XIX – поч. XX ст. Духовний злет доби історичного занепаду. Історико-літературний нарис / Ігор Андрущенко. – К. : Альтпрес, 1999. – 326 с.

2. Монолатій І. Разом, але майже окремо: взаємодія етнополітичних акторів на західноукраїнських землях у 1867–1914 рр. : монографія / Іван Монолатій. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2010. – 228 с.

3. Монолатій Т. Йозеф Рот. Нарис життя і творчості / Тетяна Монолатій. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2008. – 56 с.

4. Рихло П. Йозеф Рот як “український автор” / Петро Рихло // Факт як експеримент. Механізми фікціоналізації дійсності у творах Йозефа Рота / упор. Т. Гаврилів. – Львів : ВІСЛІ-Класика, 2007. – С. 197–217.

5. Рот Й. Левіатан / Йозеф Рот // Рот Й. Триумф краси. Новели / [пер. з нім. Т. Гаврилів]. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2006. – С. 13–52.

6. Франко І. Zur Judenfrage (до юдейського питання). Статті / Іван Франко. – К. : МАУП, 2002. – 40 с.

7. Bronsen D. Zum “Erdbeeren” – Fragment. Joseph Roths geplanter Roman über die galizische Heimat / Dawid Bronzen // Heinz Ludwig Arnold

(Hrsg.) : Joseph Roth. Sonderband der Reihe “Text und Kritik”. – München : Beck, 1982. – S. 122–130.

8. Dos Santos I. Grenzen in Heimat und Fremde. Zu Joseph Roths “Hiob” / Isabel Dos Santos // Acta Germanica. Jahrbuch des Germanistenverbandes im südlichen Afrika / Acta Germanica. Jahrbuch des Südafrikanischen Germanistenverbandes : Band 34. – Frankfurt am Main : Peter Lang Verlag, 2007. – S. 71–79.

9. Ignasiak D. Karl Emil Franzos und Joseph Roth als galizische Schriftsteller / Dariusz Ignasiak // Stefan H. Kaszynski (Hrsg.) : Galizien – eine literarische Heimat. – Poznan : ARS NOVA, 1987. – S. 65–75.

10. Kłańska M. Die galizische Heimat im Werk Joseph Roths / Maria Kłańska // Joseph Roth : Interpretation – Kritik – Rezeption. Akten des internationalen, interdisziplinären Symposions. Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart, 1969. – S. 145–155.

11. Ochse K. Joseph Roths Auseinandersetzung mit dem Antisemitismus / Katharina Ochse. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 1999. – 254 S.

12. Roth J. Hiob. Roman eines einfachen Mannes / Joseph Roth // Joseph Roth Werke. Fünfter Band : Romane und Erzählungen 1930–1936 / Hrsg. und mit einem Nachwort von Fritz Hackert. – Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2009. – S. 1–136

13. Roth J. Tarabas. Ein Gast auf dieser Erde / Joseph Roth // Joseph Roth Werke. Fünfter Band : Romane und Erzählungen 1930–1936 / Hrsg. und mit einem Nachwort von Fritz Hackert. – Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2009. – S. 479–628.

14. Roth J. Erdbeeren. Romanfragment / Joseph Roth // Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.) : Joseph Roth. Sonderband der Reihe “Text und Kritik”. – München : Beck, 1974. – S. 101–121.

15. Steimmann E. Von der Würde des Unscheinbaren. Sinnerfahrung bei Joseph Roth / Esther Steimmann. – Berlin : Niemeyer Max Verlag GmbH, 1984. – 138 s.

In the article author analyzed the case of works of classic Austrian literature of the 20th century Joseph Roth. The problem of artistic images of ethnic interaction in the Galician-Volyn' border relations “their” and “alien” studied. Mechanisms are found Judeo-Christian ambivalence, fictionalization of reality, and motives idealist constructing multi-environment. Substantiates the claim that using the example of competitive interaction of ethonations on their own “small home”, author idealized ethnic policy of the Habsburg monarchy, formed a positive image of Jewish-Ukrainian relations.

Key words: Joseph Roth, ambivalence, interethnic cooperation, border, West-Ukrainian lands, Hiob, Tarabas.

УДК 821.161.2.09

ББК 83.3 (4 укр) 1

Алла Хоптяр

ФЕМІНІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ У ПЕРЕКЛАДНІЙ ТА ОРИГІНАЛЬНІЙ СПАДЩИНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

У статті розглядається проблема “жіночого питання” в перекладній та оригінальній спадщині Б.Грінченка у контексті феміністичного мислення, що стало явищем культурного життя Європи на зламі століть та його трансформація в національному українському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття, який характеризується активізацією модерністських тенденцій.

Ключові слова: фемінізм, “жіноче питання”, феміністичні тенденції образ, “нова жінка”, модернізм, народництво.

Дослідження питання розвитку національної літератури у широкому контексті регіонального, європейського та світового літературного процесу уможливує здійснення більш глибокого аналізу міжнародних рецепцій, виявлення багатовекторності аналізу цього складного механізму загального літературного руху. Акцентуючи увагу на розвитку систем національних культур і міжнародних літературних взаємодій кінця XIX – початку XX ст., що позначилися особливим пошквалюванням на різних рівнях творчих контактів, особливе місце відводиться оновленню різноманітних аспектів художньої творчості українського письменства у контексті зміни загальноєвропейських філософських, соціальних та культурних тенденцій. У цей період в українському літературному просторі відбувається процес осмислення та засвоєння модерних західних ідей у різних сферах розвитку національного самосвідомлення, що стає не лише “частиною абстрактного культурного досвіду, а власне питанням культурної орієнтації для інтелігенції, яка свідомо будувала свою власну культуру” [9, 42].

Поняття “модернізм”, яке безпосередньо проявляється у зміні естетичних орієнтацій, що відбуваються на зламі віків, трансформувало в українську літературу значне переосмислення образно-тематичного матеріалу, який мав стати основним засобом впливу на формування національно свідомої та водночас демократично налаштованої української інтелігенції. Саме інтелігентське коло постає у центрі літературних спрямувань провідних митців українського художнього слова, серед яких важливе місце займає творча спадщина Б.Грінченка, найпомітнішою особливістю творчості якого стає у 900-х роках XIX ст. цілеспрямований вихід письменника з “селянського кола” до інтелігентського середовища, що відповідало потребі

розширення творчих обріїв українського письменства [11, 26].

У умовах активізації українського літературного процесу, позначеного орієнтацією на “європейську науку”, “європейську літературу”, “європейські ідеї” з яскраво вираженою метою “протидії “українофільській” і “народницькій” ідеології” [6,11], актуалізується українська феміністична традиція. Європейські демократичні ідеї трансформовані в літературі в тему “жіночого руху”, з притаманними їй образами “нової жінки”, не залишили байдужим і видатного українського письменника Б.Грінченка. Феміністичні тенденції, які з’являються у літературно-критичній та художній творчості Грінченка, головним чином і були спрямовані до інтелігентного адресата, що формує новий естетичний простір “модерного”, “ненародницького спрямування”, де особливим чином проявляються внутрішні протиріччя самої української літератури.

Творчість Б.Грінченка приваблювала своєю багатогранністю не одне покоління літературознавців. До ґрунтовного дослідження спадщини Грінченка долучилися С.Єфремов, О.Білецький, М.Рильський, І.Пільгук, В.Яременко, Н.Бондаренко, А.Погрібний та інші відомі майстри літературознавчої критики, які продемонстрували різнобічний аналіз творчого доробку Б.Грінченка. Проте цікаві аспекти рецепції “жіночого питання” в художній творчості Грінченка майже залишилися поза увагою дослідників.

Отже, мета даної статті – проаналізувати художню спадщину Бориса Грінченка в контексті актуалізації феміністичних тенденцій в українській літературі кінця XIX – початку XX століття.

Ідеологічні підвалини українських феміністичних тенденцій формували і розвивали Марко Вовчок, Наталя Кобринська, Олена Пчілка, Леся Українка та Ольга Кобилянська, “які ламали народницькі і святошницькі стереотипи української культури, модернізували

інтелектуалізували і лібералізували українську культуру, поширивши її дискурс нечуваними до того темами, зокрема такими, як жіноча сексуальність і свобода поведінки та вибору” [10, 172]. Саме тому тема “нової жінки”, що активізується в українській художній літературі, з її активною позицією щодо формування та пропаганди образу жінки, певного взірця для наслідування, опиняється в центрі уваги “феміністичного письма”, що не є “відгалуженням чи побічним продуктом руху за права жінок”, а одним із “найдієвіших способів впливу на щоденні вчинки і ролі” [1, 144–145].

Фемінізм як ідеологія, що бере свої витoki у відомих працях “Захист прав жінок” (1792 р.) Мері Волстонкрафт та “Про пригноблення жінок” Джона Стюарта Мілла, підтримувався і у чоловічих колах творчої української інтелігенції. В статтях “Жіноча неволя в руських піснях народних” [13], “З останніх десятиліть XIX віку” [14] І.Франко намагається різнопланово осмислити прояв українських феміністичних тенденцій.

Аналізуючи рукописні архівні матеріали та опубліковані праці літературно-критичного та художнього спадку Б.Грінченка, маємо змогу оцінити ступінь важливості даної проблеми для письменника, глибину втілення нових тенденцій в його літературно-критичній творчості та рецепцію теми “нової жінки” в оригінальній художній творчості.

У 1884 році Грінченко пише статтю “Жінка у допатріархальну добу” за підписом П.Чайченко. Ця праця яскраво демонструє ставлення письменника до окресленої проблеми і відіграє роль певної вісі координат для наступних творчих кроків. Адаже задовго до сучасного викриття феміністичною критикою культурного феномену, який узаконував статеву нерівність, Б.Грінченко намагається відверто декларувати своє бачення не тільки становища і “борні” жінки, а й проаналізувати історичні основи механізмів патріархальності¹, що продовжує свій розвиток у наступній праці письменника “Борня жінки за свою незалежність”².

Глибоке бачення феміністичних проблем у суспільстві та розуміння недосконалості цього суспільства, де ці проблеми ігнорувалися демонструє стаття Б.Грінченка “Жіночий рух в Галиції”. У праці письменник викликає щире обурення становищем жінки і її ніби – то, “європейській” спільноті. Критикуючи патріархальні традиції життя галичанок, з безліччю обмежень і забобонів та їх пасивність у сприйнятті свого положення,

автор все ж сподівається, що “молоде, більш прогресивне покоління” скине з себе “окови” патріархальщини³.

Літературне есе Б.Грінченка “Хто винен?” (1887 р.) змальовує картину стосунків між подружжям у повсякденному сімейному житті. Письменник аналізує глибоко психологічні фактори, які примушують жінку коритися чоловіку у сім’ї, а саме її пасивність в обстоюванні своїх інтересів, яка є безпосереднім наслідком багатовікового патріархального впливу⁴.

Саме в цей період Б. Грінченка цікавлять не імперсональні жіночі характери, які були притаманні українській народницькій літературі, а сильні жінки-особистості, здатні на героїчний вчинок “заради свободи рідного краю”. Образи жінки-борця, жінки-особистості особливо привертають увагу Грінченка у драматичних творах Шіллера “Вільгельм Телль” та “Марія Стюарт”, над перекладами яких успішно працює письменник. Творча захопленість Б.Грінченка жіночими образами, які породжують “високо патріотичне почуття”, логічно трансформується у ґрунтовну літературознавчу працю письменника “Три жіночі постаті”, яка була написана у 1892 році. Ця літературно-критична розвідка є особливо показовою у контексті розвитку українських феміністичних тенденцій. Адаже увагу письменника привертають не тільки романтично забарвлені героїчні типи чоловіків, а й образи жінки-борця, жінки-патріотки драматичних творів Шіллера “Вільгельма Телля” та “Орлеанської дівчини”.

Грінченко робить докладний глибоко психологічний аналіз “виразних жіночих постатей”, а це свідчить про зовсім інший, концептуально відмінний від вузько народницького сприйняття як драматичних творів Шіллера так і ролі та місця жінки у суспільстві. Характеризуючи основні жіночі образи “Вільгельма Телля”, Грінченко порівнює психологічно протилежні типи жінок: Гертруду Штаффхахер та Гедвигу, дружину Вільгельма Телля. Обмежений лише сімейними інтересами та байдужим ставленням до “величезного нещастя”, що охопило її рідний край Гедвизи письменник протиставляє Гертруду, у глибокій характеристиці якої Грінченко розкриває особливі риси характеру та мотивації поведінки героїні драми, яка “знає справи державні” і “може забути все тільки задля свого рідного краю...” [2, 12]. Грінченко наголошує на тому, що українська національна справа

потребує “не Гедвіг, а Гертруд – освічених, ширих до громадських справ” [2, 31].

Отже, прогресивні ідеї фемінізму були привнесені в український національний літературний простір з “модерної” Європи на зламі століть не тільки європейською критичною думкою. Розвиток феміністичних ідей в українській літературі набуває надзвичайного імпульсу безпосередньо через перекладацьку діяльність, активним учасником якої був Б.Грінченко. Адже саме через переклад та “усупереч багатьом перешкодам кращі твори письменників світу проклали шлях до українського читача, збагачували українську літературу актуальними темами, образами та художніми засобами, пробуджували громадянські почуття, сприяли формуванню і розвитку мистецьких напрямів” [7, 13].

Кінець XIX – початок XX століття позначився у творчості Грінченка новими перекладами найкращих творів європейської драматургії. У листі до М.Кропивницького письменник відверто висловився щодо бажання зміни “народницького” репертуару українського театру: “...щоб з його сцени ширилися ідеї світового поступу і озвалися до нас герої Софокла, Шекспіра, Шіллера [...] Тоді високо стане і репертуар його...”⁵. Думка про демократизацію української драматургії та зміну її образно-тематично пласта знайшла свій подальший розвиток у книзі Грінченка “Перед широким світом”, яка вийшла друком у Києві у 1907 році, де письменник заперечив поширену народницьку думку про пристосування репертуару до “невибагливих смаків неосвіченого глядача (читача) “з народу” [4, 591]. На думку Б.Грінченка, “маючи на меті поширювати розумовий обрій народний”, українській драматургії конче необхідні були твори з сюжетами і темами “з життя інтелігенції” та ідеями, “що посувають наперед людськість” [2, 303].

Отже, в творчому доробку Грінченка перекладача не випадково з’являються п’єси видатних європейських драматургів, у яких, зокрема, жіноча тема набуває “модерного” розвитку під впливом поглиблення феміністичних тенденцій та пропонує нові образи жінок-особистостей. Такі жінки вмють відстояти себе та зберегти від наруги свій внутрішній світ, який потребує інтелектуального осмислення та глибокого психологічного аналізу.

Тема визволення жінки з тенет чоловічого обману, боягузтва та лицемірства, спроможності жіноцтва на самовизначення у житті привертає увагу Грінченка-перекладача у

п’єсі Октава Мірбо “У золотих кайданах”. Героїня названого драматичного твору Жермена прагне моральної свободи та поваги, можливості незалежно існувати і працювати: “Хіба я не можу робити? У мене є енергія, щире бажання бути вільною і щасливою” [8, 55]. Жермена кидає виклик коханому Люсьєну Гарро, словами якого чітко сформульована концепція патріархального суспільного ставлення до жінки: “А ти жінка... громадянство тебе не хоче знати” [8, 56]. Тема вільної жіночої праці, що збігається з феміністичною ідеєю щодо права професійної реалізації жінки та можливості незалежного існування, яка порушується Мірбо, в певній мірі проявилась у першій повісті Б.Грінченка “Сонячний промінь” (1890). Образ головної героїні Катерини має тенденційне феміністичне забарвлення, з огляду на її внутрішні психологічні зрушення та зміну оцінки соціальної поведінки і ролі жінки в суспільстві на фоні теми служіння інтелігенції народу. Трансформація внутрішнього світу героїнь О.Мірбо та Б.Грінченка відбувається під впливом кохання та стимулюється сімейними протиріччями, але Жермена, яка сміливо робить крок у майбутнє життя сподівається на успіх, в той час, як Катерина, сільська вчителька гине від невиліковної хвороби, спричиненої навмисними діями шкільної адміністрації, так сповна і не реалізує себе, залишившись для коханого і суспільства лише невловимим “сонячним промінцем”. Цим Грінченко відверто говорить про неготовність українського патріархального суспільства до швидких демократичних зрушень.

Соціальна драма Б.Грінченка “На громадській роботі”, що вперше була надрукована у ЛНВ у 1901 році, теж розвиває тему інтелігенції, яка тісно корелюється з феміністичною забарвленістю жіночого образу сестри головного героя Арсена Яворенка. На відміну від Ольги, недолугої, зрадливої та підступної дружини, Харита, сестра Арсена, з її активною та незалежною життєвою позицією стає йому справжньою подругою, порадицею та помічницею у всіх його громадських справах.

За висновком Лесі Українки, найвищого свого розвитку і розуміння набуває “жіноче питання” у творах скандинавських письменників [12]. Драми “Ляльковий дім” (“Нора”) і “Примари” видатного норвезького драматурга Г.Ібсена, переклад яких здійснила Марія Загірня, дружина Б. Грінченка та які особливо виділялись новими демократичними ідеями, не могли залишитися поза увагою

Грінченка. Письменник бере безпосередню участь у редагуванні перекладів цих драматичних творів, про що свідчать рукописи та чернетки перекладів п’єс.

Отже, в різножанровій оригінальній художній творчості Б.Грінченко логічним чином виявляються образи сильних жінок-особистостей нової генерації, здатних на виклик патріархальному суспільству.

Проблеми вільного вибору життєвого шляху, відмови від “лицемірного”, “зледащилого” та вдавано пристойного сімейного життя, чи пасивного пристосування до обставин, що піднімаються Б.Грінченком у психологічній драмі “На новий шлях”, близькі за актуальністю до питань, на яких побудовані драматичні конфлікти п’єс Ібсена “Нора” та “Примари”. Тема звільнення жінки від “прилиплих благопристойності” та спотворених патріархальним суспільством законів її соціального існування розвивається жіночими образами фру Алвінг (“Примари”), Нори Хельмер (“Нора”) та Лідії Карбовської (“На новий шлях”). Еволюція внутрішнього світу героїнь, усвідомлення необхідності звільнення від патріархальних забобонів та бажання розпочати нове життя повноцінної незалежної людини характеризує образи Нори та Лідії, що символізують появу “нових” жінок у суспільстві, на відміну від героїні драми “Примари” фру Алвінг, яка вже на початку п’єси постає перед нами в образі сформованої незалежної особистості, але відмова від кардинальних змін у житті згідно своїх нових переконань приводить її до трагічних наслідків.

Активно долучається Грінченко до роботи над перекладом Марією Загірньою драматичного твору М.Метерлінка “Монна Ванна” (1907), у якому жіночий образ теж набуває певного феміністичного звучання з огляду на самостійність у прийнятті рішень та доволі незалежну поведінку головної героїні драми.

Ще задовго до перекладу згаданої п’єси Метерлінка та драм Ібсена, Б.Грінченко пише історично-патріотичну драму “Ясні зорі”, яка вперше друкується у Львові, видавничою редакцією “Зоря”, у 1897 році. Образ жінки-патріотки Олени, освіченої, вродливої, соціально активної та духовно розвиненої українки, що прийшла визволяти чоловіка з гурецької неволі, несе потужне ідейне навантаження. Подолавши хвилину слабкості від містки про зраду чоловіка Дмитра з красунею парему Аміною, Олена знаходить у собі сили не тільки повернути коханого, а й зворушити

в його душі найвищі патріотичні почуття. Грінченко проголошує одну з центральних ідей п’єси, трансформуючи її не через чоловічий, а саме через жіночий образ Олени, що закликає до боротьби: “Сюди! Ставай за рідний край, за волю!” [4, 392]].

Яскравий образ жінки-борця продовжує свій розвиток у поетичному творі Грінченка “Марусі Вітровій”, датованого 10 березня 1897 р. та вперше надрукованого у журналі “Життя і слово” після некролога на смерть української революціонерки Марії Федосіївни Вітрової. Віддана патріотка вчинила акт протесту проти свавілля влади та жорстокості тюремних жандармів Трубецького бастиону, спаливши себе живцем. Героїчний жіночий образ органічно перегукується з романтичним образом Жанни д’Арк, який сприймався письменником як ідеал жіночої відданості боротьбі за свободу рідного краю. Тільки у самовідданій боротьбі, самопожертві та безкомпромісній любові до рідної землі вбачає письменник місію жінки, жінки-борця, жінки-рятівниці і “вона, чиста дівчина, повинна його обрятувати, віддавши на це життя своє” [5, 14]. Для Б.Грінченка ця “жертва страшна, вогняна” стала символом заклику до активної боротьби з “тиранами лютими” за щастя рідного народу та жіночої жертвності, щоб не жити “рабами довічними що органічно пов’язує національно-визвольну спрямованість частини поетичної спадщини письменника з темою “нової жінки” [4, 84–85].

Подальший розвиток тема жіночого патріотизму набуває у поемі Грінченка “Матильда Аграманте”, яка була написана у тому ж 1897 р. та вперше надрукована у ЛНВ за 1898 р. Образ кубинської жінки-патріота, жінки-борця Матильди Аграманте, яка у боротьбі гине за свободу рідного краю, виходить на перший план у прийнятті письменника навіть у порівнянні Матильди з чоловічим образом отамана Масео. Автор робить акцент саме на жіночому героїзмі та відданості справі боротьби за свободу нації, що підкреслює щире та глибоке розуміння письменником нових ідей щодо місця жінки у формуванні національно свідомого суспільства.

Аналізуючи творчість Б.Грінченка у контексті розвитку в українській літературі феміністичних тенденцій, необхідно продемонструвати активну позицію письменника у пропаганді демократичних цінностей ще у процесі просвітницької діяльності та прагнення до виховання у дітей сприйняття нових

соціальних моделей поведінки через створення художніх творів з яскраво вираженими образами сміливих дівчат і жінок, що здатні на героїчні вчинки та самостійне прийняття рішень. У зв'язку з цим виділяються оповідання “Олеся” (1890), казки “Смілива дівчина” (1899) та “Чия робота важча?” та переспів легенди “Дума про княгиню-кобзаря”.

Отже, висвітлення феміністичних тенденцій у літературно-критичній, перекладній та оригінальній спадщині Б. Грінченка органічно походить з комплексу світоглядних, філософських та моральних переконань письменника, у центрі яких знаходиться Людина, з її безперечною самоцінністю, незалежною від статевого фактору. Критичні нариси, роздуми, перекладна і оригінальна творчість, та особисте життя Грінченка є невідокремленим свідченням особливо активної позиції письменника у реалізації найкращих європейських демократичних ідей розвитку суспільства та національної літератури, яка “залишалась глибоко національною, запозичуючи водночас найкращі літературні надбання європейських сучасників, збагачувала і їх своїми унікальними здобутками” [7,13]. Актуалізація “жіночого питання” у творчій спадщині Б.Грінченка, що знайшло своє осмислення і місце у загальному літературному процесі кінця ХІХ – початку ХХ століття, створила певні підвалини не тільки української феміністичної критики, а й значно розширила можливість вивчення процесу модернізації української літератури.

1. Чайченко В. (Грінченко Б.) Жінка у до патріархальну добу / Б. Грінченко // ІР НБУ ім. В. І. Вернадського НАН України. – Ф. І, од. зб. 31560.

2. Грінченко Б. “Борня жінки за свою незалежність” / Б. Грінченко // ІР НБУ ім. В. І. Вернадського НАН України. – Ф. І, од. зб. 31449.

3. Грінченко Б. Женское движение в Галиции / Б. Грінченко // ІР НБУ ім. В. І. Вернадського НАН України. – Ф. І, од. зб. 31493.

4. Вільхівський Б. (Грінченко Б.) “Хто винен” / Б. Вільхівський // ІР НБУ ім. В. І. Вернадського НАН України. – Ф. І, од. зб. 31607.

5. Грінченко Б. Лист до Кропивницького М. / Б. Грінченко // ІР НБУ ім. В. І. Вернадського НАН України. – Ф. І, од. зб. 32526.

The article focuses on the problem of “women’s question” in B. Hrinchenko’s translator and literary practice in the context of the feminist thinking which became a phenomenon of the cultural life of Europe around the turn of the century and its transformation in the national Ukrainian literature process at the end of the XIX – beginning of the XX centuries, which is characterized by activation of modernistic tendencies.

Key words: feminism, women’s question, feminist tendencies, image, “new woman”, modernism narodnystvo.

1. Баррі П. Вступ до теорії : літературознавство та культурологія / Пітер Баррі ; [пер. англ. О. Погинайко]. – Київ : Смолоскип, 2008. – 360 с. – (Серія “Пролегомени”)

2. Грінченко Б. Перед широким світом / Борис Грінченко. – Київ : Друкарня С. А. Борисова, 1907. – 318 с.

3. Грінченко Б. Д. Твори : у 2 т. / Б. Д. Грінченко – К. : Наук. думка, 1990. – (Б-ка укр. літ. дожлт. укр. літ.). – Т. 1: Поетичні твори Оповідання. Повісті / [упоряд. В. В. Яременка ; приміт. А. Г. Погрібного, В. В. Яременка ; вступ. ст. і ред. тому А. Г. Погрібний]. – 1990. – 640 с.

4. Грінченко Б. Д. Твори : у 2 т. / Б. Д. Грінченко. – К. : Наук. думка, 1991. – (Б-ка укр. літ. дожлт. укр. літ.). – Т. 2 : Повісті. Драматичні твори / [упоряд. В. В. Яременка ; приміт. А. Г. Погрібного, В. В. Яременка ; ред. тому А. Г. Погрібний]. – 1991. – 608 с.

5. Грінченко Б. Три жіночі постаті. Книжки пам’яті Насті Грінченко / Борис Грінченко. – К. : Друкарня 1-ої Київської Друкарської Спілки. 1913. – 32 с.

6. Європейська меланхолія. Дискурс українського окциденталізму : зб. наук. статей / [за ред. Т. І. Гундорової]. – К. : ВД “Стилос”, 2008. – 160 с.

7. Матвіїшин В. Український літературний європеїзм : монографія / Володимир Матвіїшин. – К. : ВЦ “Академія”, 2009. – 264 с. (Серія “Монограф”)

8. Мірбо О. У золотих кайданах : [драматичний твір] / Октав Мірбо ; [переклад з франц. Б. Грінченка]. – К., 1907. – 103 с.

9. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія / С.Павличко. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К. : Либідь, 1999. – 448 с.

10. Павличко С. Фемінізм / С. Павличко [передм. Віри Агеевої]. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2002. – 322 с.

11. Погрібний А. Г. Борис Грінченко. Нарис життя і творчості. / А. Г. Погрібний. – Київ : Вид-во худ. літ. “Дніпро”, 1988. – 268 с.

12. Українка Леся. Новые перспективы и старые тени. (“Новая женщина” западноевропейской беллетристики) / Леся Українка // Українка Л. Зібр. тв. : у 10 т. – К. : Вид-во худ. літ. “Дніпро”, 1965. – Т. 8. – С. 81.

13. Франко І. Жіноча неволя в руських піснях народних / Іван Франко // Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – Київ : Наук. думка, 1980. – Т. 26. – С. 210.

14. Франко І. З останніх десятиліть ХІХ віку / Іван Франко // Франко І. Зібр. тв. : у 50 т. – Київ : Наук. думка, 1984. – Т. 41. – С. 471.

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ВИМІРИ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ГОГОЛЯ (200-річчя з дня народження)

УДК 82.09:821.161.1+821.161.2

ББК 83.0

Ігор Козлик

НАБОКОВСЬКА РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ГОГОЛЯ У СВІТЛІ ТРАДИЦІЙНОЇ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ

Стаття присвячена ключовим моментам набоковського сприйняття творчості М.Гоголя, що розглядаються як джерело актуалізації традиційної літературознавчої проблематики.

Ключові слова: традиційне літературознавство, світогляд письменника, жанрове вивчення літератури, літературний процес, романтизм, реалізм, національно-культурні джерела творчості, филологія.

На різнобарвній гоголезнавчій ниві особливе місце посідають критичні інтерпретації творчості М.Гоголя, авторами яких є майстри художнього слова, особливо в тому випадку, коли вони водночас є ще й глибокими дослідниками, які володіють концептуальним аналітичним мисленням. В українській літературі до таких постатей належить, скажімо, Є.Ф.Маланюк як автор статей “Гоголь – Гоголь” (1935), “Шевченко і Гоголь” (1944) та незавершеної й почасти втраченої монографії “Гоголь” (І пол. 1940-х рр.). У російській літературі – це В.В.Набоков, зокрема як автор виконаної в руслі естетико-стилістичного напрямку есеїстичної праці (“побіжні нотатки”, за авторським визначенням) “Nicolay Gogol” (1944) [див.: 8; 9; 10; 11]. За своїми об’єктивними рисами ці та подібні до них літературно-критичні або літературознавчі практики не можуть кваліфікуватися лише як віддзеркалення суто суб’єктивних поглядів. Висока філологічна культура таких авторів, і в тому числі В.В.Набокова, якому й присвячена дана стаття, потребує адекватного методологічного розгляду.

Як відомо, Гоголь активно прагнув до створення суспільно дієвого мистецтва і щиро вірив у те, що його твори можуть активно впливати на навколишнє суспільне життя, можуть перебудовувати його відповідно до універсального ідеалу. При цьому сприйняття

власних творів часто викликало у Гоголя відчутне невдоволення, що спонукало його давати літературно-критичні роз’яснення своєї позиції. Така ситуація дозволяє актуалізувати питання про кореляцію літературно-естетичних поглядів митця з його власною художньою практикою. Щодо Гоголя, тут не можна обмежитися суто особистісними роз’ясненнями на зразок набоковських тверджень про цілковите нерозуміння Гоголем власних творів чи оголошення письменника “хворою людиною”, адже вказане питання пов’язане в теоретико-літературному аспекті з низкою істотних проблем, як-от: співвідношення позалітературної дійсності з художнім світом як естетичним об’єктом твору; природа соціальності в літературі; взаємодія в творчому процесі об’єктивних і суб’єктивних, свідомих і несвідомих чинників; джерела художніх узагальнень і сутність реалізму; природа і зміст художнього пізнання тощо.

Якщо навіть побіжно подивитися на перелічені питання в контексті художньої спадщини М.В.Гоголя (у котрого, за твердженням В.В.Набокова, немає “й грані дидактики” [див.: 11, ч. 2, гл. 6]), можна припустити, що свідомість митця в процесі творчості перебувала під впливом, як мінімум, двох різноспрямованих стихій: з одного боку, тієї, що йшла із тих пластів зовнішньої реальності, які породжували активні авторські враження і творчу фантазію, а з іншого боку, тієї – внутрішньої – стихії, що пов’язана з власним індивідуальним світосприйняттям, на тлі якого виникає художній задум твору. Мабуть, Гоголю доводилося зважати то на один, то на інший чинник, бо саме їх гармонізація в творі завжди була метою письменника, для якого не чужим був ані аристотелівський катарсис, ані тютчевський “примирительный елей”. Інакше

* Таку позицію Гоголя К.Мочульський назвав “магічним ідеалізмом”, зазначаючи, що вимоги до мистецтва підносили його покликання до завдань, що наближаються до завдань релігії [див. про це: 2, 228]. У зв’язку з цим в історії сприйняття особистості і творчості письменника, як відомо, сформувався гоголівський міф, підґрунтя якого утворюють віра в сакральність слова та ідея месіанського призначення письменника [див. про це, наприклад: 3, 199–210, 234–244].

кажучи, творча свідомість Гоголя, як і “душа-пророчиця” (“вещая душа”) ліричного героя Ф.Тютчева, завжди перебувала “на порозі Немов подвійного буття” [див.: 5, 25, 24].

З метою здійснення такої корелятивної динаміки для мистецької свідомості, що реалізується в конкретних художньо-текстових творах, необхідний внутрішній стрижень (інтегративний чинник, спосіб центрації чи стильова домінанта). Завдяки йому художній світ письменника зберігає ту цілісність, що дозволяє говорити про своєрідність авторського бачення. Цю останню щодо Гоголя означають по-різному: то як символізм фізіологічного (тілесного) гатунку або абсурд, що межує з трагічним [див.: 11, ч. 1, гл. 3, 1; 11, ч. 5, гл. 2]; то як “не письменницький”, а “міфотворчий геній” [19, 133]; то як магічну фантастичність тощо. І “Гоголь, на думку В.Каверіна, створивши фантастичний світ, сам прийняв його за такий, що існує насправді” [2, 188].

Але таке прийняття – це не прояв слабкості чи хворобливості геніального письменника, який хотів утекти від сірої і ворожої повсякденності, а тому “заблукав у власній геніальності” [2, 191], втративши, як вважав В.Набоков, здатність розуміти сутність власних творів [див.: 11, ч. 2, гл. 6]. Воно – наслідок первісної опозиційності художнього світу позахудожній дійсності, відчуження від якої є субстанційною ознакою поета як творця. У цьому сенсі судження В.Каверіна про те, що Гоголь “в реальному світі... відчував себе емігрантом”, набуває концептуального сенсу на тлі цвєтаєвського контексту: “будь-який поет, по суті, емігрант... Емігрант Царства Небесного і земного раю природи... Емігрант із Безсмертя в час, неповерненець у своє небо” [18, 363–364; див. про це: 6, 225–232]*.

У площині жанрового вивчення літератури актуальним щодо творчості М.Гоголя залишається питання про жанровий синтез, внутрішні опозиції та трансформації у процесі утворення в новій літературі оригінальних жанрів та їх системи. Цікавою тут видається ідея Набокова про належність комедії “Ревізор” до розряду “сновидійних” (рос. “сновидческих”) п’єс, котрі можна розглядати як вид ненормативних жанрів. Відповідно до такої ідентифікації, “Ревізор” Гоголя недоречно на-

зивати комедією, так само як шекспірівські п’єси “Гамлет” і “Король Лір” “не варто називати трагедіями”, бо вони як “неймовірно складні твори” засвоюються важко й передбачають “те величезне, нуртує, високопоетичне тло, яке і створює справжню драму” [див.: 11, ч. 2, гл. 5].

Певний інтерес гоголівська творчість викликає і щодо вивчення внутрішніх чинників літературного процесу. Зокрема, на прикладі взаємостосунків Гоголя і Пушкіна можна було б докладніше з’ясувати питання про теорію літературних впливів, у тому числі про умови (сукупність чинників), механізми їх художньої реалізації, адже набоковське заперечення пушкінського впливу на гоголівську творчість до 1837 року лише на тій підставі, що “творчість Гоголя різко відрізняється від того, що зробив Пушкін” і що заклопотаному Пушкіну було не до Гоголя, не вичерпує всієї проблематики. Як не вичерпують її властні для гоголезнавчих текстів радянської доби натхненні пасажи-заклинання про вплив Пушкіна на Гоголя.

Системного перегляду вимагає також питання про творчий метод Гоголя-письменника, про зв’язок його художньої системи з провідними художньо-естетичними парадигмами літератури XIX ст. Адже однаково безперспективно зводити все розмаїття художнього мислення і поетичного світу гоголівської прози як до реалізму, що було притаманне науковій гоголіані радянських часів, так і до романтизму, що присутнє у студіях до/не-та пострадянського гоголезнавства. Йдеться, зокрема, про необхідність більш послідовно зважати на певне розрізнення, відповідно до якого романтичні складові є домінантними в аспекті дослідження генетичних чинників і потенціалу творчості Гоголя, а з реалізмом пов’язане її вивчення у суто функціональному аспекті (враховуючи вектори впливу на розвиток літератури і розгортання літературного процесу в конкретних суспільно-культурних умовах).

Інакше кажучи, слухні твердження В.В.Розанова про те, що Гоголь-митець “усі явища і предмети розглядає не в їх дійсності, а в їх межовості <рос. “пределе”>”, а тому поезія його українських творів “зовсім неподібна на просту дійсність Малоросії” [14, 233], чи Набокова про те, що “шукати в “Мертвих душах” справжню російську дійсність так само марно, як і уявляти собі Данію, спираючись на окремих випадок у ту-

* Пор. рядки з “Поєми Кінця” (1924): “В сѣм христіаннейшем из миров, / Поэты – жидаи!” [17, 436]. “Жидаи” й “емігранти” в поетичному словнику М.Цвєтасвої – це, як відомо, синоніми.

манному Ельсінорі” [11, ч. 3, гл. 2]*, аж ніяк не спростовують тих доконаних фактів, що:

– саме завдяки вирішальному впливові на формування реалістичного типу художнього письма Гоголь виявився “батьком російської прози” і джерелом її найвищих досягнень, “одним із основоположників модерністської російської реалістичної літератури” [1, 247, 380, 385];

– саме у зв’язку із розвитком у національній літературі реалістичних художніх практик та актуалізації притаманних їм проблемно-тематичних сфер звернулися до Гоголя чималі представники української культури XIX ст. І.Франко та М.Драгоманов [див. про це, наприклад: 7, 385, 395, 376, 377, 378 й ін.];

– саме з урахуванням гуманістичного та критичного суспільно-сатиричного потенціалу російського класичного реалізму, яскравого і повно репрезентованого у творчості “геніального українця” [16, 475–476] М.Гоголя, вищепав І.Франко специфічну роль російської демократичної літератури у духовному розвитку українців: “Коли твори літератур європейських нам подобались, порушували наш смак естетичний і нашу фантазію, то твори російян мучили нас, порушували наше сумління, будили в нас чоловіка, будили любов до бідних та покривджених” [15, 362]**.

Отже, корелятивні пари *Гоголь / романізм* – *Гоголь / реалізм* характеризуються стосунками не взаємного виключення, а взаємного доповнення, відбиваючи різні структурні рівні єдиного внутрішньо ієрархічного об’єкту дослідження. При цьому не втрачає сенсу не тільки осмислення різних варіантів постановки традиційного питання про значення романтизму для появи, формування й

еволюції реалізму*, а й та наукова проблематика гоголезнавчих студій, яка виникає на тлі соціологічного літературознавства (соціології літератури), де творчість письменника розглядається у зв’язку з проблемою суспільної реалізації літератури, що охоплює, на думку Д.С.Лихачова, також “реалізацію і “соціальних мод”, мод напівінтелектуальних-напівпобутових” [2, 187].

Подальше вивчення творчої спадщини Гоголя може виявитися плідним і з погляду проблеми реалізму як форми умовності в літературі, його природи, художньо-пізнавальних можливостей, меж, його стосунків і взаємодії з іншими художньо-естетичними системами тощо. Наприклад, не слід категорично відкидати щодо Гоголя відоме брюсовсько-набоковське питання “звідки у Гоголя могло бути знання російської провінції?”. Але так само важко погодитися з не менш категоричним твердженням Набокова про те, що “гоголівські персонажі волею випадку виявилися російськими поміщиками і чиновниками” і що “їхне уявне середовище й суспільні умови не мають абсолютно ніякого значення” [див.: 11, ч. 3, гл. 2]. Адже увага до певних суспільних характеристик героїв стимулюється як самим текстом гоголівських творів, так і суспільним контекстом дійсності як екстралітературним чинником літературного процесу. З огляду на це варто всебічно з’ясувати питання про реалістичний міфологізм, притаманний цьому літературному (як власне мистецькому) напрямку загалом і творах Гоголя зокрема.

При цьому знання реалій суспільно-історичного середовища гоголівських персонажів необхідне для того, аби побачити напрям, мету і зміст творчої трансформації позалітературних елементів у художньому світі твору. Реалізм базується на художньому відтворенні конкретних суспільно-історичних явищ та їх художніх моделей. Причому ці явища сприймаються як такі, що мають свій просторо-часовий вигляд, будучи водночас варіантами певних інваріантів. Завдяки цьому реалізму як способу мистецької творчості притаманна (в ідеалі) певна структурна відкритість моделюючої художньої свідомості.

* У іншому місці Набоков акцентує: «...я повторюю для вас, хто любить, аби книги описували “реальних людей” (“реальні злочини”), та й ще мали позитивну ідею...», що “Мертві душі” нічого їм не дадуть. ...Це зайвий раз зводить те, наскільки сміхотворно помилялися російські читачі й критики, котрі бачили в “Мертвих душах” фактичне зображення життя тієї пори” [11, ч. 3, гл. 2].

** Пор. з висловлюванням М.Павлика: “...Гоголь вибухнув гучним сміхом, а вся громада довго сміялась голосним, сердечним сміхом, вкінці стихало, уста кривились до плачу, тугою вкрилося обличчя: бо всі побачили себе в дзеркалі оголеної правди, жажливої. Змінилося поняття великого російського суспільства, мислячі люди стали доглядати причин такого бідного життя, стреміти, домагатися кращого...” [12, 340; цитата дещо формально видо-мінена відповідно до норм сучасної української літературної мови. – І.К.].

* До речі, онтологічно-генетичні стосунки між цими видами творчості і мистецькими (художньо-естетичними) парадигмами можуть розглядатися за аналогією з відношеннями між власне середньовічною і ренесансною культурами, коли перша, будучи інституціонізованою, зародила в собі другу, не втративши при цьому широти власного існування [див. про це: 4, 34].

Нарешті варте уваги складне й актуальне питання про національно-культурні джерела творчості М.В.Гоголя. Властива йому “природна українська життєрадісність” узяла гору над німецькою романтикою в ранній поемі “Ганц Кюхельгартен”, а його сприйняття столичного “туманного” Петербурга неминуче корелює з протилежною імперській столиці “безхмарною синню” України. Саме про це в середині ХХ століття писав В. Набоков, хоча для нього було справжнім страхіттям уявити собі Гоголя, котрий “том за томом черкає малоросійською “Диканьки” і “Миргороди”. Для Набокова, як відомо, тільки в “Арабесках” (в тому числі в “Невському проспекті”, “Записках божевільного” і “Портреті”), в “Ревізорі” та “Мертвих душах” маємо справжнє обличчя Гоголя-митця [див.: 11, ч. 1, гл. 5]. Але ще задовго до Набокова про вирішальну роль у творчій долі Гоголя його первісної ментальної українськості писав І. Нечуй-Левицький, з точки зору якого Гоголь зміг повернути російську літературу на шлях реалізму і народності лише як “геніальний українець”, котрий переніс і прищепив російській літературі начала, що зародилися й вкорінилися в українській “демократичній” літературі [див. про це: 7, 365].

Микола Гоголь – це український російськомовний письменник, що творчо реалізувався в умовах *одновекторного, імперськи центрованого мультикультурного простору* царської Росії, де він, неминуче репрезентуючи ментальну мисленеву і духовну українськість, впливав своєю творчістю на художнє мислення провідних російських письменників, формуючи традицію класичної російської літератури. Таке визначення дозволяє щонайменше: а) належним чином враховувати амбівалентність і неоднозначність – за своїми особистісними і позаособистісними наслідками – позначеної ним ситуації; б) уникнути найрізноманітніших нелегітимних заперечень емпірично і методологічно “верифікованих” суджень; в) більш рельєфно вирізнити чинну частку у розмаїтті минулих критичних підходів; г) вийти на власний, своєрідний (відмінний від російського чи будь-якого іншого) національно-культурний проблемно-тематичний горизонт, на тлі якого можна сказати

власне, ніким не дубльоване і незамінене слово.

Не втрачає актуальності й теза, що Гоголь, попри належність до російського письменства, є “українським великим культурним діячем”, який “повинен знайти своє законне місце... в українській літературі, її історії, її шкільних і вузівських програмах та курсах, підручниках і допоміжниках” [2, 143, 145]. Та це “повинен знайти”, на мою думку, примушує більш обережно, стримано сприймати судження про те, що відгомін творчих надбань Гоголя “в духовному житті українського народу не менший, ніж російського” [2, 141]. Натомість варто згадати твердження М. Драгоманова з його листа до М. Бучинського від 04 жовтня 1871 року: “Прошу Вас дуже звернути увагу на Гоголя... Це плачевне діло, що вплив Гоголя на спеціальну малоруську словесність виявився меншим, ніж на великоруську... Гоголевого реалізму і його “високого комізму” до малювання українського побуту ще не приложив у нас ніхто так, як би треба було п. Нечуй хіба почина” [13, 42].

Усвідомлену М. Драгомановим глибину універсальності художнього досвіду М. Гоголя в різні часи формулювали по-різному а) для В. Белінського показовим було вміння письменника у повсякденному “знайти спільне і людське, ... вловити гру сонячного променя поезії”, в обмеженому – безмежному – різноманітне [1, 417]; б) В. Набоков писав про “чудність генія”, який у своїх творах завжди “перебуває на межі ірраціонального”, існує на семантичних зсувах фрази, коли її затемнення, викликане раптовою зміною погляду (зміщенням раціональної життєвої площини), призводить до відкриття “потаємного сенсу”, завдяки цьому мистецтво сягає “надвисокого рівня”, де йдеться не про суєтне існування тлінної поцейбічної суспільної реальності, а про “потойбічний світ”, про звертання “до тих таємних глибин душі, де проходять тіні інших світів, мов тіні безіменних і беззвучних кораблів” [11, ч. 5, гл. 2, 5; ч. 2, гл. 3]; в) В. Астаф’єв акцентував на здатності “гоголівської” матері проникати крізь просторові нашарування, зберігаючи при цьому сучасність [2, 196]; г) для С. Залигіна найважливішим у творах Гоголя як взірцях справді світової літератури було створення “тієї мови світу, на якій людина осягає людство” [2, 200].

У площині такого мистецького універсалізму йдеться вже не про локальні речі, які на поверхневих щаблях такого художнього

дискурсу закономірно теж присутні, а про “справжні сюжети”, приховані за очевидними речами [див.: 11, ч. 6, Коментарий] і які означають базові модуси існування людини в світі. Саме до них належить феномен людської (суспільної) вульгарності (рос. пошлости) як втілення усього фальшивого, підробленого, недоречного, лицемірного, нешляхетного, банального й у зв’язку з зображенням якого Набоков особливо актуалізував своєрідність і значущість творчості Гоголя.

Загалом, гадаю, є підстави стверджувати не тільки те, що процес освоєння українською літературою гоголівських ідейно-художніх досягнень був “процесом складним” [7, 37], а й те, що цей процес ще далеко незавершений, і незавершений, мабуть, у чомусь найголовнішому, сутнісному, а саме в такому, що призводить до незворогних якісних змін в еволюції художньої свідомості, виводячи її на принципово іншу просторову перспективу.

Творча спадщина М.В.Гоголя й надалі потребує спеціальних і фундаментальних досліджень, базованих, попри все інше, на добротній методологічній і теоретико-концептуальній основі. Я маю на увазі цілеспрямовану системну (методологічну у новітньому значенні слова) рефлексію наявного гносеологічно-евристичного досвіду й еволюційних – інтегральних і диференціальних – тенденцій власне українського гоголезнавства у всій повноті його текстових практик, означених, скажімо, такими іменами, як П. Куліш, М. Максимович, М. Драгоманов, І. Нечуй-Левицький, І. Франко, М. Грушевський, С. Єфремов, В. Щурат, В. Перетц, Д. Багалій, Є. Маланюк, Ю. Липа, Д. Чижевський, В. Дорошенко, С. Родзевич, Ю. Луцький, Н. Крутікова, П. Голубенко, Ю. Барабаш і аж до П. Михеда та чільних представників новітніх українських дослідницьких гоголезнавчих центрів і груп. Інакше кажучи, треба подивитися на історію українського гоголезнавства з погляду актуальних культурно-творчих завдань і проблематики сучасної України.

1. *Белинский В. Г.* Ластовка. Сочинения на малороссийском языке... Сватанье. Малороссийская опера... <1841> / В. Г. Белинский // Собр. соч. : в 9 т. / Виссарион Григорьевич Белинский. – М. : Худож. лит., 1976 – Т. 4. – С. 416–418.

2. *Вінок М. В.* Гоголю. Гоголь і час / [упоряд. В. В. Сосідко]. – Харків : Прапор, 1989. – 252 с.

3. *Гусев В. А.* Литература в ситуации перекодности : [монографія] / Виктор Андреевич

Гусев. – Днепропетровск : Изд-во ДНУ. 2007. – 276 с.

4. *Козлик І. В.* Вступ до історії західноєвропейської літератури середньовічної цивілізації. Історико-культурний макроетап рефлексивного традиціоналізму. Доба середньовіччя та епоха Відродження : [навч. посібник для студ. ун-тів] / Ігор Володимирович Козлик. – Івано-Франківськ : Поліскан; Гостиниць, 2003. – 341 с.

5. *Козлик І. В.* Поетичні інтерпретації : [оригінальні тексти, переклади, примітки] / Ігор Володимирович Козлик. – Івано-Франківськ : Плай, 1996. – 80 с. – (На 1-й стор. обкладинки “Хай слово мовлено інакше...”).

6. *Козлик І. В.* Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства : [монографія ; наук. ред. Г. М. Сивокінь] / Ігор Володимирович Козлик. – Івано-Франківськ : Поліскан ; Гостиниць, 2007. – 591 с.

7. *Крутікова Н. Є.* Гоголь та українська література (30–80 рр. ХІХ сторіччя) / Ніна Євгенівна Крутікова. – К. : Держвидав худож. літ., 1957. – 562 с.

8. *Маланюк Є.* Гоголь – Гоголь / Є. Маланюк // Книга спостережень. Статті про літературу / [упоряд. і передм. Сивокіня Г.; прим. Харчук Р.] / Євген Маланюк. – К. : Дніпро, 1997. – С. 374–389.

9. *Маланюк Є.* Шевченко і Гоголь / Є. Маланюк // Повернення : Поезії. Літературознавство. Публіцистика. Щоденники. Листи / Євген Маланюк. – Львів : Світ, 2005. – С. 289–294.

10. *Маланюк Є.* Гоголь в літературознавстві / Є. Маланюк // Повернення : Поезії. Літературознавство. Публіцистика. Щоденники. Листи / Євген Маланюк. – Львів : Світ, 2005. – С. 294–300.

11. *Набоков В. В.* Николай Гоголь (1944) / В. В. Набоков // Собр. соч. : в 5 т. / Владимир Владимирович Набоков. – С. Пб. : Симпозиум, 1997. – Т. 1. – С. 400–522, 603–604. – Режим доступу: http://gatchina3000.ru/literatura/nabokov_v_y/gogol7.htm.

12. *Павлик М.* Гоголь Николай Васильевич / М. Павлик // Друг. – 1874. – № 15. – С. 339–343; № 16. – С. 361–364.

13. *Переписка М. Драгоманова з М. Бучинським 1871–1877 рр.* / [зладив М. Павлик]. – Львів : накладом Наук. т-ва ім. Шевченка, 1910. – 353 с.

14. *Розанов В. В.* Несовместимые контрасты жития. Литературно-эстетические работы разных лет / Василий Васильевич Розанов. – М. : Искусство, 1990. – 605 с.

15. *Франко І.* Формальний і реальний націоналізм <1889> / І. Франко // Збір. творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1980. – Т. 27 : Літературно-критичні праці (1886–1889). – С. 355–363.

16. *Франко І.* Ucraina irredenta / І. Франко // Життя і слово. – 1895. – Т. IV. – С. 471–483.

17. *Цветаева М. И.* Поэма Конца / М. И. Цветаева // Соч. : в 2 т. / Марина Ивановна Цветаева. – М. : Худож. лит., 1988. – Т. 1 :

* Пор. з рядками з поезії Б. Чичибабіна “Мандрівка до Гоголя” (“Путешествие к Гоголю”): “Здесь Божья слава сердцу зрима. / Я с ветром вею, с Ворсклой льюсь, / отсюда Гоголь выдел Русь, / а уж потом смотрел из Рима...” [19, 131].

Стихотворения, 1908–1941. Поэмы. Драматические произведения / [сост., подгот. текста и коммент. Саакянц А.]. – С. 417–438.

18. Цветаева М. И. Поэт и время / М. И. Цветаева // Соч. : в 2 т. / Марина Ивановна Цветаева. – М. : Худож. лит., 1988. – Т. 2 : Проза ;

The article deals with the key issues of Nabokov's perception of N. Gogol, viewed as the source of actualization of the problems of traditional literary criticism.

Key words: traditional literary criticism, writer's worldview, literary genre study, literary process, romanticism, realism, national-cultural background of literary works, Gogol studies.

УДК 82-32: 821.161.2

ББК 83.3 (4 Укр)

Марта Хороб

МИКОЛА ГОГОЛЬ КРИЗЬ ПРИЗМУ “ЕПІСТОЛЯРНИХ РЕМІНІСЦЕНЦІЙ”

(На матеріалі книги Миколи Босака “Остання загадка Гоголя”)

У статті проаналізовано твір, створений на основі листування М.Гоголя, в якому розкриваються загадки творчої особистості, моральні та духовно-релігійні орієнтири славетного художника слова.

Ключові слова: Гоголь як український письменник, листування, містичність, християнськість, релігійність, образність.

Письменник Микола Босак – земляк великого полтавця. Він пройнятий любов'ю до його творчості, прагненням і собі прилучитися до своєрідного розкодування його зовнішньої і внутрішньої біографії, окремих періодів його складного мистецького життя, над якими працювали і працюють не одне покоління літературознавців, критиків, художників слова як в українській, російській, так і загалом в зарубіжній науці та красному письменстві, викликаючи впродовж не одного століття також зацікавлення психологів, філософів, культурологів... Пройшовши дорогами улюбленого країнина і прототипами його героїв, за словами самого автора, у Яновщині (нині Гоголеве), Шишаках, Яреськах, Великих Сорочинцях, Миргороді, Полтаві та Диканьці, до побудови художнього Храму Гоголевого Слова він додає і свою цеглину вищезначеною книгою, якою ще раз повертає читача до пам'ятної дати – 200-ліття від дня народження славетного на увесь світ і водночас не розгаданого до кінця Миколи Гоголя.

Уже в оригінальному вступному підрозділі читач заінтригований прийомом літературної містифікації. Адже оповідач-журналіст описує свою зустріч із “тендітною бабусяю”, аристократкою “середина позаминулого століття”, яка спеціально приїхала із Франції (як емігрантка, за походженням із чернігівського старовинного роду, що є не випадковим, адже в ту добу ряд населених пунктів і Ніжин

Письма / [сост., подгот. текста и коммент. Саакянц А.]. – С. 357–374.

19. Чичибабин Б. Путешествие к Гоголю <1973> / Б. Чичибабин // Стихотворения / Борис Чичибабин. – Харьков : ТО Эксклюзив, 2005. – С. 131–135.

відносилися до Чернігівської губернії) в сьогоднішню Україну, щоб передати листи прабабусі, княгині В., яка листувалась із Миколою Гоголем і в яких можна здогадатися про розгадку однієї із його таємниць. І її особа, і манера вести себе, і спосіб мовлення – усе говорить про шляхетність не сьогоднішньої доби й оточення славетного письменника. Мета її приїзду високодуховна – і з постійним існуванням у серці національного світовідчуття: “Аби не лише я, а й інші люди знали Гоголя як українського письменника, котрий писав російською мовою. Навіть якби він писав італійською чи німецькою, то все одно був би українським письменником” [4, 7].

Зрозуміло, що, за міркуванням вигаданого персонажа Гоголевої доби, одразу ж відчувається чітка авторська позиція (що й становитиме центральну концепцію художнього твору) у вічно дискусійному (хочеться вірити донедавна) чи драстичному, як говорить українська діаспора, питанні. Воно по-різному ставилось за життя письменника та після його смерті як зарубіжними, так і українськими дослідниками різних періодів у розвитку літературного процесу XIX, XX чи уже сьогоднішнього XXI століття – залежно від статусу України, від чергових спалахів національно-суспільних і літературно-духовних відроджень та спадів, її державності.

Правда, ознайомившись із тематикою доповідей на міжнародних наукових конфе-

ренціях, що відбувались на територіях інших держав, присвячених 200-літньому ювілею ангора “Тараса Бульби”, “Ревізора” чи “Мертвих душ” (Москва, Санкт-Петербург, Рим)¹, із сумом констатуємо по о д и н о к і с т ь виступів учених із України, які насмілились би ґрунтовно й аргументовано на різних рівнях і на матеріалі неоднозначних тем переконати науковців багатьох країн світу в тому, що загадковість художнього мислення “магічного” письменника вимагає також його осмислення “в мистецько-ментальній цілісності й складній діалектиці (...)” і “в ранніх, “українських” за тематикою”, і в “пізніших, здавалось би, цілковито “російських” творах”, підкривши “об’єктивну наявність питомої української складової, втіленої у виразних рисах українського психологічного й етнокультурного типу, плідному засвоєнню національної літературної традиції” [2, 4].

А якщо й піднімаються чи дотично згадуються питання родоvodu, полтавських джерел формування його письменницького таланту, врешті, тією чи іншою мірою його українськість, яка обов’язково присутня у структурі творів, скажімо, в доповідях К.Ларіонової “Гоголівська Малоросія як літературна модель” чи О.Тоїчкіна “Пекло в І.Котляревського та М.Гоголя”, що розглядалася в рамках ширшої проблеми “Гоголь і Україна” (користуємося ґрунтовною інформацією М.Наєнка в дванадцятому номері ж. “Слово і час” за 2009р.), то в більшості (хоч їх теж мінімально) російськими, зарубіжними, а не українськими гоголезнавцями, з чим і на сьогодні ситуація змінюється доволі повільно (СіЧ. – 2009. – №12. – С. 107–115).

І все ж про те, що такі зміни є, засвідчують якраз ювілейні гоголівські заходи в Україні, скажімо, Міжнародний театральний фестиваль жіночих монодрам “Марія”, де було “представлено вистави з України, Вірменії, Японії, Німеччини, Росії та ін.” [7, 111], міжнародна конференція “Магічний вплив М.В.Гоголя на світовий та український культурні процеси” (Київ) [див.7, 111–115] за участю українських науковців та вчених світу, чи статті і матеріали міжнародних, всеукраїнських, регіональних в Ніжинському державному педагогічному інституті (1989, 1994), що носить ім’я славетного земляка, а зараз Гоголезнавчий центр Ніжинського держуніверситету ім. М.В.Гоголя, яким керує відомий

дослідник П.В.Михед, інших університетів України.

Таким чином, сьогодні до послуг письменника, який пише твір про Гоголя, – солідний перелік авторитетних, знаних, а також наскрізь суб’єктивних, упереджених міркувань дослідників – відомих гоголезнавців, які кожен по-своєму сказав своє слово про творчість знакового в світовій літературі творця. Ось хоча б деякі з них: з російських – В.Белінський (контroversійні за сутністю міркування 1842, 1847 рр. аж до “вбивчих”, пов’язаних з “Листуванням...”), О.Мандельштам (1902), В.Переверзев (1914), А.Белій (1934), В.Гіппіус (1924), Д.Мережковський (1924), В.Набоков (1944), Ю.Лотман (1968), Ю.Манн (1978), М.Храпченко (1984), В.Воропаєв (1994)... Або з українських (у нас чи в діаспорі) – О.Єфименко (1902), М.Грушевський (1909), Д.Чижевський (1938, 1956, 1964), В.Чаплинко (1948), О.Оглоблин (1968), Ю.Луцький (перевидане в Україні за 1998 р.), О.Стромецький (1975, 1994) та ін. Зрештою і розвідки останніх десятиліть (тут виокремлюємо насамперед Ю.Барабаша, з його ґрунтовною науковою (академічною) виваженістю суджень, толерантністю у відстоюванні своєї думки в дискусійних оцінках інших учених (надто дослідження і монографія 90-х рр. та зібрані у “Вибраних студіях” за 2006 р.), а також, безсумнівно, вищезгаданий учений П.Михед, автор розвідок про письменника, упорядник семитомника М.Гоголя українською мовою (на сьогодні вийшло 3-и томи), “Нових Гоголезнавчих студій” (2007) та “Гоголезнавчих студій” за 2008 рік, автор вступної статті до доповненого і переробленого видання “Летопись жизни и творчества Н.В.Гоголя: нежинский период (1820–1828)” (2009), В.Звизняцьковський (1994, 2008), зорієнтований на специфіку американського літературознавства і не завжди та в усьому сприйнятний у нас Г.Грабович (1994, перекладене і доповнене друге видання в 1998 р.), оригінальний, не схожий своїм мисленням на літературознавців материкової України М.Павлишин (1997), глибокий В.Скуратівський (1997). Із 90-х “нова хвиля” в національній науці – О.Забужко (1997), Т.Гундорова (1998), Є.Нахлік (1998) та ін. Зрозуміло, і вчені зокрема, розмисли яких опубліковані (або ще будуть видрукувані) у вищезгаданих матеріалах міжнародних чи всеукраїнських конференцій різного рівня, працях “Ніжинської філологічної школи” тощо.

¹ Див.: СіЧ. – № 12. – 2009. – С. 107–111.

Не можна не згадати міркувань українських дослідників перших десятиліть ХХ ст. (скажімо, про роздвоєність душі Гоголя в розвідках С.Єфремова, Миколи Євшана, Є.Маланюка, П.Филиповича чи студій В.Державина, В.Петрова), праці яких Віра Агеєва не випадково перевидала в літературному проекті “Текст + Контекст: знакові літературні доробки та навколо них”, таким чином представивши “українську рецепцію Гоголя” тієї доби (К., 2003). Сюди ж додаємо працю Крутікової Н.С., правда, 1956 року, тобто часу написання монографії, який не сприяв глибинній та об’єктивній розробці проблеми Гоголь і українська література. Однак навіть крізь заангажовано соціологічний підхід, бо інакше в той час і не могло бути, тут можна знайти раціональні зерна, особливо щодо Гоголя і тих представників українського літературного процесу 30–80-х рр., у творчості яких відчутний його вплив і можна відшукати ті типологічні точки дотику, що й здійснює дослідниця. У цьому плані вигідно вирізняється праця Ю.Барабаша, опублікована в зовсім іншу добу (маємо на увазі монографію “Почва и судьба. Гоголь и украинская литература: у истоков. – М., 1995).

Зрозуміло, що письменнику не обов’язково читати в с і, навіть найвідоміші, більш чи менш авторитетні наукові дослідження, хоча з окремими він мав би бути ознайомлений відповідно до конкретних епізодів художнього осмислення творчої постаті Гоголя, тієї мети, яку він перед собою ставить. Адже художник слова і вчений-літературознавець – поняття далеко не тотожні, хоч і мають спільні точки перетину. А підмурівок для естетичного слова про Гоголя Миколі Босаку насамперед слугувало листування.

Письменник композиційно будує свій твір таким чином, щоб створювалась ілюзія наявного епістолярію до тієї єдиної жінки, яку Гоголь любив усе життя, що одразу ж інтригує масового чи навіть філологічного реципієнта (а, може, знайдені невідомі факти біографії?). Насправді, автор “Останньої загадки Гоголя” використовує саме ці запропоновані, попередньо вибрані листи, котрі були адресовані різним людям, але які концептуально розкривають сутність (наскільки це можливо в рамках невеликої книги, створеної на основі монтажу уривків листів) самого Гоголя, його погляди на життя, на тогочасну Україну, літературу, релігію, суспільне та мистецьке ото-

чення Петербурга, конкретних особистостей, психологію творчості тощо, але в той же час завдяки художній умовності переконують читача в листуванні з однією, любою його серцю адресаткою. Оскільки в жанровому плані повість чи роман, як відомо, відмінні від наукових розвідок чи досліджень, в яких завжди робляться покликання на конкретні, достовірно використані джерела, то художник слова цілком аргументовано дає підзаголовков-уточнення “епістолярні ремінісценції”, чим заздалегідь передбачає і водночас знімає дискусійність деяких моментів у книзі і право на своє бачення, свою гіпотезу, свій домисел.

Ось чому, поділяючи загалом думку М.Наєнка з приводу історичної недостовірності в одному епізоді художнього твору Миколи Босака (йдеться про міркування Гоголя стосовно поезії Т.Шевченка, у якій “дєгтя много”, та містифікації гоголівського “каяття з цього приводу” і хронологічного випередження мовленого “на цілих чотири роки. Точніше кажучи, Гоголь “кається в грудні 1847 року з приводу того, про що нібито “скаже” в грудні 1851-го” [12, 109], все ж не варто у зв’язку з цим перекреслювати загалом цікавий роман із аргументованою “українською” концепцією, яка витримана впродовж усього твору. Адже постійно у цьому плані існує суперечка між доцільністю дотримання в романах історизму чи міфологізації в художній свідомості автора. Але ж письменник завжди має право на міф, художню вигадку, художню умовність.

Згадаймо дискусію з приводу потреби опирання на реальні факти біографії відомих історичних осіб, скажімо, в драматичній поемі І.Кочерги “Ярослав Мудрий”, яких автор не завжди дотримувався, але твір і по сьогоднішній день вважається окрасою в доробку українського драматурга, чи сцени вбивства Гонтою своїх дітей у поемі “Гайдамаки” Т.Шевченка, що не відповідало історичній реальності, а твір від цього тільки виграв. Окрім того, М.Босак ґрунтується на єдиних поки що, нехай і дискусійних за суттю своєю (що доводить Ю.Барабаш) [2] спогадах Г.Данилевського, висловлених у різний час (“Северная пчела”. – 1861, травень. – №10 і “Исторический вестник. – 1886. – №12), стосунках Гоголя і Шевченка. Важко сказати, коли і чи загалом тут будуть поставлені останні крапки над “і”, а художник слова опирається бодай на те, що опубліковано сучасниками, приятелями, співвітчизниками. Врешті, крім листів, зізнавався

автор, він послуговувався також конкретними “переказами й міфами, які знають поодинокі його земляки”, щоб і з їх допомогою проникнути у зболене серце Миколи Гоголя.

Найперше впадає у вічі те, що Микола Босак вибирає ті фрагменти епістолярію, які тією чи іншою мірою говорять про Гоголя як про українського письменника. Приміром, про його українські симпатії, які чи не найчастіше виникають у спогадах про юність, навіть годі, коли він у цей час перебуває в нерівнянній Італії, що називав її, як відомо, своєю другою батьківщиною. Адже, згадуючи юні роки, в нього стає “на душі світло і любо”, бо “там сонця і тепла більше, ніж в улюбленій любій Італії” (21). А в періоди окремих проявів незрозумілої хвороби, коли “холод заповзає в тіло і душу”, а “мозок, як перемерзла пустельна дорога в степу, гуде від сповільнених холодних думок”, йому вчувається “надшерблений гул” майбутнього, “як у дзвонах на Миргородській дзвіниці. Але саме від того гулу в небі далекої батьківщини думки одержують надію і несуть у серце ледь чутне тепло”, тепло Малоросії. Власне, до неї Гоголь нерідко звертався “в години вечірніх роздумів”, коли, повертаючись подумки “до джерел своїх”, намагався зрозуміти: “Хто я, що для мене той край, де залишилось моє гніздо” (49).

Й оскільки саме на відстані дитячі і юнацькі враження, почуття заповнюють, як правило, людське ество, то й і в чарівному Неаполі його серце щемить від туги. Правда, за М.Босаком, М.Гоголь намагається сам собі заперечити: “Хоча, чого йому щеміти, коли мій край, моя Україна завжди в ньому, – стулю повіки, і я вже в батьківському саду, де ще з дідизни стоять яблуні та груші, а за ними вже й ті, що я посадив” (49), що й справді відповідало реальному станові речей, міркуванням самого письменника. Тому в цьому плані сьогодні вже не сприймаються ті монографії часів радянського літературознавства, де зовсім не згадується про “українство” Гоголя, а, говорячи, скажімо, про карнавалізацію його ранніх творів і джерела його таланту, жодним словом не мовиться про їх органічний зв’язок із українським фольклором та міфологією, про національну закоріненість його художнього мислення в рідному ґрунті (зокрема) [9].

Відомі міркування самого письменника про роздвоєність його душі (“сам не знаю, кака у меня душа: хохлацкая или русская. –

Знаю только то, что никак би не дал преимущества ни малороссиянину перед русским, ни русскому перед малороссиянином”), що спонукали багатьох дослідників висловити свої аргументи з приводу розполовиненості його сутності (досить згадати хоча б заголовки-концепції розвідок “Дві душі у Гоголя” Миколи Євшана, “Між двома душами” С.Єфремова чи “Гоголь и черт” Д.Мережковського, “Гоголь – Гоголь” Є.Маланюка, “Гоголь-Гоголь і чорт” Р.Чопика тощо). В одному з листовних фрагментів книги Миколи Босака є мотивація цього, бо нерідко “я чув у петербурзьких і московських салонах якщо не зневажливе, то насмішливе ставлення до України. Серце моє завмирало, мені здавалося, що тієї миті всі погляди звернені на мене, що всі вказують на мене пальцями: “Малорос! Малорос!” (...) Я не вмів і не наважувався гідно відповісти, а душа обурювалась – я хапав шинель і покидав вечірку” (53).

Чи в іншому листі, використаному сучасним письменником, Микола Гоголь писав про те, що йому боляче буває, як “навіть серед добрих друзів, людей свідомих і достойних, багато трапляється таких, котрі зверхньо ставляться до малоросів і мене терпіли лише за талант, за можливість показати світу нашу дружбу” (55). Врешті, що говорити про ХІХ століття, коли і в середині ХХ віку подібні найсуб’єктивніші висловлювання можна прочитати і в міркуваннях великого письменника В.Набокова, який, на жаль, і далі дивився на Україну, подібно до часів Гоголя, як на меншовартісний придаток до Росії, у якого не мова, а діалект, а тому вся рання творчість М.Гоголя, пов’язана з Україною, сприймається ним як перебування письменника “на краю найнебезпечнішої прірви”, а якби автор “Диканьки” і “Миргорода і далі строчив по-малоросійському том за томом, то це був би “справжній кошмар” [11, 59].

Зрозуміло, що відсутність державності, напівколоніальна підпорядкованість Російській імперії не сприяли розвитку творчих особистостей національних окраїн такою мірою, як у Центрі. А ще, коли спроби викладати в одному з університетів України зазнають фіаско, появляється вибір Шевченка або вибір С.Яворського, Ф.Прокоповича, М.Гоголя... Ще донедавна існуючий бездержавний статус України, звичайно, породжував чимало поверхових розмислів, без глибокого знання культури, історії для них сусіднього народу, із, на

жаль, відчутною дозою шовіністичного у світогляді.

У використаному Миколою Босаком листуванні наявні безпосередні міркування самого письменника про різні періоди історії України, окремих гетьманів, українське козацтво (не випадково Гоголь планував писати книгу з історії його рідної Вітчизни), колишню славу Київської Русі в Європі і теперішню “окраїнність”. А Відень, “місто, в якому б (...) хотів жити і померти” Гоголь і в якому він “одночас не може довго бути”, йому близьке ще й тому, що його “колись боронили наші козаки від турків” (51). Звідси новий творчий імпульс до написання повісті “про козаків, або розширення “Тараса Бульби” (51). Знаковий твір, який і сьогодні після його екранізації викликає стільки суперечливих емоційних оцінок, дискусій. Ніби відповідаючи на них (хоч хронологія тут не може бути витримана), Гоголь, за Миколою Босаком, говорить, власне, про другу редакцію 1842 року і те, як вона “болить” йому, бо “той другий “Тарас Бульба” змінив мене. Він змусив задуматися, чи в мене часом не два мене. Що подумає і напише один, то через деякий час інший передумає інакше і переписує. Де один напише “Україна”, то другий виправить на “Російська земля”. І здогадайтеся, який взяв гору і зробив мене нещасним” (51–52). Це доповнює і конкретизує міркування Гоголя про дві його душі, про що вже згадувалось.

Та епістолярні розмірковування про козацтво, Запорізьку Січ, “Тараса Бульбу” логічно спрямовують думки Гоголя на свій родовід, на те, що і він “українець”, що його “предок полковник Остап Гоголь” із роду Лизогубів по материній лінії “шаблями боронив вітчизну” (49). Зрештою, знаючи свій родовід (хоч професор Алабамського університету Остап Стронецький – дослідник його творчості, опираючись у цьому плані на чи не найавторитетнішу розвідку серед учених діаспори Ол.Оглоблина, доповнює, що він “був прямим нащадком гетьмана Михайла й Петра Дорошенків (прапрапраправнук останнього) й гетьмана Івана Скоропадського (прапраправнук його)”) [14, 14], мотивуючи це тим, що сам Гоголь міг цього не знати. Микола Босак не копіює твердження Оглоблина чи Стронецького (хоч дехто називає це легендами родоводу), але у вибраних епізодах із епістолярію показує добру обізнаність Гоголя з життєписом Мазепи, вірність Остапа Гоголя

гетьману Дорошенку, говорить про Потоцького, службу з вірними козаками в Яна Собеського аж до розгрому з ним турків під Віднем.

Микола Босак використовує уривки того чи іншого листа, вміло komponуючи епізоди книги із її загальною концепцією, вплітаючи у сам твір цілі шматки художніх текстів із чудовими описами української природи, які можна зустріти і в його прозі з українською тематикою, наприклад, у “Страшній помсті”. Бо досить один раз прочитати про “прекрасний” і “розкішний день в Малоросії”, і він назавжди залишиться в душі читача: “Як млосно жаркі ті години, коли полудень блищить в тиші і спеці і голубий незмірний океан, що пристрастним куполом вигнувся над землею, здається, заснув, весь потонув в імлі, обнімаючи і стискаючи її прекрасну в легких обіймах своїх! На небі жодної хмаринки. В полі ні звуку. Все ніби вмерло; зверху тільки, в небесній глибині, тремтить жайвір, і срібні пісні зістрибують по повітряних сходинках на закохану землю”, та зрідка крик чайки або дзвінкий голос перепела відлунює в степу” (21–22). Воістину “людина живиться не тільки діяльністю, а й спогляданням”, а творча особистість особливо, “не тільки предметною активністю, але й благоговінням перед буттям, чутливістю та емпатією щодо існуючого”, – справедливо зазначає з іншого приводу філософ Сергій Кримський [8, 43].

Урешті, уважно перечитавши листування письменника (маю на увазі насамперед двотомник його творів [6] чи “Выбранные места из переписки с друзьями” Миколи Гоголя [5], фрагменти використаних Босаком епізодів із них, а також художні тексти творів, не можна не помітити перегуку, а то й прямого введення епістолярних матеріалів у текст біографічного роману (досить згадати хоча б окремі листи до А.Смирнової [5, 51–53; 139–154], які згодом були використані у “Выбранных местах из переписки с друзьями”, про що сам Гоголь писав їй через деякий час у черговому листі. І це характерно не тільки для Гоголя, але й інших письменників, які вже в епістолярії якоюсь мірою творили свій художній світ (Леся Українка, Іван Франко, Володимир Винниченко, Василь Стефаник, Михайло Коцюбинський тощо).

Відомо, що вся рання творчість, яка в основному пов’язана з Україною, чи не найчастіше представлена в романтичному фольклорно-міфологічному світомисленні (хоча

останнім часом появились глибокі розвідки про бароковість стилю Гоголя, скажімо, Юрія Барабаша, а започаткував осмислення цієї проблеми Дмитро Чижевський), та М.Босаку ближча манера письменника-романтика, яку він у творі витримує від початку інтригуючої зв’язки до розповіді-сповіді, сповіді-відповіді тим несправедливим обвинуваченням критикам його “Листування” (у “брехні”, “у суміші світла і тьми”), за якими реципієнт уізнає аж ніяк не толерантного, а грубого й жорстокого “згубителя” В.Белінського чи підгуків представників духовенства, які не зрозуміли і не сприйняли відвертої щирості його християнської душі (це насамперед архімандрит Ігнатій (Брянчанінов), архієпископ Інокентій, отець Матвій...).

А загалом про романтичне бачення світу в ранній творчості письменника свідчить краса українських ландшафтів, захоплення фольклором, фантастикою, темою національної історії, козацьких характерів, що й відлунює час від часу, як уже зазначалось, в епістолярії, використаному автором “Останньої загадки Гоголя”. Згадки, скажімо, про “товариство диканських козаків, до яких батько заїздив після гостин у князя (Кочубей. – М.Х.) чи період навчання в Полтаві та Ніжині, коли майбутній письменник завжди повертав “по дорозі до козаків сам. Навіть у перші візити з Петербурга хоч ненадовго звертав до своїх приятелів” (23). Розмови на тілі улюблених пасік і баштанів з огрядними пусатими нащадками запорожців хвилювали його своїми розповідями про минувшину, історію народу, серед якого ріс, “філософією їхніх господарів”, що врешті-решт відкладалося в пам’яті, аби потім, будучи збагаченими листами матері, близьких та знайомих, стати матеріалом для його творів.

Відштовхуючись від заголовку книжки, автор головною концепцією ставить і загадковість самої творчої особистості письменника, але, вибірково komponуючи уривки різних листів до різних адресатів (наприклад, перший лист побудований на великому фрагменті листовної розмови із А.Смирновою і буквально одним абзацом із епістолярного спілкування із А.М.Віельгорською), письменник включає авторську розповідь про своє незвичайне народження від переляку матері під час передчасних пологів (“на високо нимощеному сіном возі посеред повноводного несняного Псла” (26), про якусь нечувану в ньому, немовляті, лікувальну силу для інших,

що мотивується загадками його родоводу (“Чи то від такої дивної з’яви на цей світ, чи від успадкованої з діда-прадіда в нашому роду загадки у мені поселилась якась дивна сила. У кожному, хто мене немовлям брав на руки, зникав головний біль, наставала полегкість в руках і грудях” (26).

Загадковість чи загадки Гоголя як людини і як митця тісно переплітаються із проблемою психології творення, яка при багатьох спільних моментах для творчих особистостей, має цілий ряд глибоко індивідуальних, навіть містичних особливостей: скажімо, із недугами, які, починаючи від золотушних, що “робили моє (Гоголеве. – М.Х.) тіло непривабливим, зовсім закрили ступами той природжений дар полегшувати доторком рук біль інших”, а “в холодному Петербурзі” “після молитви, коли я сидів ночами перед полум’ям свічки над рукописом “Вечорів” до появи Божого дару, коли працював над “Мертвими душами”. Після періодів апатії і безнадії, коли Гоголь “уже думав, що здатність писати залишила” його, до нього знову повернується здатність “до спостереження внутрішнього над людиною і над душею людською” (27). Це буде крутий поворот, “що стався незалежно від моєї волі” і що дасть йому можливість “заглянути глибше в душу” і дізнатися, “що існують її вищі ступені та виміри”.

А загалом, як відомо, Гоголь був містиком, а, за Бердяєвим, “всяка містика учить, що глибина людини – більше ніж людська, що в ній приховано таємничий зв’язок з Богом і світом” [3, 498]. І не тільки у ширше представленому, скажімо, в двотомному листуванні Гоголя за 1988 рік, складеному А.Карповою і М.Віролайнен, у цілих розділах із “Выбранных мест из переписки с друзьями” (скажімо, “Размышления о божественной литургии”, “Правила жития в мире”, навіть у “Духовному завещании Н.В.Гоголя”). У книзі Миколи Босака також відчувається не просто релігійність, глибока віра письменника, що панувала серед багатьох представників із його оточення в Росії чи за кордоном у пізніший період його творчості, а якийсь і справді непояснюваний чи складний для розуміння особливий зв’язок літератора з Христом, Абсолютом, з магією Господа-рятівника, який тільки єдиний міг урятувати його від тих страшних для самого себе відчуттів, страждань, тієї безодні, від погляду в яку він періодично втікав, постійно змінюючи місце, мандруючи від однієї країни в іншу, гаряч-

ково силкуючись знайти лікарів, які б діагностували недугу, знайшли її причини і спосіб позбавлення від неї. Не випадково Павло Михед у зв'язку з цим запропонував глибокий і водночас цікавий “апостольський проект Миколи Гоголя” [10, 3–22], який дає новий кут зору на особливу релігійність письменника.

А в більшості листів він просив передовсім представниць чарівної статті (насамперед Марію Балабину, Олександру Смирнову-Россет, Анну Віельгорську) молитися за нього, закликав мати глибоку віру в Христа (“Хрестом склавши руки і піднісши до нього очі, шохвилинно повторюймо “Нехай буде воля Твоя” – і все приймімо, спонукав своїх адресаток, – благослоляючи і саму журбу, і нудьгу, і тяжку хворобу” (34). Його розповідь нерідко нагадувала сповідь про те, як він “довго йшов до Бога” і як прийшов до нього “скоріше протестантською, ніж католицькою дорогою”.

Це не була звичайна релігійність віруючого, а щось більше, бо, за Гоголем, “аналіз над душею людини таким способом, якого не робили інші, став причиною того, що я стрівся з Христом, зачудований спершу Його мудрістю людською і нечуваним доти знанням душі, а вже потім схилиючись перед божественністю Його”. Читаючи в його листах про спілкування з Богом, мимоволі згадуєш середньовічних містиків і їхній стан осяяння, тої “вищої благодаті небесної”, яку здатні були відчуті тільки одиниці, що увійшли до вибраного ряду великих [Див. : 1] богословів, теологів, проповідників. Бо “вдень і вночі” Гоголь дякує всевишньому за те, що “дарував шлях той і зустріч ту”, а коли під час молитви “не з'явилося світло в очах і душі моїй, я боявся, що за гріхи мої Господь лишив мене уваги і покровительства свого. І тоді я молився ще завзятіше” (35).

Прикметно, що негативні риси характеру, недобрі вчинки окремих людей (скажімо, плітки про жінок, яких поважав чи любив письменник, спілкуючись з ними через листи) Микола Гоголь вважав діями диявола (“Я вже давно переконався, що плітки розпускає диявол, а не людина”), а в своїх настановах-повчаннях він радить жити за християнськими приписами, бо “все на світі обман, все видається не тим, чим воно є насправді. Щоб не помилитися в людях, потрібно бачити їх так, як велить Христос. У цьому хай допоможе Вам Бог” (12).

Невипадково, як і в філософа Сквороди (на цю тему існують глибокі дослідження Юрія Барабаша), у нього часто проступає ідея душі, душевності, духовної і душевної краси, за якою має оцінюватися людина, негачія, несприйняття світу корисливості, матеріального, що також постає у художньо-епістолярному світі письменника у книзі “Остання загадка Гоголя”.

Відтак на завершення, хоч мало б бути на початку статті, відповідно до однієї із центральних концепцій твору, – проблема кохання. Відомо, що навіть у листах до жінок, які були йому не байдужі чи яких він любив, ніколи не звучить пристрасна розповідь про глибину своїх почуттів і тільки, як це зазвичай читано в інтимних листах. Радше це спілкування, в якому йде самоаналіз своєї душі, своїх поглядів на різні проблеми буття, включаючи і вже згадані. Навіть прагнучи врешті-решт висловити адресатці свої роздуми або повчання, що таке краса життя, жіноча краса і “скільки доброго змогла б ...принести світу красуня у порівнянні з іншими жінками!”, про її глибинну душу, високу красу, цьому передують, подібно до П.Куліша, чимало настанов, порад. Вони нерідко межують з менторством, повчанням, вказівками пастора-проповідника, бо, зауважуючи про незакінчений процес у неї формування характеру і вказуючи, в якому віці людина “сягає повного розвитку ума”, Микола Гоголь не забуде вклинити і своєрідного синтезу про те, що “для християнина немає закінченого курсу; він домоги учень” (15); роздумуючи про розум як вищу здібність, що виявляється у перемолі над пристрастями, він не проводить знаку рівності до мудрості, а вважає її “даром вищої благодаті небесної”, якою володів “один Христос”.

Як це ріднить теж романтиків за світосприйняттям і П.Куліша, і М.Костомарова із Гоголем, який (як, скажімо, Костомаров) замість освідчень у коханні, звичних дарунків нареченій, дарує їй Біблію і говорить про Христа чи займається менторством, повчаннями як П.Куліш (згадаймо романізовані біографії В.Домонтовича “Романи Куліша” і “Аліна і Костомаров”). Тільки у вибраних фрагментах листів Гоголя звучить біль і страждання з приводу невдалого освідчення в коханні. А пережити, як, наприклад, після невдачі із Віельгорською, все це йому допомагає дорога, врешті, його врятувала любов до всього людства взагалі й ні до кого з-поміж нього

зокрема. Микола Гоголь ділить любов до шлюбу і після нього, вважаючи першу полум'яною, томливою, але неповною, передмою до книги, а другу – книгою, цілим морем тихої насолоди (46). Після розчарувань він відчуває потребу в “душевному монастирі”, а найкращим побажанням жінці, з якою не склалося спільне життя, вважає спокій, та спокій не в житті, а в душі, тобто того, чого в нього ніколи не було. А щастя, за Гоголем – той стан, коли людина, “забувши про себе, починає жити для інших”.

Прикметно, що листування із жінками, яких не випадково вибирає Микола Босак, мотивуються не лише їх зовнішньою привабливістю, тим особливим оригінальним типом жіночої краси, який не міг не вразити тонку душу митця, а й їх сутністю, інтелектом, ерудицією, щирістю, безпосередністю, добротою та інтелігентністю, а також ще й тим, що окремі з них так чи інакше були пов'язані з Україною.

Так, Олександра Осипівна Смирнова (лівоче прізвище Россет), яка була однією із найчарівніших жінок першої половини ХІХ ст. (без її імені не повними постануть сторінки історії російської культури, що розповідають про Пушкіна, Жуковського, врешті, Гоголя, як зазначено у примітках до листування), своє дитинство провела в Україні, що залишила в її душі палкі поетичні спогади. Саме вони прикрасили особливим колоритом її першу зустріч з Гоголем, її ставлення до повістей Рудого Панька. “На кінець-таки ви прийшли! Адже і я хохлушка, і я пам'ятаю Малоросію. Мені було всього сім літ, коли я виїхала на північ, на нудну північ, та я все пам'ятаю і хутори, і малоросійські ліси, малоросійське небо, і сонце. Давайте поговоримо про рідний край” [6, т.2, 114–115].

Микола Босак абсолютно не торкається дискусійної проблеми гомосексуальності письменника, про що писала, висловлюючи свої гіпотези Соломія Павличко як засновник феміністичної критики в українському літературознавстві, типологічно зіставляючи генезу, причини особистісних життєвих драм схожих за внутрішнім світом великих особистостей – Агатангела Кримського і Миколи Гоголя. “А є страх жінок, наділення їх диявольними рисами на зразок гоголівської паночки з “Вія”, нарешті відраза до любовних етосунків з ними. Місогінізм (...) стає очевидним симптомом глибинної психологічної проблеми (...). Таким він був у Миколи Гоголя, і

таким самим він був у Кримського” [13, 88–89], – зазначає дослідниця нетрадиційної для українського літературознавства до 90-х років ХХ століття теми.

І хоча, використовуючи підходи зарубіжного літературознавства, зокрема, опираючись на працю американського русиста Саймона Карлінського “Сексуальний лабіринт Миколи Гоголя” (1976), вона намагається ґрунтовно довести свої міркування використанням біографічного, герменевтичного, рецептивного методів дослідження, все ж існують елементи схематизму, домислювань і нав'язувань, які спонукають сприймати працю як новаторську, цікаву, але все-таки як гіпотезу, що має і контрверсійні погляди.

Власне, автор “Останньої загадки Гоголя” вибирає ті фрагменти листів, які показують і його здатність закохуватись, і вміння помічати жіночу красу, небайдужість до неї, відсутність боязні у пропонуванні руки і серця, навіть якщо за соціальним статусом він знаходиться нижче від своєї обраниці. Однак зрозуміло, що така складна за психоемоційним типом та ще й творча (геніальна) особистість не може бути подібною не те, що до звичайної, пересічної людини, а також й до людей мистецького складу душі. Тому, вочевидь, М.Босаку вдається за обраними епістолярними згустками переконати читача в Гоголівській особливій психічній конструкції душевного світу, глибоко індивідуального, стражденного, такого, що не раз знаходиться в межовому (“на грані”) психологічному стані.

Таким чином, перегорнувши останню сторінку книги М.Босака, відчуваємо, як вона спонукає і інтелектуального, і масового читача до глибшого проникнення в творчість М.Гоголя, в його в мистецьку сутність, в його психологію творення, бо якоюсь мірою реципієнт осягне світоглядні, психологічні, морально-етичні, духовно-релігійні орієнтири Миколи Гоголя, врешті, трагізм його творчої розчакнутої душі, метафізику його долі.

1. *Андерхилл Э.* Мистицизм. Опыт исследования природы и законов развития духовного сознания человека / Андерхилл Эвелин; [перев. с англ. : под ред. В. Г. Грилиса ...]. – К. : София, 2000. – 496 с.

2. *Барабаш Ю.* Гоголь і Шевченко (Акценти) / Юрій Барабаш // Слово і час. – 2009. – № 12. – С. 3–17.

3. Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества / Н. А. Бердяев. – М. : Правда, 1989. – 607 с.
4. Босак М. Остання загадка Гоголя : епістолярні ремінісценції / Микола Босак. – К. : Універс. вид-во Пульсари, 2008. – 120 с. Тут і далі посилатимемося на цей текст, в дужках вказавши лише сторінку.
5. Гоголь Н. Выбранные места из переписки с друзьями / Н. Гоголь. – М. : Сов. Россия, 1990. – 428 с.
6. Гоголь Н. Переписка : у 2 т. – М. : Худ. Література, 1988.
7. Дроздовський Д. // Слово і час. – 2009. – № 12. – С. 111–115.
8. Кримський С. Б. Метафізика долі / С. Б. Кримський // Сергій Кримський. Під сигнатурою Софії. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. – 367 с.
9. Манн Ю. Поэтика Гоголя / Юрий Манн. – М. : Худ. лит. – 2-е изд., доп. – 1988.
10. Михед П. Апостольський проект Миколи Гоголя (спроби реконструкції) / Павло Михед //

The article analyzes the work based on Hohol's letters which reveal the mysteries of the creative personality, moral, spiritual and religious landmarks of the famous writer

Key words: Hohol' as Ukrainian writer, correspondence, mysticalness, Christianity, religion, imagery.

УДК 821.161.2:82-94 “ХХ”

ББК 83.3 (4 Укр.)

МИКОЛА ГОГОЛЬ У МЕМУАРНИХ РЕТРОСПЕКЦІЯХ ЮРІЯ ЛУЦЬКОГО

У статті досліджується використання елементів портретотворення, публіцистики, літературознавчого аналізу на сторінках щоденникових записів Юрія Луцького.

Ключові слова: мемуари, публіцистика, щоденник, спогади, ретроспекції, автопортрет.

Постать “першого в літературі імперії [йдеться про російську державу. – М.Ф.], хто захитав іржавими від козацької крові палями Петербургу й його, здавалося, незворушними гранітами, чавунними огорожами й бронзовими монументами” (Є.Маланюк) – Миколи Васильовича Гоголя упродовж десятиліть слугувала й сьогодні продовжує слугувати джерелом для наукових дискусій. За манерою викладу письменника, його гумором та іронічним сміхом і нині залишається багато загадок. Це потвердили дослідники й письменники Мандельштам, П.Куліш, С.Єфремов та ін. А Є.Маланюк і О.Яременко в першій половині ХХ століття впевнено довели українськість нашого митця: “Грамматика Гоголя [...] є українська” (Маланюк, “Кінець російської літератури”), “Мало в нашому письменстві авторів, яких творчість була б такою суто українською, носила б таку виразну печать нашого

Слово художнє. Слово сакральне : зб. статей і рецензій. – Ніжин : “Аспект – Поліграф”, 2007. – С. 3–22.

11. Набоков В. Микола Гоголь / Володимир Набоков // Сорочинський ярмарок на Невському ролспекті. Українська рецепція Гоголя ; [упоряд. В. Агеєва]. – К. : Факт, 2003. – С. 55–60. (Літ. проект “Текст + контекст”. Знакові літ. доробки та навколо них).

12. Наєнко М. Гоголь крокує планетою / Михайло Наєнко // Слово і час. – 2009. – № 12. – С. 107–109.

13. Павличко С. Націоналізм, сексуальність, орієнталізм : складний світ Агатангела Кримського / Соломія Павличко. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2000. – 328 с.

14. Стронецький Остап. Гоголь. Дослідження стилю, філософії, методів та розвитку персонажів / Остап Стронецький. – Львів : Світ, 1994. – 307 с.

національного духа [...]” (О.Яременко, “Чи М.Гоголь був наш?”) тощо.

До творчої спадщини митця-українця зверталися й дослідники з діаспори. Серед таких варто назвати Юрія Луцького з його оцінкою та літературним портретом, поданим у книзі споминів “Роки сподівань і втрат. Щоденникові записи 1986–1999 років” [3]. Прикметним є той факт, що на тлі згадок письменника-емігранта вимальовується і його власний портрет, який відносимо до різновиду мемуарно-літературного автопортрету.

Щоденникові нотатки Юрія Луцького, яким, як і будь-якому мемуарному твору,

* Луцький Юрій Остапович (народився 11 червня 1919 р в селі Янчині (тепер Іванівка) біля Перемишля) – найпомітніший учений діаспори, онук С.Смаль-Стоцького. В Україні свого часу побачили світ його мемуари “На перехресті” (Луцьк, 1999), “На сторожі” (Київ, 2000).

характерні хронологічність, ретроспективність, сповідальність тощо, – це еготекст вищого гатунку, зітканий із портретів і літературознавчих шкіців, полемічних виступів і ліричних та філософських відступів. Загалом будь-який мемуарний твір у певній (більшій чи меншій) мірі – автобіографічний. Незаперечним є те, що на сторінках щоденникових записів Луцького простежується автобіографізм оповіді. Рельєфність автопортрету в цих мемуарах незаперечна.

Оскільки оперуватимемо терміном “портрет”, думаємо, що варто зацентрувати на кількох характерних деталях, пов’язаних із цим літературознавчим поняттям. По-перше, у випадку споминів, доречнішим буде термін мемуарний літературний портрет, котрий чітко окреслений вітчизняною дослідницею І.Василенко [2]. На художність даного різновиду споминів вказують визначення російського науковця В.Барахова: “словесний живопис”, “живописати словом” та ін. По-друге, варто наголосити на слушності задекларованої тим же В. Бараховим типологічної різноманітності літературного портрета, який може виступати не лише як мемуарно-автобіографічна проза, але й як жанри документально-біографічної оповіді, критики та науково-монографічного дослідження. Адже з цієї точки зору в щоденникових записях – цьому синтетичному вияві мемуарного надбання – можемо виявити елементи критичного дослідження, документально-біографічної оповіді тощо. Саме таких аспектів і набули свого часу белетристичні спогади “Роки сподівань і втрат. Щоденникові записи 1986–1999 років”.

Українськість М.Гоголя була близькою до ментальності та україноцентричності думок мемуариста Ю.Луцького. І це не могло не відбитися на світогляді й діях письменника, що залишилося зафіксованим у його мемуарах. Як засвідчують нотатки Луцького, портрет Гоголя знаходився завжди поруч і у періодичному, і в прямому значенні. “Замкнутий у своїй келії в бібліотеці з її продовгуватим віконцем і портретами Хвильового, Гоголя, Шевченка, я поволі і завзято пишу свій “компедію” з української літератури [...]” [3, 64], – зауважував мемуарист. У щоденникових записях різноманітного характеру (полемічного, гостро сатиричного, літературознавчого тощо) письменник часто покликався на свою

монографію “Між Гоголем і Шевченком” [3, 36].

Мемуарний автопортрет Ю.Луцького значно розширюється за рахунок відомостей інформаційного (енциклопедичного) характеру. Йдеться про видання, якого очікував мемуарист у Канаді впродовж дев’яти років і в котрому, як зізнавався сам, було вміщено дев’ятнадцять його статей на літературознавчі теми (дванадцять мали українську тематику і сім – російську: “здебільшого про Гоголя” [3, 120]). У щоденникових записях 1994 року розповідалося про міркування В.Шевчука щодо видання наукових праць Юрія Луцького в Україні. “Я вирішив на це погодитися і буду тут [у Канаді. – М.Ф.] сам перекладати решту “Літературної політики” і “Молодої України”. Вони у Києві займуться перекладом “Між Гоголем та Шевченком”, і я цей переклад оплачу” [3, 215], – писав мемуарист-емігрант.

Залюбленість у твори Миколи Гоголя, який “жив у тісному духовному зв’язку з Україною” (О.Яременко), яскраво вимальовувалась у науковця в зізнанні, занотованому 1995 року: “Попробую читати те, що до мене промовляє – Гоголеві “Мертвые души” або щось із Толстого. Мабуть, на старості ми любимо те, що любимо в молодості” [3, 283–384]. Цей запис значно розширює усвідомлення духовних уподобань молодого галицької інтелігенції першої половини ХХ століття.

Мемуари – це лабораторія для літератури, адже саме в них можуть “визрівати” творчі задуми, фіксуватись окремі фрагменти роботи художника слова, його погляди на літературознавчі поняття й твори інших тощо. Не оминув цей процес і дослідника-емігранта. Ю.Луцький, оцінюючи на сторінках щоденника власні наукові пошуки, вдавався час від часу до ліричних відступів філософського звучання, як, наприклад: “Що залишиться з усіх моїх книжок? Який внесок зробив я в українську науку? Не я, а хтось інший дасть відповідь на ці запитання. Я сам свідомий своєї ролі не як глибокого вченого, а як популяризатора української наукової тематики в англійському світі. Така моя головна роль. Може, серед багатьох книжок і статей знайдеться щось путнє. І моя “Літературна політика”, “Між Гоголем і Шевченком”, і навіть не опублікована ще “Моя Україна” мають вартість як піонерські роботи у своїх ділянках. Така, принайменше, моя думка. Зрештою, піонери відійдуть в непам’ять. На їхнє місце прийдуть нові, кращі праці, а на Україні їх

* Тут і далі переклади з російської мови наші. – М.Ф.

буде безліч. Бо кожна тема потребує нового опрацювання” [3, 93]. У канві роздумів письменника, змережених риторичними запитаннями, – пророкування нових шляхів розвитку української науки. Водночас тут критично виваженою, однак, як видається, дещо заниженою є самооцінка дослідником своєї праці на ниві наукового поступу.

“Вільний” сюжет споминів давав можливість мемуаристу Ю.Луцькому йти шляхом зіставлення фактів та явищ. Роботи студентки Ф.Пономаренко викликали в автора мемуарів асоціації: “[...] бачу вплив Гоголевого сказу. Фрося добре змальовує побут новоприбулих у Канаді. З іронією і гумором. Вона одна з небагатьох, хто набув потрібної віддалі від України. Її побут канадський, хоч з великою дозою українськості” [3, 71]. Ці записи потверджують унікальну властивість письменника бачити суттєве, глибоко розуміти українськість Гоголя.

Думаємо, окремих зауваг потребує й задеклароване Луцьким на сторінках його щоденника усвідомлення нашої еміграції. Адже, що цікаво, й Т.Шевченка мемуарист сприймав як емігранта. Перераховуючи побіч Кобзаря прізвища Чижевського, Шевельова, Лисяка-Рудницького, Прицака та інших (серед останніх, вочевидь, учений не відкидав і М.Гоголя), автор зазначав: “Це розкидані по світі українці, які жили однією мрією, але які дуже суворо дивилися на свою батьківщину. Це була цікава генерація емігрантів, таких більше не буде” [3, 66]. Зрештою, письменник усвідомлював важливість процесу пізнання себе поза батьківщиною, котрого звідав сам і про який писав, удаючись до філософських узагальнень: “Багато можна довідатися про себе, будучи якраз на чужині...” [3, 150]. Мінорні тони, вживані тут, – логічне продовження ностальгічних мотивів нашої мемуарної літератури, започаткованих ще у першій половині ХХ сторіччя (О.Назаруком, С.Яблонською й ін.).

Теоретичні постулати письменника-земляка спонукали Луцького до синтезу, побудованої на літературознавчому аналізі: “[...] коли людина відпочиває, якщо вірити Гоголеві, є найкраща нагода на несподіваний удар і трагедію. Та, може, Гоголь, як мислитель не мав рації. Як мислитель він третьорядний, але як художник – першої кляси” [3, 293]. А читання твору Андрія Синявського викликали в науковця-емігранта узагальнення, пов’язані з літературою, що дало йому змогу вкотре

розкрити власну душу: “Люблю афористичний стиль. Автор [йдеться про Синявського. – М.Ф.] більше у тіні Достоевського, ніж Гоголя” [3, 297]. Таких висловів на сторінках мемуарів чимало.

Настроєві тони життя-буття Ю.Луцького спонукають його до реінтерпретації “українського класика” М.Гоголя (О.Яременко): “Цікаве спостереження – останніми днями я надто веселий і вибухаю гоголівським комізмом. Постійно мугикаю і уявляю смішні ситуації. Що це таке? [...] Може, це невипущий Гоголь? Бо ж усе на світі дуже смішне і веселе” [3, 316–317]. Працюючи над монографією про письменника, мемуарист заглиблювався до основ його творчої свідомості. Про це свідчить і зізнання в тому, що він став розмовляти російською (це вплив Гоголя і його мови)[3, 355], думки про те, що він може не закінчити своєї праці, “як Нікоша [Гоголь. – М.Ф.] не закінчив другого тому “Мертвих душ”?” [3, 356].

Цікаво, що коли в початкових щоденникових нотатках письменника знаходимо поодинокі згадування про Миколу Гоголя, то прикінцеві сторінки записів так і рясніють прізвищем того, хто “висміяв маєстат імперії і отруїв її дух” (Є.Маланюк). І це не дивно, адже в автора виникають “новіші ідеї про Гоголя” [3, 344]: “треба почати писати на комп’ютері книжку про Гоголя” [3, 345], – зазначав мемуарист. І впродовж подальшої фіксації подій розповідав про свою працю, привідкриваючи вхід у власну дослідницьку майстерню: “Дуже багато ідей щодо Гоголя – це колосальна тема. Треба багато прочитати (дещо наново) і пережувати. Але, може, щось з того таки вийде – коли, не знаю. Це буде невелика книжка, яких 180 сторінок, але повинно бути щось нове і цікаве. Я весь у полоні Гоголя. Учора читав Розанова, який ненавидить Гоголя. Так само інші росіяни, бо він був для них чужинець. Тільки щоби не перетягнути струни і не зробити з нього українця, яким він також не був. Цікаво, що він себе називав “хохлою” [3, 346]. Хоча думки еміграційного дослідника доволі різкі й неоднозначні, однак цими зізнаннями він вкотре показував свої душевні порухи. Адже неодноразово в канві щоденника Ю.Луцький згадував про те, як сам свого часу вийшов на

* Росіянин В.Розанов – єдина, на думку Є.Маланюка, людина, яка з “лютою ненавистю затаврувала Гоголя” (Є.Маланюк, стаття “Петербург як літературно-історична тема”).

шелюдські гони. Головне в житті для нього – те, що він засвоїв від діда Степана Смаль-Стоцького*: потрібно не стільки бути “добрим” українцем, як “доброю” людиною. Та й, зрештою, сам письменник-мемуарист на схилі літ зізнається: “Прийшов час писати те, що на душі” [3, 359].

Значення Гоголя для України – колосальне. Розуміючи, що з кожного рядка творів нашого письменника “б’є українська стихія, обзивається українська душа” (О. Яременко), та відчуваючи наближення своєї смерті, мемуарист береться до праці над його біографією, зазначаючи: “То був би гідний кінець моєї кар’єри” [3, 340]. Ю.Луцький, окреслюючи план дослідження, вводив читачів у світ своєї наукової лабораторії: обов’язково опрацювати книгу Вересаєва “Гоголь в житті”, звернути увагу на український побут письменника-земляка “і навіть потім підкреслювати українськість Гоголя” [3, 338]. Згодом, в іншому щоденниковому записі, автор повідомить читачів про те, що до книжки ввійдуть чотирнадцять ілюстрацій. Надзвичайно виваженим є погляд мемуариста на працю про письменника-земляка. Автор вдається до статистичних даних. Місцями знаходимо навіть його точний посторінковий рахунок для своєї наукової розвідки: “Я підрахував примітки (ще не готові) до першого, досить короткого розділу – їх понад 60! Все треба продокументувати – аж занадто, бо скажуть, що все я вигидав сам” [3, 347]. У подальших нотатках мемуарист деталізує: “Сьогодні (7 липня) закінчив першу чернетку першого розділу про Гоголя. Вийшло 20 сторінок тексту і яких 10 сторінок приміток (63) [...]. Книжка буде невелика – яких 180 сторінок” [3, 348]. Письменник зживається із своїм задумом, адже він символізує те, що близьке науковцю, тому в щоденнику зафіксовано: “Завтра починаю писати другий розділ Гоголя. Навіть якщо книжка вийде коротша (скажімо, на 120 сторінок), то я зможу її дешевше опублікувати [...]” [3, 355–356]. Матеріали щоденника дають чимало відомо-

стей з історії створення критичної розвідки мемуариста.

Спостерігаючи зміни в Україні, будучи дещо розчарованим, Ю.Луцький проводив паралель між Гоголем і землею, де він народився. Саме тому мемуарист вважав, що є потреба “написати добру книжку про українського Гоголя” [3, 339], що “[...] в Україні потрібен новий Гоголь!” [3, 347] тощо. Націєцентричні погляди автора не заважають йому бути критичним у ставленні до самого себе і зауважувати: “Щоб тільки не впасти в Гоголеву пристрасть і фанатизм” [3, 362].

На сторінках, де йдеться про Миколу Гоголя, чимало екзистенційних мотивів. Науковець А.Барнштейн свого часу зауважувала, що літературний портрет як жанрова форма мемуаристики дає можливість наратору вільно вибирати засоби розкриття внутрішнього світу свого героя, успішно користуватися таким дійовим засобом, як внутрішній монолог, виявляючи порухи думок і почуттів героя. Однак, на думку дослідниці, “глибокий психологічний аналіз портретованого неможливий в рамках словесного портрету” [1, 9]. Останнє твердження є, на наш погляд, дискусійним. Адже психологічні роздуми Ю.Луцького на сторінках його щоденника розширюють рамки й мемуарного автопортрета митця, й портрета М.Гоголя.

Мемуарист Ю.Луцький, відчуваючи тягар літніх років, розуміє свою віддаленість від дружини й доньок: не тому, як він пише, що вони не українки, а тому, що жінки по-іншому сприймають світ. Деякі із психологічно-літературознавчих міркувань письменника пов’язані з мемуарною формою щоденника, котрій звиряє свої таємниці: “Увечері читаю книжку про щоденники. У ній є епіграф із шотландського поета, який умираючи сказав, що щоденники ведуться для того, аби по смерті їхніх авторів хтось їх любив. Цього у мене немає, але чому я його пишу – також не знаю. Бачу, що мало написав про себе як про людину” [3, 364].

Літературознавчий дискурс щоденників Ю.Луцького був би не повний, якби ми не згадали про те, як часто він розмірковував про сучасну йому українську літературу, жанр діаріуша. Мемуарист одночасно зізнавався й давав оцінку своєму творінню: “Жанр щоденника мені подобається. Мій щоденник (хоч йому не рівнятися з Любченковим) – це найкраще, що я сотворив. Краще за всі мої “наукові” книжки. Це жанр – самопізнавальний,

* Смаль-Стоцький Степан (8 січня 1959 р. – 1938 р.) – видатний український філолог, культурний і громадський діяч. Університетську освіту здобув у Чернівцях, докторат – у Відні. З 1885 р. очолював кафедру української мови та літератури Чернівецького університету. У 1914 р. був обраний головою філологічної секції Наукового Товариства імені Шевченка. Помер у Празі, похований біля дружини в Кракові (Республіка Польща).

майже релігійний (як сповідь)” [3, 404]. Гостро відчув автор і той перелом, котрий стався з ним після роботи над працею про М.Гоголя: “Обсервую себе і не пізнаю” [3, 270]. Певні роздуми пов’язували автора щоденника з питаннями нації: “Усвідомив собі, що не маю відчуття приналежності [...], таке характерне для іммігрантів. Не належу я ні до України, ні до Канади” [3, 420].

Коли розвідка про Гоголя була закінчена, Ю.Луцький взявся за роботу над щоденником Аркадія Любченка. Однак на сторінках мемуарів він продовжував занотовувати відомості про подальшу долю своєї наукової праці, присвяченої Гоголю. Жанр споминів давав можливість Юрію Луцькому витворити, вдаючись до ретроспекції, мемуарний літературний портрет Миколи Гоголя під кутом зору емігранта-українця. І хоча мемуарист Луцький був віддалений від письменника-земляка в часі, у його зображенні митця концептуальними стали манера письма, штрихи долі письменника-емігранта тощо. Таким чином, маємо своєрідний “заочний” портрет-характеристику. Посутніми, як ми вже зауважували, в ньому є екзистенційні мотиви. Більше того, особиста трагедія Миколи Васильовича в мемуариста накладалася на трагічні віхи історії рідної землі. Можливо, саме тому Луцький і занотував, що історію України повинен написати “новий Гоголь”.

Ю.Луцький-розповідач вдався до спроби витворити літературний портрет особи письменника, котрий був йому відомим через свою творчу спадщину та спомини про нього. Паростки таких спроб простежувалися й раніше в нашій літературі, зокрема західно-українській мемуаристиці першої половини ХХ століття. Взяти до уваги хоча б спомини Ірини Вільде про О.Кобилянську, О.Дучимінської про Н.Кобринську. Тому можемо вважати, що портрет-характеристика Гоголя й, відповідно, автопортрет самого мемуариста, написані Юрієм Луцьким, – це не просто чергова складова нашої мемуаристики, а наступна сходинка, котра засвідчує її, мемуаристики, еволюційний поступ. Більше того, реальна людина була переведена мемуаристом у ступінь художнього образу. Хоча не варто забувати й критичних зауважень Ю.Луцького та його побажання: “коли ми навчимося писати про померлих як про людей” [3, 358]. Власне, сам мемуарист творив саме з таких засад, чим, відповідно, збагачував нашу спогадову літературу.

Різнобічно з нескупих записів, присвячених Миколі Васильовичу Гоголю, постає автопортрет мемуариста: вченого й людини. Те, що пов’язане в оповідача із зображенням Гоголя, суттєво доповнює автопортрет Ю.Луцького. Серед інших рис митця-мемуариста вловлюємо залюбленість у творчість окремих письменників, серед яких був і М.Гоголь, мистецькі потенції до монологічного мовлення, вміння аналізувати, схильність до літературознавчих досліджень тощо. Луцький розмірковує на геополітичні теми, чим вчить нас боротися із почуттям загумікованості, закликає українців виходити на вселюдські гони. Автопортрет Ю.Луцького, поданий на сторінках його діаріуша, – портрет-монолог.

То ж варто погодитися із Р.Корогородським, який у вступному слові до щоденникових записів Луцького зауважував: “Щоденник – це документ душі. “Щоденник” Юрія Луцького – це світоглядний документ у найширшому розумінні – тут і естетика, і філософія, і розважання на геополітичні теми, і аксіологічна шкала найширшого діапазону. І головна тема – Україна. Від звичайних пліток, часом поверхових, невиважених оцінок людей, подій – і до глибинних сутнісних розмислів “бути чи не бути”, а якщо бути, то як має виглядати Україна. Вся інформація та її “обробка” переходять крізь душу Автора, вона повсюдно забарвлена Авторовою присутністю, власне, “Щоденник” і з’явився завдяки індивідуальній потребі висповідатися перед собою, аби краще зрозуміти огром світу й самого себе на тлі планетарних подій. Голос скрипки Автора пронизливо звучить у єдності з оркестром, сердечна наснага й вражаюча щирість соліста заворує” [3, 7].

Як видно із наведених нами фактів, у щоденнику Юрія Луцького оригінально виписався “заочний” портрет-характеристика Миколи Васильовича Гоголя. Він, розкиданий штрихами по канві нотаток письменника-емігранта, підсилений екзистенційними мотивами, накладений на автопортрет-монолог самого Луцького, засвідчує певні еволюційні процеси вітчизняної мемуарної думки. Індивідуально-особистісне сприйняття письменника української діаспори, попри його суб’єктивний ракурс, – це новітній щабель споминів, що сприяє повноцінному відтворенню пережитого, побаченого й сприйнятого через художню літературу та наукові розвідки. Літературний портрет М.Гоголя, як і портрети

інших письменників, зображених на сторінках аналізованого щоденника, й мемуарний автопортрет Юрія Луцького вкотре засвідчують розмитість видових меж мемуаристики, схильність творців споминів до їх збагачення через різнопланові відступи, викраплення літературознавчих зрізів тощо.

Як засвідчує прочитання книги “Роки сподівань і втрат. Щоденникові записи 1986–1999 років”, літературний мемуарний портрет для Ю.Луцького, завдяки вмільому використанню письменником елементів портретотворення, публіцистики, літературознавчого аналізу тощо, – це форма пізнання світу, людини й самого себе. Це сповідь перед сучасником і

The article describes the use of elements of the portrait creation, publicism, literature analysis on the pages of Yuriy Lutskyi's diary.

Key words: memoirs, publicism, diary, flashbacks, retrospection, self-portrait.

УДК 821.133.2

ББК 83.3 (4.Рос)

Ігор Гирич

УКРАЇНСЬКІСТЬ ГОГОЛЯ: РЕАЛЬНІСТЬ ЧИ ДОМИСЛИ?

У статті акцентується увага на українськості Миколи Гоголя, що проступає як у його творчості, так і в рецензіях про нього.

Ключові слова: Гоголь, класик, літературна традиція, українськість.

Микола Гоголь – яскравий приклад українця, який зробив кар’єру та став геніальним письменником, усе життя працюючи в російській культурі. Гоголь – людина, яка стала рідною, знаковою постаттю як у російській, так і в українській культурі. Класик і засновник сучасної прозової російської літератури. Великий романтик-пророк української народної стихії, автор “малоросійських” повістей, які стали головною лектурою для інтелігенції, що у другій половині ХІХ ст. кинула заклик до національного відродження України. Його творчість надихнула Миколу Лисенка до написання перших українських опер. Його твори вже у ХІХ ст. були перекладені українською.

На межі ХІХ–ХХ ст. постать Гоголя – кмінь розбрату між українськими літераторами та науковцями і росіянами. Одні й другі намагалися переконати супротивну сторону, чого більше в Гоголі: українського чи російського. Для російських державників Гоголь канонічна постать “справжнього малороса”, людина подвійної ідентифікації, подвійної лояльності, втілення формули: “Народжений українцем, політично росіянин”. Не лише для

наукове потвердження своєї “нашоукраїнськості” й українськості Миколи Гоголя.

1. *Барнштейн А.* Современный литературный портрет как жанровая форма мемуаристики : учебное пособие / А. Барнштейн. – Вильнюс : ред.-изд. совет мин. культ. и образования Литовской Республики, 1990. – 70 с.

1. *Василенко І.* Специфіка літературного портрета як жанру сучасної української мемуарної прози : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук / І. Василенко. – Дніпропетровськ, 1997. – 22 с.

2. *Луцький Ю.* Роки сподівань і втрат. Щоденникові записи 1986–1999 років / Ю. Луцький. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2004. – 516 с.

ча від народження великого письменника [1, 606–610]. На думку М.Грушевського, М.Гоголь належить передусім українській стихії, українській культурі. Без підлаштування під смаки імперії він не зміг би здобути суспільного визнання, не став би популярним.

Проте це зовсім не означало, що Гоголь сприймав російське як своє, навпаки, російське було йому чужим. Він дивився на інонаціональну дійсність очима чужинця. Чи не тому йому так добре вдалося його найвідоміші “сатиричні” твори “Ревізор” і “Мертві душі”, що писав їх українець, який російську дійсність сприймав об’єктивно, бо вона була чужою його духові. Не випадково й позитивних героїв серед персонажів цих “комедій” ми не бачимо. Все позитивне, світле, добре, вічне ми знаходимо в його українських повістях. Може, мав рацію російський філософ Розанов, який не вважав Гоголя за суттю російським письменником. Характерними під цим оглядом є спостереження самих росіян – сучасників М.Гоголя, зокрема Ф.Вігеля.

Оцінюючи діяльність Капніста і Гнедича – двох українців, які, “незважаючи на єдиновірність, єдинокровність, єдинопрофесійність, на двовікове з’єднання їх батьківщини з Росією, таємно ненавиділи її і росіян, москалів, кацапів”, а, оцінюючи твір “Ябеда” першого, в якому “все лише жахливе”, не оминає особи М.Гоголя. Він пише: “40 років пізніше один з його єдиномісцевців, малорослий малорос, керуючись такими мотивами, в такому ж дусі написав свої комедії і повісті. Не виводячи на сцену ні однієї чесної російської людини, він [Гоголь] виставив на загальний глум в особах (переважно вигаданих) наших губернських і повітових урядовців. І за це, о Боже, половина Росії проголосила цього циніка великим” [2, 353].

Час, обставини, оточення, слава не дали можливості М.Гоголю зробити свідомий вибір, що впливав з його захопаних у глибинах душі переконань. Він був містифікатором так званої гоголівської роздвоєності. Він говорив у своєму оточенні, що плекало слов’янофільський імперіалізм і монархізм, про дві душі – російську й українську, яким не може віддати перевагу. Він на догоду цезаропапистським настроям столичної публіки переробляв “Тараса Бульбу”, щоб у другому виданні звучали неправдиві слова про боротьбу козацтва за православ’я і московського царя. Обставини змушували його фальшувати

свої почуття, пристосовуватися під смаки власть імущих.

Сьогодні це не має нас дивувати. Спосіб мислення Гоголя не був новим і винятковим. Так себе сприймали майже всі нащадки козацької старшини Лівобережжя, усі діди колишньої Гетьманщини. Ті, кого ми сьогодні називаємо інтелігенцією. Свідомо визнати себе українцем він просто не міг. Час ще не настав, мало минути 30–40 років, щоб викристалізувалася зовсім інша суспільно-культурна ситуація і на політичному кону з’явилася національна проблематика у її новітньому розумінні. М.Гоголю набагато ближчими були представники Старої України XVIII ст. Андрій Безбородько, Кирило Розумовський, Стефан Яворський і Феофан Прокопович, ніж кирило-мефодіївці з їх етнопольською концепцією.

Проте хіба класик російської поезії Василь Капніст через свою мову перестав бути яскравим автономістом-самостійником? Таким був і М.Гоголь – яскравий представник української школи у російському письменстві, про існування якої лукаво замовчують російські літературознавці, хоча польські визнають існування української школи в польському письменстві, до якого, крім Томка (Томаша) Падури, Богдана Залеського, Міхала Чайковського і ще десятків імен, зараховують і класика польської літератури Юліуша Словацького. А українців за настроями в російському письменстві було набагато більше: Василь Наріжний, Микола Гнедич, Василь Капніст і нарешті Микола Гоголь.

І все ж парадокс Гоголя полягав у тому, що його творчість була тим чинником, який формував українські почуття діячів Нової України. Не випадково Сергій Єфремов називав лектуру Гоголя головним українізуючим чинником, що перекинув шальки терезів на користь служіння українському народові, а не російським імперським цінностям.

Ми вважаємо його своїм письменником, так само, як і росіяни сприймають його за свого. Своім кроком назустріч Петербургу та імперській культурі М.Гоголь зміг стати письменником. Він романтизував Україну в очах світової культури. І в цьому одна з граней його непроминальної особистості.

Ідеологічні бої за історію, що розпочалися між українською і російською елітами наприкінці XIX – на початку XX ст., не могли не зачепити постати Миколи Гоголя. 1909 рік був роком святкування 100-річчя від наро-

дження М.Гоголя, часом загострення ідейної війни російських централістів-великодержавників з “мазепинським сепаратизмом”. Клуб київських націоналістів, Союз Михаїла Архангела та ніші організації чорносотенно-централістського напрямку підносили ім’я Гоголя в очах тих українців, що вже стали політичними українцями і полишили табір малоросійства. 1899 р., у 100-річчя великого російського поета О.Пушкін трактувався як спільний культурний діяч для росіян і українців. Через десять років таким втіленням спільності мав стати М.Гоголь. Але Гоголь не писав творів, як Пушкін “Полтаву”, на замовлення третього відділення. Натомість хотів написати історичний твір про Мазепу.

Сьогодні подибуємо багато спільного з тим сторічної давнини часом. Наші російсько-українські стосунки не виборсалися з тої ж таки гоголівської “Шинелі”. Колишній посол Росії в Україні Черномірдин дивується з появи українських перекладів Гоголя: “Хіба спільного письменника треба перекладати?” Він вважає нормою абсурдний анахронізм – російську мову козаків і селян. А проте саме Гоголя варто вважати тим знаковим письменником, який один із перших у російській літературі розмежував українську і російську духовні стихії. І цей процес триває ще й досі. Можливо, й через це твори Гоголя й досі актуальні.

Article is accented on the Ukrainian roots of Hohol' that is shown both in his works and in reviews on his works.

Key words: Hohol', classic, literary tradition, ukrainian features.

УДК 882.09-03

ББК 83.86 (Рос., Пол.)

Тамара Ткачук

ТИПОЛОГІЯ МІСТИЧНИХ ОБРАЗІВ І МОТИВІВ

У ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ГОГОЛЯ ТА СТАНІСЛАВА ПШИБИШЕВСЬКОГО

У дослідженні типологізовано містичні образи й мотиви у творчості М.Гоголя та С.Пшибишевського. Містика у нараціях письменників екстраполюється на внутрішній світ героїв, мотивує їх вчинки, конструюючи моторошні картини, що досягається шляхом введення гіпнотичного сміху, крику, видінь, некрофільських оргій.

Ключові слова: містицизм, мотив, гіпнотичний сміх, крик, некрофілія.

Проблема типологічної характеристики літературних процесів різних народів завжди становить собою актуальне дослідження. Адже порівнюються не тільки літератури, постаті, художні твори, а зіставляються культури, вплітаються в контекст історичного розвитку одної і другої нації. Тим більше це сто-

Як кожна велика людина М.Гоголь був незбагненим і водночас однією з найцікавіших статей культури останніх двох сотень років. Про нього написано більше, ніж він написав сам. У ньому бачили взаємно виключні іпостасі особистості. Одні визнавали його щирим православним, другі – людиною з диявольським дном. Одні бачили його стовідсотковим росіянином, другі – українцем, треті – прихованим поляком. Деякі дослідники пишуть про слов’янофільський дух Гоголя, інші – про козацьке сприйняття ним дійсності. Іноді можна почути, що українська тема у творчості Гоголя має риси лише позитиву, а його твори російською мовою “Ревізор” і “Мертві душі” – негативу. Як кожна велика постать історії Микола Гоголь надзвичайно багатогранна, а водночас і дуже цілісна особистість. Мине ще двісті років, а Гоголь і далі буде актуальним і сучасним, бо належить світовій культурі.

1. Грушевський М. Ювілей Миколи Гоголя / М. Грушевський // Літературно-науковий вісник. – Львів, 1909. – Т. 45. – С. 606–610.

2. Вигель Ф. Ф. Записки / Ф. Ф. Вигель. – Москва, 1928. – Т. 1. – С. 353; див. також: Дашкевич Я. Василь Капніст / Я. Дашкевич // Постаті: нариси про діячів історії, політики, культури. – Львів, 2007. – С. 246.

Особливо це стосується слов'янських літератур. М.Гоголь (1809–1852) та С.Пшибишевський (1868–1927) – видатні митці, які будучи вихідцями відповідно з українського та польського культурного середовища, за виразом долі творили у чужих для них культурах і стали віртуозами художнього мистецтва. Саме полікультурність письменників сприяла унікальності їх рефлексій, сформувала поліаспектне апперцептивне тло їх мислення в межах різнонаціональних літератур. Здавалося б, що спільного може бути між авторами, які творили в різні епохи, в межах історично віддалених, проте генетично споріднених ідейно-художніх систем: романтизму і модернізму?

Культура європейського романтизму, а згодом і модернізму, шукаючи філософські та історичні аналогії, по-новому прочитувала епоху Середньовіччя, що впливало з історичних аналогій та циклічності означених літератур. Письменники сучасний розрив між зростаючим рівнем матеріальної цивілізації та станом морального розвитку людини вбачали у схожості власне із цією епохою. Тут маємо підстави говорити не про тяглість, а про ретроспективну, “поворотну” спадкоємність, що, за А.Бушміним, є “зверненням сучасних художників через голову найближчих поколінь безпосередньо до традицій віддалених епох, відроджені традиції яких часом мали величезний вплив на розвиток культури пізнішого часу” [6, 15].

Середньовіччя, в якому панували есхатологічний страх і апокаліптичні візії, що з'являлись внаслідок спостережень за дуалістично поділеним світом між Богом (Civitas Dei) та Сатаною (Civitas Diaboli), роздвоюється між добром і злом та спокутає трагічні наслідки такого дуалізму. У цей час спостерігається активне зацікавлення чорною і білою магією, таємними сектами, великими релігійними психозами. Середньовічний демонізм був ніби одним із проявів святості. Містиків і сатанистів поєднувало прагнення в екстазі сягнути поза сфери людських відчуттів та зануритися у таємничу безодню, яка не належить до мозкової діяльності. На цьому акцентував С.Пшибишевський.

Глибоко переживаючи проблеми сучасності як українські і російські, так і польські письменники за допомогою символів та схем, створених ще епохою Середньовіччя, вже в кінці XIX століття знаходили знаки та образи, що були аналогічними із їх власними пере-

живаннями, творчою уявою. Звідси, на наш погляд, походить містицизм у їх творчості. Я.Каспрович пише “Гімни...”, С.Пшибишевський “Поминальну месу”, (що, безперечно, перегукується із німецьким містицизмом, “Гімнами до ночі” Ф. фон Гарденберга) більше того, він намагається провести аналогії між середньовічним і сучасним генієм, щоб зрозуміти закономірності, які сприяють народженню талановитих особистостей.

В українській літературі маємо так звані готичні оповідання та новели Г.Хоткевича, культ Сатани у нараціях М.Яцкова, який засобами символічного простору означування наповнює твори “витонченістю ясності, тремтячих передчувань, містичних поривань і захоплень, страшною містикой звичайного і буденного” [10, 23], танатологічні мотиви у мініатюрах В.Стефаніка, містицизм у “Пітьмі ночі” А.Крушельницького, оргіастичні візії у фантазії “Портрет” Г.Хоткевича, боротьба двох начал у житті людини, білого та чорного ангелів, стали центральними у творчості В.Винниченка. У Росії домінування окультизму спостерігається у творчості митців “Срібного віку”, Ф.Сологуба, А.Белого, та ін., які творчо рецепіювали ідеї М.Гоголя.

Кожен із них репрезентує не тільки унікальність власної творчості, а й дискурсивність тієї культурної спільності, до якої об'єктивно (і навіть підсвідомо) належить. Йдеться, отже, не тільки про зустрічні сюжети, теми, а й про виявлення “зустрічі різних культур”, так званий діалогізм, який, на думку М.Бахтіна, передбачає розгляд важливого питання про пограниччя, що не роз'єднує, а об'єднує: “Внутрішньої території культурне середовище не має: воно все розміщене на помезів'ї, межі проходять всюди... Кожен культурний акт суттєво живе на межі: в цьому його серйозність і значимість; відділений від меж, він втрачає основу, стає порожнім і вироджується та помирає” [2, 25]. Визначаючи глобальну тезу сучасної компаративістики, І.Шайтанов слушно зауважив, що межі “...в просторі культури наділені здатністю не тільки розділяти, але і пов'язувати, передбачаючи зустріч і діалог” [23, 137]. Такий діалог став джерелом конструювання нової якості, якою є творчість різнонаціональних письменників.

Формулюючи контроверсійні судження стосовно своєї творчості, вони залишили коло нерозв'язаних запитань, на які і досі намага-

ються дати відповіді критики. Про загадковість М.Гоголя почали говорити ще його сучасники і сам письменник був схильний огортати власне життя ауурою таємниць. Аналогічною таємничістю позначене ім'я С.Пшибишевського, який не спростовував існуючі плітки навколо свого імені, і навіть був причетний до їх поширення. Обговоренню фактів і біографії митця присвячено чимало наукових досліджень, як-от Б.Ципса [24] та А.Маковецького [29].

Письменники зверталися до містицизму, окультних наук, проте в останні роки свого життя М.Гоголь переходить до християнських віровчень і спалює власні рукописи. С.Пшибишевський заперечує все сказане ним про “голу душу”, відходить від окультизму, повертається до справ церкви, під впливом подій Першої Світової війни пропагує патріотичні ідеї, займається громадськими справами, допомагає польським школам.

М.Гоголь ніколи не забував, звідки він родом, надзвичайно любив свою Україну від Криму до Карпат, яку у власних творах підносить до рівня універсуму, центру, основи Всесвіту. Універсальні питання людського буття розглядає незалежно від національної приналежності. Таким чином загальнолюдське і національне органічно поєднані в його творчості. Він створив неповторний колорит життя української нації, возвеличивши його до рівня макрокосму, створивши неповторні картини карнавалізації. С.Пшибишевський був митцем-космополітом, який не менше любив свою націю, все ж у його нараціях не варто дошукуватися ознак захоплення національним колоритом. Засобами іронії та їдкою сарказму художник слова описує рідну землю та її народ, у такий спосіб закликаючи поляків до змін. Польський модерніст тяжів до глобалізації та інтертекстуальності.

О.Ніколенко зазначає, що “З української культури Гоголь приніс у російську (і ширше – у світову) літературу особливу задушевність, чутливість, ліризм, міфопоетичне бачення світу. “...Увійшовши у російський контекст, Гоголь сприймав російську дійсність з позиції того краю, де народився” [17, 1] Ю.Барабаш вказує на явище дихотомії “українського ґрунту” й “російської долі” в творчості М.Гоголя, яке переходило в антиномію, що призводила до роздвоєності письменника [1, 373]. У випадку С.Пшибишевського можна теж вжити термін дихотомія, проте він усі новітні модерні погляди нама-

гався перенести із німецько-скандинавського на польський літературний культуропростір, вказавши подальші шляхи розвитку польської літератури.

Якщо С.Пшибишевський цілком комфортно почувався у німецькому середовищі, то М.Гоголь важко переносив розлуку з Україною, що стало спонукою його духовної драми: “Одна із причин глибокої духовної драми письменника – його відірваність від України. Гостре відчуття дисгармонії, роздвоєності, безпритульності ніколи його не полишало” [17, 5]. О.Гончар стосовно постаті М.Гоголя відзначив, що “Втративши Україну, він опинився в духовному вакуумі. Він задихався від нестачі повітря. Звідси його містика, муки, страждання, почуття найчорнішої безвиході...ніщо не могло замінити йому Україну, її сонце, поезію, сміх, її здорову народну кров і незламний дух...” [8, 273.]

За допомогою містичних елементів у своїй творчості автор об'єднує пошматовану на той час українську землю, рухаючи своїх персонажів найвіддаленішими теренами України. Після містичного зникнення відьмаря у “Страшній помсті” присутнім відкрилася можливість бачення усіх кінців світу, де згадується і Галичина, що належала до Австро-Угорської імперії: “...Вдруг стало видимо далеко во все концы света. Вдали засинел Лиман, за Лиманом разливалось Черное море. Бывалые люди узнали и Крым, горою подымавшийся из моря, и болотный Сиваш. По левую руку видна была земля Галичская” [7, 155]. Причому Київ, Галичину і Карпати автор неодноразово згадує у власних творах, очевидно акцентуючи на цілісності України. Недаремно герой “Страшної помсти”, що прямував до Канева, збиваючись зі шляху, потрапляв то до Шумська, то до Галича.

Обидва митці вводять у свої твори карнавальне начало, яке має різну генетичну сутність. На М.Гоголя мало значний вплив карнавальне дійство, яке він спостерігав в Італії [16, 5.], С.Пшибишевський ідеї карнавалізації запозичує у Ф.Ніцше, проте вона у нього набуває іншої якості, далекої від народної. Її він екстраполює на внутрішні переживання людини, оточуючий буттєвий світ. М.Гоголь передбачив, відчув кризу людського світогляду, що насувалася, С.Пшибишевський стає сучасником подій епохи зламу століть, яка принесла розчарування і хаос.

Крім того спільними є і витоки їх творчих інтенцій: німецький романтизм, зосібна гротескно-фантастична течія, яку ознаменував Е. Т. А. Гофман, а також Ф. фон Гарденберг (Новаліс) [16]. Звідси мотиви автоматизму, мертвотності (за Е.Фромом, некрофілії, причому в М.Гоголя вона домінує, як приклад, (увесь комплекс “мертвих душ”, “Страшна помста”, “Вій”). У творчості С.Пшибишевського це явище синтетично поєднано із біофілією (“Поминальна меса”, “Святвечори” – сама назва скеровує реципієнта до аналогій із “Вечорами...” українського митця). М.Гоголь зображує суспільство, де пануючою стала некрофілія, а люди власними вчинками уможливили прихід чорних сил, С.Пшибишевський у сатанинських образах зображує аналогічне некрофільськи зорієнтоване суспільство. І це не є оспівуванням темних сил, як часто приписували письменникові патріотично та релігійно зорієнтовані польські літературознавці. Він прагнув, щоб люди побачили себе зі сторони, адже був великим людинолюбом. В одному з листів 1899 року читаємо: “Я прагнув виконати... велику патріотичну місію...виховати суспільство...” [33, 90]. Йому ж закинули намагання відчужитися від народу.

Однак, щоб бути більш переконливими і довести, що ми не просто, так би мовити, “підтягуємо факти”, звернемося до польського середовища та з’ясуємо, якою була валентність сприйняття творчості М.Гоголя у Польщі? На це питання у власних дослідженнях дають відповіді Ю.Булаховська [5], В.Полек [19], типології творчості М.Гоголя і Ю.Крашевського присвячені студії В.Плохотнюка.

Перший досвід перекладу творів М.Гоголя в Польщі датується 1843 роком, коли вийшов друком фрагмент “Театрального роз’їзду”. Саме Ю.Крашевський став ініціатором видання творів М.Гоголя в журналі “Атенеум”, редактором якого він був. Тут вийшли друком дві частини “Мертвих душ”, повість “Шинель” і “Записки божевільного” в перекладі польською мовою. Ю.Крашевський із захопленням відгукувався про роль М.Гоголя у світовому літературному процесі. “Хіба у Гоголя ми не бачимо вже нової епохи літератури, нової історичної епохи...” [27, 32]. Він ставив автора “Мертвих душ” в один ряд із Ч.Діккенсом і О. де Бальзаком: “Діккенс в Англії, Бальзак у Франції, Гоголь в Росії відкрили нову епоху, нову школу роману...” [27, 32] Ю.Крашевський став куратором

видання гоголівських творів у типографії Т.Глюксберга у м. Варшаві.

Без сумніву, С.Пшибишевський був ознайомлений із творчістю Миколи Васильовича. Відомо, що він користувався особливою популярністю в Росії, де вже в 1897 році з’явився перший переклад С.Пшибишевського. Саме в Москві видавництво “Скорпіон” упродовж 1904–1906 вперше видає його “Зібрання творів” у 4-х томах, а протягом 1905–1911 років видавництво В. Сабліна друкує зібрання творів у 10-ти томах, тоді як у Польщі твори письменника вийшли друком тільки в 1923 році. Кумиром польського письменника був Ф.Достоевський, який активно студював творчість М.Гоголя та був спадкоємцем його школи. Екзистенційна людина автора “Злочину і кари” генерувала творчий розвиток багатьох митців “Срібного віку”, які захоплювалися С.Пшибишевським. Звісно, що студіюючи творчість й естетичні погляди власного кумира Ф.Достоевського, С.Пшибишевський не міг не чути прізвища М.Гоголя та його творів, тим паче, що 1903 року він побував у Петербурзі, де на сценах місцевих театрів ставилися його драми “Золоте руно”, “Мати”, “Сніг”. Тут письменник здобув особливі овації, захоплення глядачів. У власних спогадах, що датуються 1899 роком, польський художник слова, згадуючи надзвичайно теплу зустріч його у Кракові, порівнює цей прийом із прийомом ревізора в однойменному творі М.Гоголя. Згодом польський модерніст дає високу оцінку його творчості.

С.Пшибишевський вказує, що сприйняття його польською громадськістю в Кракові нагадує казковий гумор М.Гоголя та визначає найхарактерніші риси його творчості, такі як делікатна, скептична іронія. Відгуки поляка засвідчують глибоку обізнаність із творами українського письменника, знання їх ідейного змісту, проблематики, концептуальних рис: “...Як сталося так, що раптово, цілком не очікуючи, в Кракові я став ревізором з Петербурга? Є одна людина, яка цю загадку може розгадати...загадку казкового гумору того усього, що гідне пера якогось Гоголя з дуже високою культурою, що на гранітному колі послуговується гострим скальпелем, яким тільки великий таємничий митець, обдарований даром смертоносної, делікатної, скептичної, а водночас болісно віталістичної іронії може оперувати...: Бой-Желенський” [32, 90].

С.Пшибишевський вплив творів М.Гоголя на реципієнта слушно порівнює із гострим лезом скальпеля, який діє точно, вирішуючи тільки зайве, з метою оздоровлення. Він також визначає важливі концептуальні аспекти художнього простору Гоголя: мертвотність та життєдайність, як дуальні риси діалектики буття. Зрозуміло, що польський письменник був обізнаний із творчістю М.Гоголя не поверхово і прийшов він до нього за посередництвом Ф.Достоевського та російських модерністів. Показовим є відомий афоризм “Усі ми вийшли із “Шинелі” Гоголя”, література якого згідно з припущеннями науковців належить Ф.Достоевському. У ХХ ст. виник інший афоризм “Всі ми вийшли із “Носа” Гоголя”.

У польському літературознавстві проблема місця й ролі фантастики й містицизму М.Гоголя у творчості С.Пшибишевського не була предметом наукового дослідження. Містицизм, міфопоетичні мотиви у нараціях М.Гоголя студіюють чимало вчених (Т.Бовсунівська, М.Кудрявцев, Г.Логвин, Ю.Манн, О.Ніколенко), проте на компаративному рівні ця тема розглядалася в контексті творчості Ч.Діккенса, проблемі “Гоголь і Польща” присвячено розвідки Ю.Булаховської, В.Плохотнюка.

У працях названих дослідників недостатньо, на наш погляд, розкрито філософські принципи співвідношення понять містичне, фантастичне й реальне та місця і значення категорії містичного, їх взаємопереходи. Цю нішу частково заповнила О.Краснобаєва. На наш погляд, варто враховувати різницю між цими поняттями. Містичне характеризує “проблеми надчуттєвого способу онтологічного пізнання...”, “воно відрізняється від фантастики, яка має доцільну вигадку” [14, 50]. А тому роль містичного начала в архітектоніці ранніх Гоголівських повістей не слід розглядати тільки в контексті фантастики. Причому риси фантастичного науковець вбачає у демонічних, містичних істотах, які не є виключно наслідком вигадки. Адже герої переживають містичне як достеменно дійсність, що набуває непередбачуваності, химерності. У студіях також простежується амбівалентність суджень про творчість М.Гоголя, як от “чарівливий романтизм” (Г.Логвин [15]), і водночас містичний реалізм, на який вказує М.Кудрявцев [13].

У польському літературознавстві містицизм у творчості С.Пшибишевського дослі-

джували Г.Матушек, а такі науковці як С.Мразек [30], А.Галецький [26], виводять його містицизм із німецького романтизму (зосібна від “Еліксирів диявола” Е.Т.А.Гофмана, наводячи приклади текстуральних паралелей), на цій спадкоємності у творчості М.Гоголя наполягають Ю.Манн, М.Кудрявцев. Обидва письменники творчо реципіювали містицизм і фантастичні елементи німецького романтизму.

Г.Матушек виокремлює важливий чинник впливу на польського письменника окультистських організацій, які були звичним явищем в середовищі німецько-скандинавської богемі. Французькі дослідники студіюють демонічні мотиви у його творчості. Показовою в даному контексті є монографія М.Германа “Польський сатанист – Станіслав Пшибишевський” (1868–1900), видана в Парижі 1939 року [25]. Отже, постановка проблеми “М.Гоголь – С.Пшибишевський” має серйозні підстави.

С.Пшибишевський не зміг відшукати способів заповнення метафізичної пустки, яка з’явилася після ігнорування з боку науки і “філософії життя” трансцендентної сфери. Екзистенційне переживання власної алієнації – перебування в чужій для нього культурі (німецько-скандинавській) – відкрили перед молодим поляком перспективи шукань у позарациональних сферах. У цей час в Німеччині набуває поширення окультистський і спиритуалістський рух, активізується діяльність теософських товариств, зачинателем яких була О.Блавацька, проводилися експерименти в галузі медіумізму, сомнамбулізму і гіпнозу, які й підтверджували віру С.Пшибишевського в існування в людині метапсихічного організму, який він пізніше назве “голою душею”. До окультистських кіл Берліна польський митець був впроваджений відомим німецьким поетом Р.Демлем, з яким його єднала дружба.

Письменник швидко познайомився із знавцями окультизму, що групувалися навколо В. Шлейдена та його альманаху “Сфінкс”, де друкувалися тексти індійської філософії, медіумізму, єврейської містики. Згодом С.Пшибишевський стає його редактором і працює тут від липня до вересня 1897 року. Це був час активних студій у сфері сатанізму, демонології й окультизму. В берлінській Королівській Бібліотеці (тут він познайомився із Т.Міцінським – відомим у польській літературі поетом-містиком) студіює праці середньовічних містиків, теологів, теософів, алхі-

міків як П.Абеляр, Б. вон Кліво, Я.Боден, Я.Баптист ван Гельмінт, Я.Спренглер, А. де Спіна, Й.Нідер, протоколами шабашу відьом, написаними П.Л'анкреа, студіями сучасних демонологів і окультистів: Л.Таксіла, К.Кесеветтера.

У цей час польський письменник пише монографію з історії сатанізму “Вівтар Сатани” (1897) (“Die Sinagoge des Satans”), яка викликала великий інтерес у Німеччині. Завдяки цьому дослідженню письменник набуває слави як відомий європейський сатанолог. Ця праця в Росії та Австрії була заборонена цензурою з огляду на її, мовляв, блюзнірський деморалізаторський характер.

У ній письменник намагається репрезентувати явище сатанізму не тільки як історичного явища, підпорядкованого середньовіччю, а й відзначає його реальну здатність відроджуватися на всіх етапах розвитку людства. Культ Сатани проіснував аж до сучасних письменникові часів, зосібна в сектах палладистів, чи кармелів, що походили від католицьких організацій, створених П.Вінтрасом.

С.Пшибишевський як М.Гоголь, М.Булгаков в перипетіях історичного розвитку Польщі прагне дошукатися сфер влади Люципера. У ранніх творах М.Гоголя, повістях із збірника “Миргород” (“Вій”), “Арабески” (“Портрет”), повістях із “Вечорів” вагомим було використання містичних елементів. Потойбічні сили втручаються в сюжет, формуючи долю персонажів і фінал колізій. Фантастика письменника пов'язана із фактором часу, кожній із часових форм – минулому і теперішньому – відповідає своя система поетики фантастичного. В минулому часовому плані відкрито виступали образи, наділені надприродними можливостями: чорти, відьми, а також люди, що мали контакт із ними. Історичний чинник є центральним і в творчості С.Пшибишевського. Обом митцям властиве прагнення показати химерність у звичних явищах, розкрити їхню внутрішню потворну сутність.

Перш ніж перейти до типології містичних образів та мотивів у творчості обох письменників, слід розглянути поняття містики, містичного.

У філософському енциклопедичному словнику в статті О.Карагодіної містицизм трактується двояко: як визнання надприродної сутності явищ природи, та релігійно-філософська світоглядна концепція, яка виходить з

того, що справжня реальність недосяжна для розуму і розкривається лише шляхом інтуїтивно-екстатичного (надчуттєвого) опанування у містиці – практиці безпосереднього єднання з надприродним, трансцендентним [22, 386]. Літературознавча енциклопедія Ю.Коваліва трактує містичне як “загадкове, таємниче, надприродне, не пояснюване... Воно характеризує також проблеми надчуттєвого способу онтологічного пізнання та його наслідків [14, 52].

Надчуттєвими є картини, змальовані письменниками у власних творах (“Страшна помста”, “Зачароване місце”, “Вій” М.Гоголя та “Поминальна меса”, “Святвечори” С.Пшибишевського). Художники слова конструюють образи, яких постійно називають “бісами”: Басаврюк і лісова нечисть, чорти; мачуха, яка верховодить у сім'ї героя (героїні), вдовий батько, якому притаманні демонічні риси, Голова в “Майській ночі”, “старий Корж” у “Вечорі на Івана Купала”, а також персонажі, що зазнали “бісівського” впливу, Солопій Черевик, Чуб та ін.; демони-помічники, які тісно зв'язані з чортом, але не ототожнюються з ним. У С.Пшибишевського це Фальк із повісті “Ното sapiens”, Єва та Макрина – жінка-фантом у драмі “Сніг”, ліричний герой та героїня із “Поминальної меси” та “Святвечорів”. Ці персонажі прагнуть до деструкції і водночас служать своєрідним знаряддям нечистої сили, яка бореться за людські душі, у процесі перевірки стійкості людини у її вірі. Проте, якщо у М.Гоголя акцентується на загальнолюдських проблемах, національних якостях, то С.Пшибишевський соціуму протиставляє індивідуальні людські патології, які виникають як наслідок нерозділеного кохання чи то втрати коханої.

Сюжетна організація творів М.Гоголя зосереджена на загадковому, таємничому, надприродному. Це, безперечно, робить його нарації алогічними, підпорядкованими демонічному хаосу, який визначає подальший хід подій. У поемах прозою С.Пшибишевський прагне до фіксації вражень і почуттів, впроваджує апокаліптичні візії, які екстраполюються на внутрішні переживання героїні. Маємо підстави говорити про безсюжетність прози обох письменників. На цьому наполягає Б.Ейхенбаум: “Композиція у Гоголя не визначається сюжетом – сюжет у нього завжди бідний, швидше немає ніякого сюжету...” [11, 45]. Гоголівські сюжети, на думку Т.Бонсунівської, “не мають певної схеми... і вибу-

ловуються на засадах архітекtonіки демонічної містики” [3, 6–7]. Таким чином містичне є осердям нарацій письменника. У повістях “Про минуле” – “Вечір на Івана Купала”, “Ніч перед Різдвом”, “Страшна помста”, “Зачароване місце”, “Зникла грамота”, “Вій” М.Гоголем варіюється тема вторгнення в життя людей демонічного начала та боротьба з ним, а також відверте втручання віщих сил (образів, у яких персоніфіковано ірреальність, зло) у сюжет.

Категорія містичного в архітекtonіці творів спадщини письменників тісно переплетена із помстою нащадкам за вчинені гріхи їх батьків чи дідів. Приміром, у драмі “Сніг” С.Пшибишевського Бронка страждає, а згодом чинить суїцид через якісь незрозумілі гріхи її предків. Вона тільки знає, що повинна страждати, внаслідок чого досягне катарсису. У “Страшній помсті” М.Гоголь мотивує помсту, накладену на рід Петра: він жорстоко, керуючись заздрістю, скидає у прірву свого побратима козака Івана із сином на руках, таким чином здійснює подвійне вбивство. Бог надає можливість Іванові помститися своєму кривднику, обравши спосіб покарання. Так Бог випробовує душу Івана. І виявилось, що вона була такою ж нищою, як і душа Петра. Оскільки покарання було обране вкрай жорстоке. За невміння прощати Бог Івана позбавляє царства небесного, залишаючи вершником на коні, який буде спостерігати муки Петра. Безневинно гине Катерина, її чоловік Данило та син від рук батька-відьмаря, який змушував доньку до інцестуальних стосунків. Він був приречений на роль великого грішника, якого не знав світ. М.Гоголь не пояснює читачеві, чому раптом батько стає відьмарем, що сприяє створенню атмосфери моторошності, емоційної напруги, яка підсилюється повторами, на кшталт “Волосы щетиною поднялись на его голове” [7, 150].

У С.Пшибишевського теж відсутня логічна мотивація причин чи наслідків страждань героїв, які підпорядковані впливові містичних сил (Бронка із “Снігу”, героїня із “Поминальної меси”). “Перед моїми очима з'являється візія страшної муки, яку я з тобою пережив” [31, 9]. Таким було покарання, визначене вищими силами. Проте у фіналі творів обидва митці розкодовують причини невимовних страждань героїв: жорстокість поведінки їх предків, гріховність та невміння прощати ближньому. Проте, якщо М.Гоголь устами бандуриста, який співає людям про

“одну давню справу”, натякає на джерело страждань молодого сім'ї, то С.Пшибишевський не подає жодних пояснень, підтверджуючи фатальність людської екзистенції.

М.Гоголь у межах романтичної естетики започатковує елементи експресіонізму, як і С.Пшибишевський, проте в кінці XIX століття у польській літературі. Детальні описи пекельних мук, жорстокі покарання за гріхи, що в Середньовіччі використовувалися з метою повчання, навернення грішників на праведний шлях, проявлялися і в поетиці бароко, і в містичному романтизмі, і в експресіонізмі. Страшні візії відьмаря, сні Катерини зі “Страшної помсти” чи таємничі, екстатичні стани, в яких перебувають герої есе С.Пшибишевського – це ірреальні епізоди, що підсилюють емоційну тональність нарацій.

М.Гоголь створює нерухомі від жаху обличчя героїв (застиглий в екстазі рот був кодом експресіоністів) порівняймо: “Но отчего же вдруг стал он недвижимым, с разинутым ртом, не смея пошевелиться...” [курсив. – Т.Т., 7, 150]. Аналогічні стани описує і С.Пшибишевський, але вони у його нараціях є наслідком пароксизму, психічних хвороб. “Уста мої набули дивної форми, я почав пирскати, знав, що наслідую трупа” [31, 64]. Чи, приміром, “На її обличчі було щось таке, ... що прикувало мене до землі” [31, 64]. Герой “Поминальної меси”, як і відьмар, одержимий суб'єктом власної закоханості. М.Гоголь іде ще далі в своїй парадоксальності, оскільки зображує закоханість батька у власну доньку. Вони вперто ідуть до своєї мети, проте отримують уже мертве тіло: відьмар вбиває доньку через непокору, кохана героя в поемі польського художника слова раптово помирає. Автор створює ефект непередбачуваності, що досягається шляхом нівелювання причинно-наслідкових зв'язків. Через це герой у стані божевілля кидається на труп і шарпає, рве його, кусає груди (прояв орального садизму), вдаючись до некрофільської оргії, після чого труп оживає і відштовхує блюзніра. Подібно як оживає Панночка в церкві у повісті “Вій”.

Усі ці сцени, пронизані криком, який здригає нічну пітьму та який ніхто не чує, типові для творчості експресіоністів. Такі крики автори вкладають в уста відьмаря та героя твору польського письменника: “Диким, не своїм голосом вскрикнул, опрокинул горшок... Все пропало...”, кричало дитя, віщуючи небезпеку, “Вдруг Катерина,

вскрикнув, проснулася...” [7, 151]. У М.Гоголя крик підсилюється контрастним станом закам’янілості, який охоплює людей, що спостерігають щось жахливе: “Все обступили колыбель и окаменели от страха...” [7, 151]. Злиття героя “Поминальної меси” із трупом коханої жінки теж супроводжується криком, проте автор підсилює його епітетом “звірячий”. Таким чином крик у нараціях українського письменника виконує не тільки емоційно-експресивну функцію, а й роль вказівки на трагічний фінал, у польського – служить засобом передачі нестерпних страждань героя, його внутрішнього світу. Проте, якщо у М.Гоголя крик є невід’ємним у сюжетній канві твору, то у С.Пшибишевського слугує засобом особистісної характеристики героя.

Візуалізація трупів, мертвотність, повернення їх до земного світу створюють кошмарні видіння, підкреслюючи гріховність людства і обов’язковість розплати. Порівняймо: “А мертве обличчя говорило заплутаною мовою громового, неспокійного світла, і дивилося на мене ввічливими, примруженими очима [31, 67]” чи “То в безвыходной пропасти, которой не видал еще ни один человек, страшный проходив мимо, мертвецы грызут мертвеца”, “И все мертвецы вскочили в пропасть, подхватили мертвеца и вонзили в него свои зубы” [7, 157], чи “Я цілував її обличчя (померлої. – Т.Т.), кусав її, впився в її тіло і раптово вгризся жахливими зубами, з кривавою піною на устах, в її груди. Я шарпав, гриз трупне тіло” [31, 68]. Проте, якщо М.Гоголь труп персоніфікує, то С.Пшибишевський зображує героя, що імітує рухи трупа, в такий спосіб доводячи, що людина за життя може уподібнюватися мертвому тілу. М.Гоголеві теж притаманна гра, взаємоперехід між живим і мертвотним.

Жахливі стани героїв втілюються у дикому, божевільному сміхові, який виконує важливу функцію передачі внутрішньої напруги персонажів. Так відьмар, усвідомивши власну гріховність і прихід смерті, чує дикий сміх власного карателя, який розноситься горами та відлунує у його естві, тілесній оболонці. Аналогічну екстраполяцію сміху, що впливав на “нерв героя, розпирив груди”, “...быв молотами по сердцу, по жилах...” [31, 70] створює польський модерніст.

Моторошність та експресія досягаються шляхом застосування означення “кривавий”, яке є полісемантичне і має громіздке конотативне навантаження, формує есхатологічні

візії, віщує небезпеку. У С.Пшибишевського спостерігаємо образ “кривавих променів сонця”, в М.Гоголя кривавий має додаткову семантику, а саме є атрибутом великої гріховності. При зустрічі відьмара зі святим схимником “Святые буквы в книге налились кровью” [7, 156].

Саме у пошуках відповідних засобів вираження містичного М.Гоголь і С.Пшибишевський звертаються до експресіоністських прийомів письма. Містика в обох письменників спрямована на розкриття внутрішніх якостей людини, онтологію буття та є невід’ємним композиційним засобом.

Компаративні студії дозволяють глибше пізнати своє, національне, по-новому розкрити творчі рефлексії М.Гоголя та С.Пшибишевського. Вирішуючи ідентичні проблеми, кожен із письменників ішов цілком оригінальним шляхом, проте світи їх творів відображають найважливіші риси загальноєвропейського літературного процесу. Переступивши межі трансцендентних вимірів, М.Гоголь та С.Пшибишевський створили власну стильову манеру, яка розширила горизонти польської, української та російської літератури.

1. Барабаш Ю. Вибрані студії. Сковорода Гоголь. Шевченко / Ю. Барабаш. – К.: Видавничий дім “Киево-Могилянська академія”, 2006.

2. Бахтин М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве / М. Бахтин // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 25.

3. Бовсунівська Т. Містична каузальність Гоголівських сюжетів / Т. Бовсунівська // Українська мова та література. – 1999. – Ч. 12 (124). – С. 6.

4. Бовсунівська Т. Портретні міфологеми в петербурзьких повістях Миколи Гоголя / Т. Бовсунівська // Українська мова та література. – 2004. – Ч. 20 (372). – С. 35–37.

5. Булаховская Ю. Гоголь и польская литература / Ю. Булаховская // Відродження. – 1994. – № 10/11. – С. 18–20.

6. Бушмин А. О специфике прогресса в литературе / А. Бушмин // О прогрессе в литературе. – Ленинград, 1977.

7. Гоголь Н. Вечера на хуторе близ Диканьки: повести изд. Пасичником Рудым Паньком / Н. Гоголь; [худож. В. И. Жерибор]. – Харьков: Прапор, 1982. – 191 с., ил.

8. Гончар Олесь. Щоденники: у 3 т. / Олесь Гончар. – К.: Веселка, 2002. – Т. 1. – 456 с.

9. Грабович Г. До історії української літератури: дослідження, есе, полеміка / Г. Грабович. – К.: Основи, 1997. – 604 с.

10. Гундарова Т. Проявлення слова. Дискурс раннього українського модернізму: постмодерна інтерпретація / Тамара Гундарова. – Львів: Літопис, 1997. – 300 с.

11. Эйхенбаум Б. Как сделана “Шинель” Гоголя / Б. Эйхенбаум // Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии. – Л., 1986. – С. 45–63.

12. Краснобаева О. Фантастичне у “Вечорах на хуторі біля Диканьки” М.Гоголя / О. Краснобаева // Матеріали 40-ї наукової конференції професорсько-викладацького складу студентів Волинського держуніверситету ім. Лесі Українки. – Луцьк: Вид-во “Вежа” ВДУ, 1995. – Ч. 1. – С. 102.

13. Кудрявцев М. Містичний реалізм М.В.Гоголя: до проблеми філософсько-теологічної символіки / М. Кудрявцев // Зарубіжна література в школах України. – 2008. – № 7–8. – С. 10–14.

14. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / автор-укладач Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ “Академія”, 2007. – Т. 1 – 608 с.

15. Логвин Г. “Чарівливий романтизм”. Матеріали до уроку за твором М.Гоголя “Вечори на хуторі біля Диканьки” з використанням опорних схем / Г. Логвин // Зарубіжна література. – 2005. – № 6. – С. 25–28.

16. Мани Ю. Поэтика Гоголя / Ю. Манн. – М.: Художественная литература, 1988. – 413 с.

17. Ніколенко О. Роздуми напередодні ювілею. Таємниці Гоголя / О. Ніколенко // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2007. – № 9. – С. 2–5.

18. Плохотнюк В. Тема безумия в творчестве Н. В. Гоголя и Ю. И. Крашевского / В. Плохотнюк // Вестник МГУ: Серия “Русская филология”. – 2007. – № 3. – С. 52–58.

19. Полск В. М. В. Гоголь і західні слов’яни / В. Полск // Проблеми слов’янознавства: Респ. міжвід. наук. зб. – 1985. – Вип. 31. – С. 28–34.

20. Скобельська О. Міфотворець. Особливості осягнення світу і людини у ранній творчості Гоголя / О. Скобельська // Всесвітня література в

середніх навчальних закладах України. – 2007. – № 9. – С. 57–60.

21. Сенико І. Перечитуючи “Страшну помсту” [М. В. Гоголь] / І. Сенико // Дзвін. – 1990. – № 7. – С. 130–137.

22. Філософський енциклопедичний словник. – К.: Абрис, 2002.

23. Шайтанов І. Триада современной компаративистики: глобализация – интертекст – диалог культур / И. Шайтанов // Вопросы литературы. – 2005. – № 6. – Ноябрь–декабрь. – С. 130–137.

24. Cyps A. Stanisław Przybyszewski. Od antynaturalisty do mistyka / A. Cyps. – Łódź: Nakładem “Spółki wydawniczej”, 1923. – 53 s.

25. Herman M. Un satanisme Polonais. Stanisław Przybyszewski (de 1868 à 1900) / M. Herman. – Paris, 1939.

26. Galecki T. Stefan Żeromski. Zygmunt Bytkowski. Stanisław Przybyszewski / T. Galecki. Wyd. 2. – Lwów, 1902. – 101 s.

27. Kraszewski J. I. Elisty do redakcji / J. I. Kraszewski // Gazeta Warszawska. – 1851. – № 307.

28. Kraszewski J. I. Listy do redakcji / J. I. Kraszewski // Gazeta Warszawska. – 1852. – № 168.

29. Makowiecki A. Trzy legendy literackie: Przybyszewski – Witkacy – Gałczyński / A. Makowiecki. – Warszawa: Państwowy instytut wydawniczy. – 1980. – 171 s.

30. Mrazek S. Środki ekspresji pozasłownej w dramatach Staffa, Tetmajera, Przybyszewskiego / S. Mrazek. – Wrocław; Kraków: Zakład narodowy im. Ossolińskich, 1980. – 145 s.

31. Przybyszewski S. Requiem aeternam... / S. Przybyszewski // Przybyszewski Stanisław. Wybór pism. Opr. R. Taborski. – Wrocław: Zakł. Nar. im. Ossolińskich, 1966. – S. 37–84.

32. Rogacki H. Żywot Przybyszewskiego / H. Rogacki. – Warszawa: Państwowy instytut wydawniczy, 1987. – 396 s.

In the research it is analysed the typology of mystical images and motifs in the creative works by M.Gogol' and S.Przybyszewsky. The mysticism of the writers's narration extrapolates on the characters' unseen, motivates their deeds designing horrific scenes that is reached by means of hypnotic laughter, shriek, phantoms, necrophilic orgies implementation.

Key words: mysticism, motive, hypnotic laugh, cry, necrophilia.

ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821. 112. 2-2

ББК 83.3 (4 Пол)-3

Мирослава Медицька

НАЦІОНАЛЬНІ КОДИ В АВАНГАРДИСТСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ БРУНО ШУЛЬЦА

У дослідженні порушено проблеми авангардизму у прозовій і образотворчій спадщині Бруно Шульца, спадщині, що є яскравим явищем культурно-національного пограниччя і мультикультур. Здійснено спробу виявити ідейно-естетичні особливості деяких епічних творів письменника, зокрема збірки оповідань "Цинамонові крамниці", "Санаторій під клеписидрою", своєрідність його модерністського мислення тощо.

Ключові слова: національні коди, авангардизм, оповідання, мультикультуралізм, польська й українська література, художнє пограниччя

Бруно Шульц як за життя, так і після нього залишив по собі цілі пласти нерозгаданих палімпсестів своєї творчості. І хоча в польському літературознавстві художній світ цього письменника на сьогодні вже достатньо досліджений (свідченням чого є не тільки монографії про його літературно-мистецьку спадщину, а й видання енциклопедії та словника образів шульцівських творів, його "незвичайних слів"), проте в українському науковому просторі, незважаючи на появу впродовж останніх літ окремих літературно-критичних статей, він ще майже не вивчений (передовсім системно, цілісно чи тим паче всебічно) на глибинному рівні, а радше тільки на популяризаторському.

Більшість журнальних, електронних публікацій пов'язує приналежність Бруно Шульца до галицького культурного контексту (Н.Філевич, Я.Грицак, М.Гольберг, М.Шалата, Ю.Винничук, М.Павлишин, Т.Возняк та ін.) чи скандальним викраденням Єрусалимським інститутом пам'яті Голокосту "Яд Вашем" настінних фресок Б.Шульца з Дрогобича 2001 року. Все ж той факт, що він, єврей за походженням, – яскравий представник авангардизму в польській міжвоєнній літературі, який майже все своє життя мешкав у Дрогобичі на Львівщині, міг би бути основою для зусібних українознавчих студій – є незаперечним. Про це свідчить і проведення Міжнародного фестивалю (2004 і 2006 року) цьому західноукраїнському місті, що був присвячений письменнику і культурі пограниччя.

Проте, за справедливим спостереженням Оксани Веретюк, "Шульц йшов до українського читача напрочуд довго" [1, 248]. Цьому заважало несприйняття його тогочасною інтелектуальною елітою Галичини, непрості українсько-польські міжвоєнні стосунки, ідеологічні погляди на єврейське націо-

нальне питання. Та ще й згодом "метод соцреалізму" не надто допомагав збагнути постать "дрогобицького самітника" і його міфотворчу спадщину в Україні. Окрім цього, дослідниця акцентує й на несприяттві самим Шульцом українського освоєння його творчості. Адже, проживаючи в Дрогобичі, письменник цілковито відмежувався від українства як такого: "не знав української мови, не впроваджував її елементів до своєї словесної творчості, як це робили, скажімо, А.Хцюк, З.Гаупт, Л.Бучковські, А.Кусневич, М.Яструнь, Ю.Лободовські та багато інших польських письменників, вихідців із тодішньої південно-східної Польщі, а сьогодні західної частини України" [1, 250]. Власне, це засвідчує його певний "конформізм і особливий, сконцентрований на своєму світі". На переконання Оксани Веретюк, це врешті "сплює ентузіазм до вивчення його прози у не одному колі науковців сьогоднішньої України" [1, 250].

Відтак актуальне нині питання мультикультуралізму у творчості автора "Цинамонових крамниць" справді набуває полісемантичного та поліаспектного значення. Адже можна говорити як про єврейсько-польсько-українську специфіку текстів художника слова, що стоять на одному високому рівні зі світовими майстрами психологічної прози, так і про синкретичну мистецьку спадщину Бруно Шульца, де неподільно пов'язані між собою невелика кількість картин мазохістської тематики, зібраних в "Ідолопоклонну книгу", і ще менша за обсягом (дві збірки прози) літературна скарбниця польського письменника, які за ідейно-естетичною глибиною перевершують роки писання й малювання деякими іншими творчими особистостями. Хоча до сьогоднішнього дня нічого достеменно не відомо про втрачені під час німецької окупації малюнки,

надіслану Томасу Манну повість німецькою мовою "Повернення додому" та ще багато інших творчих і життєвих моментів уже з самого буття літератора та художника.

Автор "Санаторію під клеписидрою" був вихований своєрідною атмосферою тієї галицької частини Австро-Угорської імперії, де на стику культур народились геніальні таланти Івана Франка, Леопольда фон Захер-Мазоха, Йозефа Рота, де Райнер Марія Рільке віднайшов трансцендентний зв'язок з Богом і природою. Врешті, тому літературознавці здебільшого і звертають увагу на Бруно Шульца як представника феномену пограниччя у мистецтві та літературі.

Слід відзначити праці українських дослідників (М.Гольберга, Р.Мниха, В.Меньок, М.Шалати, Ю.Прохаська, Т.Возняка, Г.Чоника), які тією чи іншою мірою торкались художньої спадщини Бруно Шульца. І хоча вони пов'язані передовсім з питанням України у творчості польського письменника (правда, радше на рецептивному рівні, на зрізі перекладознавчому), присутністю образу міста Дрогобича, проте як таких увиразнено-реальних або ж минуло-тогочасних їх немає у його текстах чи картинах. Художні національні коди (єврейські, польські чи українські) не відразу проступають в авангардистсько-гротесковому та філософському тексті книг, вони поступово й окресленіше постають під дією дослідницького світла, ніби таємні середньовічні рукописи під впливом тепла.

"Цинамонові крамниці" містять у собі цілий всесвіт шульцівських асоціацій топосу Дрогобича, містечка, де письменник провів усе своє життя і був застрелений гестапівцем. Однак це не просто галицьке місто, яке на той час населяли українці, поляки, євреї, німці, вірмени, де можна віднайти реальні топонімічні місця та дрогобицькі вулиці, провулки, а – трансцендентний простір, у який вриваються уява автора, його міфологізування цього міста. Дрогобич – це своєрідний текст і контекст. У ньому розміщений інший надреальний світ, світ марень та напівсну, спогадів дорослого про власні дитячі візії. Про той далекий і солодкий для ностальгічних спогадів час дорослої людини у своєму житті, коли маленька, навіть дріб'язкова річ розросталась до велетенських розмірів і, навпаки, коли ми "входили в їх життя" – дверей, вулиць і т.д., коли не розумом і раціо сприймаємо світ, а безпомилково довіряємо емоціям та відчуттям.

Нічого дивного, що цю збірку оповідань усі критики і сам Бруно Шульц називали автобіографічною, "фантастичною автобіографією". Власне, письменник і напише, що "Цинамонові крамниці" – "це духовна генеалогія (...), що зображає духовний родовід аж до тієї глибини, де вона входить у міфологію, де губиться в міфологічній маячні". Тому поділяємо позицію польського дослідника Міхала Марковського про те, що Бруно Шульц посутньо не жив, щоденні обов'язки були для нього тягарем, а своє буття він перетворив у мистецтво, у тексти та образи [6, 171]. Світ і реальні події важливими для художника слова стали тільки тому, що сприймалися ним, за висловом самого Шульца, як "матеріал для творчості".

Варто зацентувати, що візії Дрогобича не є однозначними та яскраво позитивними на сторінках "Цинамонових крамниць". Спочатку в оповіданні "Серпень" іноді місця рідного міста Шульца нагадують головному героєві деякі біблійні топоси з відгомонами тієї величної атмосфери в історії людства, коли творилась історія міфу, історія релігій. Бо "Ринок був порожній і жовтий від жару, виметений від куряви гарячими вітрами, як біблійна пустеля", а "старі будинки, поліровані вітрами багатьох днів" допомагали побачити і в мурі, "порисованого гієрогліфами подряпин і тріщин", попри який поволі пройде ослик Самарянина, – справжню таємницю міста з колишнім "справжнім обличчям будинків, фізіономіями доль і життя", з теперішніми вікнами та балконами, в яких видно порожнечу Ринку [5, 21]*.

У наступній новелі вже постає дещо інша картина поселення: "тоді наше місто щораз більше впадало у хронічну сірість при смерку, поростало на замістах лишаями тіні, пухнастою пліснявою і мохом кольору заліза" (28). Читач крізь завуальовані імпресіоністичні замальовки дня "брунатних димів і туманів ранку", що пізніше набуває прозорого і золотого кольорів "бурштинового пообіддя", бачить темні і світлі сторони магічно-уявлюваного реального Дрогобича.

Часто в оповіданнях, особливо у "Серпні", зустрічаємо описи неконтрольованої людиною природи у її первісному, не цивілізаційному буянні трав, скрекоті цвіркунів і т.д. Звичайнісінький запущений і не оброблений город порівнюється з "нехлюйною, бабською

* Тут і далі, покликаючись на це видання, вказувати мемо лише сторінки.

буїністю серпня”, лопухи – з “бабиськами, що широко порозсідалися”, а в бур’янах твориться “поганська оргія” “розпусної хімі” “скретинілої Тлуї”. Цікавим моментом у художньому світі Бруно Шульца є поєднання природи з іншим наскрізним образом – з комплексом Жінки. Адже завжди сам автор малює, описує себе і всіх інших чоловіків (у “Цинамонових крамницях” – вуйка Марка, кузина Еміля) як маленьких, не потрібних слабких (“розп’ятих”, “збанкрутілих”, “не-спроможних”, “змарнованих”) постатей на тлі господарювання всевладних і всемогутніх Магна Матер, що дало можливість говорити мистецьким критикам про вплив на Бруно Шульца іншого відомого “галичанина” Леопольда Ріттера фон Захер-Мазоха.

Хоча тут, звичайно, домінуючим є образ-символ Батька, якому в тексті збірки відведена головна роль (не тільки в житті маленького хлопчика) Деміурга, Творця Всесвіту, що йде від юдейської традиції. Невипадково він своєрідно завжди порівнюється із пророками Старого Завіту – то з Єговою з “*дику нашорошеними патлами сивого волосся*”, то з Яковом, який “*чувся добре у тій пташиній перспективі поблизу мальовничого неба, арабесок і птахів стелі*”, при цьому “*від практичного життя він віддалявся щораз більше*” (35). Віддзеркалення останнього епізоду бачимо у Біблії, коли Якову сниться, що він піднімається довгою драбиною до Бога, стаючи після цього уособленням Ізраїлю. У Бруно Шульца батько, що виліз на карниз, тягнеться від побутового і заземленого буття не просто до стелі, а до духовності, поезії та мистецтва, що постає прямою алюзією щодо старозавітного пророка.

Власне батько в дитячій уяві “*сам один оголосив війну безмежній стихії нудьги, від якої ціпеніло місто*”, “*захищав пропащу справу поезії*” від “*летаргії беззмстовних днів і ночей*” (40). Бо він один розумів і висловлював філософську ідею про форму людського життя у його “Трактаті про манекенів”. Відтак у реальному світі він зазнає постійного фіаско від легковажних, грайливих і несерйозних представниць чарівної статі, передовсім служниці Аделі та інших жіночих постатей. До речі, такий стереотип аж ніяк не відповідає образу жінки в юдаїзмі. Адже, йдучи далі за текстом, – це місто темних і магічних сил, надприродних явищ і місячного саява, вечірніх і нічних куточків, де на дорослого оповідача (але крізь свідомість маленького хлоп-

чика, що згадує своє дитинство, родинний дім) повсюдно чигає небезпека. Вона виражається у сірих кольорах буденності та провінційності, периферійності і несприйняття. Ці стани і мотиви весь час повторюються, варіюються у збірці, що говорить читачеві про наскрізний мотив реального відблиску у фантазмагорійних спогадах, бо навколо “*облягла на скорботна сірість міста, зацвітаючи в вікнах темними лишаями світанків і паразитарними грибами присмерків*” (40), а дні були “*без традицій і без обличчя*” (42), “*задубілі від стужі й нудьги, як торішні буханці хліба*”, відтак “*надрізано їх тупими ножами, без апетиту, з лінвою сонністю*” (35).

Незважаючи на “дивну сонливість”, щоденні і переможні зусилля над беззмстовністю існування, Бруно Шульц все ж чомусь не проміняв їх на яскраву столичність тієї ж Варшави, центрально-культурну місію тогочасних Закопаного чи навіть Львова, у яких провадив вакації і мав намір працювати. Тож має рацію Роман Мних, який зауважує, що “з одного боку, тексти Шульца своїм образно-міфологічним світом, локалізацією нарації, наявністю у художній структурі біблійних архетипів нагадують твори таких відомих авторів, як Франц Кафка, Джеймс Джойс, Томас Манн. Типологічно тут можна проводити досить цікаві літературознавчі паралелі, як і для Кафки, для Шульца характерними стають химерні перетворення персонажів (у “Цинамонових крамницях” – це постать батька). У відомому романі Джойса “Уліс” події розгортаються у Дубліні, так само і нарація Шульца локалізована в одному місті, у Дрогобичі. Як і в Томаса Манна, в епопеї “Йосип і його брати”, центром сюжету в Бруно Шульца стає біблійний архетип спогадів про родину. Разом з тим, у ідейному світі Шульца можна віднайти ностальгію за втраченим часом як своєрідний сюжетотворчий аспект дискурсу, і тут на думку спадає Марселю Пруст.

З другого боку, Шульц стоїть трохи осторонь цих магістральних ліній європейської прози, свій образний світ він моделює по-іншому. Дрогобич Шульца ніби поглинає усі можливі міфологічні аспекти універсальної символіки, але лише для того, щоб залишитись Дрогобичем” [4, 183–184].

Тому, читаючи “Цинамонові крамниці” і “Санаторій під клеписдрою”, роздивляючись малюнки, екслібриси письменника і художника, дивуєшся парадоксальності, що не-

від’ємно пов’язана з його особою і творчістю загальною. Нераз дослідники акцентували, зрештою, сам Шульц стверджував на його страждання у рідному місті, його постійне прагнення вирватись із містечкової затхлості, однак (недовго перебуваючи у Відні на навчаннях, в Парижі чи, подорожуючи на пароплаві з нареченою по європейських місцях, не кажучи про саму Польщу) він знову й знову повертається до Дрогобича.

Можливо, й справді він не міг покинути після смерті батька свою матір і сестру, що були на його скромному утриманні вчителя малювання, по суті, аж до завершення життєвого шляху. А, може, для Бруно Шульца, як пише У.Марчевська, “це й була єдина можлива атмосфера існування – місце постійної незручності, незадоволення й розчарування. Бо якби хоча б один промінчик утечі, визволення, радості зиркнув у його макабричний світ, усе було б зруйновано. Шульц не відбувся б?” [Цит. за: 4, 191].

Очевидно, цьому письменнику потрібно було зазнавати постійного оточення навколишньої сірості, свідомо прирікаючи себе на цей вибір, щоб краще протиставити міфічний світ уявленої дійсності, вивільнивши підсвідомість з-під влади розуму в реальності? Адже Бруно Шульц був яскравою творчою особистістю, навіть, якщо на той час його таким не бачили ні польська критика, ні юдейська громада, від якої він відрікся, прагнучи одружитись із католичкою, ні пізніша радянська влада, що затаврувала творчість “буржуазного декадента” на тривалі роки мовчання фразою “нам Прустів не треба” та звинуваченням в “українському націоналізмі”.

Не даремно від прочитаних сторінок його творів, так чудернацько, свіжо пов’язаних між собою грою слів і сполучень, віе бажання далі й далі читати заплутані тексти, від яких виникає враження відомого кафківського прийому “все – ясно, але нічого не зрозуміло”. Вочевидь, так часто порівнюють Шульца з іншими авангардистськими “сновидцями” чи “катастрофічними пророками” у світовій літературі – Джеймсом Джойсом, Акутагавою Рюноске, Семюелем Беккетом, Осипом Мандельштамом, Ісааком Бабелем, Хорхе Борхесом, Богумілом Грабалом чи в українському з Ігорем Костецьким або ж із Станіславом Віткевичем і Вітольдом Гомбровичем у польському письменстві.

З останнім у Бруно Шульца, до речі, склались непрості взаємини, незважаючи на їх

творчу схожість у деструкційному та експериментальному руйнуванні загальноприйнятих норм і прийомів самого письма, відстежуванні “деградації” суспільства з метою його оздоровлення, “іронією”, “грою в піджмурки”. Вітольд Гомбрович був вдячний Шульцові за його перші схвальні і сприйнятні відгуки про скандальний для того часу свій роман “Фердидурке”, називаючи натомість “Цинамонові крамниці” дрогобицького товариша прозою “дуже високого класу” [2, 292], роздумуючи про її долю та майбутнє світове визнання. Проте автор “Щоденника” “не довіряв ані йому, ані його мистецтву”, а оповідання Бруно Шульца навіювали, за його словами, “нудьгу”, і, якщо й “був хтось стовідсотково протилежний мені, то це він”. Вітольд Гомбрович уже після смерті “духовного побратима” напише, що у мистецьких колах “довкола нас була порожнеча”, тому вони “обидва тинялися по польській літературі, наче закарлючка, прикраса, химера, грифон” [3, 8]. Це тоді, коли Бруно Шульц всюди був “зайвим”, був “додатком”, “був мені чужим”. Його характеризувало, за Гомбровичем, “самознищення у формі, утоплений божевільний” [3, 19–20], яке, напевне, має відношення і до Шульцової потреби не полишати Дрогобич.

Таким чином, національні коди (українського Дрогобича, єврейського Ізраїля) польського письменника за мовою написання творів Бруно Шульца навіюють відчуття авангардної універсальності, загальнолюдськості, йдучи від синтезованого, узагальненого до зашифрованої, – почасти і трансцендентної – конкретики, чим стимулюють інтелектуального читача різних націй і народів до розкодування його образів-шифрів, своєрідного естетичного соціуму культурного пограниччя.

1. Веретюк О. “Український” Бруно Шульц : наукова рецепція, популяризація / О. Веретюк // Європейський вимір української полоністики. Київські полоністичні студії. Збірник наукових праць. – Київ, 2007. – Т. IX. – С. 248–253.

2. Гомбрович В. Щоденник : у 3 т. / Вітольд Гомбрович ; [пер. з пол. Р. Харчук]. – К. : Основи, 1999. – Т. 1. – 1953–1956 – 414 с.

3. Гомбрович В. Щоденник : у 3 т. / Вітольд Гомбрович ; [пер. з пол. Р. Харчук]. – К. : Основи, 1999. – Т. 3. – 1961–1969. – 365 с.

4. Мних Р. “Буття і час” Бруно Шульца, або “Манекени” Мартина Гайдеггера / Р. Мних // Studia Philologica. Збірник наукових праць. – Дрогобич : Коло, 2005. – С. 179–192.

5. Шульц Бруно. Цинамонові крамниці. Санаторій під клепсидрою / Бруно Шульц ; [пер. з пол.]. – Львів : Форум видавців, 2004. – 360 с. Або ж польською мовою : Schulz Bruno. Sklepy

cynamonowe. Wydawnictwo “Zielona Sowa”. – Kraków, 2009. – 60 s.

6. Markowski M. P. Polska literatura nowoczesna : Leśmian, Schulz, Witkacy / Markowski Michał Paweł. – Kraków, 2007. – S. 160–270.

The study investigates the problem of the vanguard in prose and pictorial heritage of Bruno Schulz, heritage, which is a bright phenomenon of cultural and national frontier and multicultures. An attempt was made to identify the ideological and aesthetic features of some epic works of the writer, especially in the collection of short stories “Cinnamon shopping”, “Sanatorium under the hourglass”, originality of his thinking as the modernist and so on.

Key words: national codes, avant-gardism, narrative, multiculturalism, Polish and Ukrainian literature, art frontier.

УДК 821.161.2.182-31

ББК 83.3 (4 Укр)1

Лілія Богачевська

ОСОБЛИВОСТІ СЕНТИМЕНТАЛІЗМУ В ПРОЗІ ГРИГОРІЯ КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА І ЧАРЛЬЗА ДІККЕНСА: ПОРІВНЯЛЬНО-ТИПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Стаття присвячена компаративно-типологічному аналізу творів Ч.Діккенса та Г.Квітки-Основ'яненка. У ній розглядається втілення рис сентименталізму та мелодраматизму через різноманітні художньо-естетичні засоби: тематику пов'язану з етапами життя людини, творення високоморального позитивного персонажу, наявність напруженої інтриги та розчулення реципієнта до співчутливої реакції.

Ключові слова: сентименталізм, мелодраматизм, позитивний герой, напружена інтрига, читацьке співчуття.

Переосмислення культурного надбання світової художньо-естетичної думки загалом і нове розуміння творів українського письменства зокрема – пріоритетне завдання сучасної компаративістики останніх десятиліть. Порівняльні методи, які ґрунтуються на вивченні контактено-генетичних зв'язків та типологічних особливостей у їх органічній єдності, виявляють універсальні спільності та національні відмінності, загальні закономірності в розвитку естетичних явищ та їхню художню своєрідність. З'ясування спільних характерних рис творчого методу Г.Квітки-Основ'яненка та Ч.Діккенса, виявлення проявів сентименталізму та засобів мелодраматизму в українських повістях “Маруся”, “Сердешна Оксана” та в англійських романах “Домбі і син”, “Холодний дім”, пошук схожих тематичних модусів, виокремлення певних притаманних відмінностей слугують метою цієї розвідки. Адже саме порівняльно-типологічний підхід допомагає виявити аналогії та розбіжності при розгляді певного типологічного ряду. “Дослідники мають спільну мету, – вважає Д.Наливайко, – встановити загальні закономірності розвитку національних літератур і

водночас з'ясувати своєрідність їх вияву в різних конкретних художніх втіленнях” [7, 6].

Про подібність творчої манери українських художників слова Г.Квітки-Основ'яненка, М.Гоголя та англійського романіста Ч.Діккенса писав ще П.Куліш у статті “Про відношення малоросійської словесності до загальноросійської” (1957), розмірковуючи про творчість Г.Квітки. Він оцінює його творчість на рівні з “найвеличними малярами побуту, звичаїв і пристрастей людських, якими були Вальтер Скот, Діккенс і наш Гоголь.” [6, 492]. У книзі “Історія української літератури ХІХ” (1995) також зазначаються схожі риси деяких творів прозаїків: “застосування специфічного прийому іронії – висміювально-викривальної похвали, заперечного ствердження зближує “Пана Халявського” з “Повістю про те, як посварилися Іван Іванович і Іваном Никифоровичем” М.Гоголя та “Посмертними записками Піквікського клубу” Ч.Діккенса” [3, 181].

М.Зеров відзначив, що “сентименталізм в українській творчості був з'явою довготривалою, постійною, явищем до певної міри національного значення, подібно до сентименталізму англійського, що так само три-

мався довго, до Діккенса і пізніше, набираючи елементів реалістичних, але завжди на реалістично змалюваному тлі виділяючи ідеальні постаті героїв й особливо героїнь” [4, 92]. Літературознавець також наголошує, що “з Квітки був сентименталіст в повному розумінні слова”, і “Квітка міг би сам бути прекрасним героєм для сентиментальної повісті” [4, 92]. Однак проблема українського сентименталізму до сьогодні залишається дискусійною. Приміром, український літературознавець М.Дашкевич в “Отзыве о сочинении г. Петрова “Очерки истории украинской литературы XIX столетия” (1888) зауважує, що в історії української літератури не було окремого художнього напрямку сентименталізму, а його прояви – це “українська емоційність”, певний умонастрій. Вирішення цієї дилеми не входить до мети нашого дослідження, це питання відноситься до галузі історії української літератури. Однак зазначимо, що хоча сентименталізм в Україні не набув розвинених літературних форм та не сформувався в самодостатній творчій напрям, окреслений на всіх рівнях та жанрах, проте його часткові прояви мають власне обличчя і самоцінність. Ми ж зосередимося на порівняльно-типологічному аналізі обраних творів українського та англійського авторів.

Твори Г.Квітки-Основ'яненка “Маруся”, “Сердешна Оксана” та Ч.Діккенса “Домбі і син”, “Холодний дім” різні за обсягом та жанром: в українського письменника – це недовгі повісті; в англійського прозаїка – це романи, що сягають семисот і більше сторінок. Складність компаративного аналізу обраних для порівняння творів полягає у їх різножанровості, однак у цьому виявляється і науковий інтерес, адже риси сентименталізму та мелодраматизму розглядаються крізь призму позародових та позагенетичних ознак.

Слід зазначити, що типологічні збіги та розбіжності, здебільшого зумовлені “суспільно-типологічними, літературно-типологічними та психологічно-типологічними чинниками” (Д.Дюришин), які мали вплив на творчість Ч.Діккенса і Г.Квітки-Основ'яненка. Спільна складова частина їх художнього мислення – гуманістична ідеологія сентименталізму (літературний напрям другої половини ХІІІ – початку ХІХ ст., що заперечував класицизм, однак не створив власної вираженої теорії естетичних принципів), яка перейшла до них від попередників: англійських письменників Л.Стерна “Сентиментальна

подорож” та С.Річардсона “Страждання молодого Вертера”, французького філософа та митця Ж.-Ж.Руссо “Юлія, або Нова Елоїза”, німецького майстра слова Й.-В. Гете “Бідна Ліза”.

Англійський і український художники слова були майже сучасниками (Ч.Діккенс 1812–1870; Г.Квітка 1778–1843), отож не дивно, що їхні твори характеризуються спільними рисами сентименталізму та мелодраматизму. У своїх пізніх романах і повістях Ч.Діккенс поступово набиратиме реалістичної палітри, дедалі відходячи від авантюризму, сентименталізму ХVІІІ століття, водночас творчий метод українського майстра слова – стильовий синкретизм: просвітительського реалізму, класицизму і сентименталізму. Звісна річ, те, що для української літератури було значним досягненням, для англійської – традиційним підґрунтям для впевненого прориву вперед до вдосконалення літературних канонів.

Промовисто, що обидва майстри слова мали схожі світоглядно-естетичні уподобання – захоплення театральним мистецтвом. Г.Квітка писав п'єси та перебував у творчій співдружності з колективом Харківського театру, став одним із перших істориків українського театру (стаття “История театра в Харькове”) й також був переконаний, що драматичні твори – дійовий засіб виховання людини. Ч.Діккенс ще з юних літ мріяв стати професійним актором, однак це своє бажання реалізував частково, грав у сімейній трупі та був актором-аматором. Він також допомагав театру матеріально, вкладаючи кошти на виплату пенсій акторам у театральний фонд. Звичайно, любов до театру наклала відбиток на художньому стилі українського та англійського прозаїків. Звідси й елементи мелодраматизму в їхньому мистецькому доробку, адже цей літературознавчий термін первинно походив із театру та означав найемоційніші моменти драми, виконані під музичний супровід для розчулення душі глядача, що створювало сприятливі умови для реалізації чуттєвого, емоційного пафосу. Отож закономірно, що притаманні творчій манері обох письменників риси сентименталізму частково проявляються в творах через мелодраматичні засоби, оскільки поняття мелодраматизму носить міжжанровий характер та має здатність переноситись із сценічних творів на прозу. Зазначимо, мелодрама має сентиментальну спрямованість: морально-дидактичні тенденції, надмірну емо-

ційність персонажів та захоплюючу сюжетну побудову з гострою інтригою і несподіваною розв'язкою. Як відомо, морально-етичний чинник (доктрина Дж. Локка) – невід'ємна частина англійської літератури часів Ч.Діккенса, водночас “кордоцентриз” чи “філософія серця” (Г.Сковороди) завжди відображали специфіку української ментальної свідомості, а твори Г.Квітки втілюють духовність та емоційність тогочасного українця.

Головні персонажі аналізованих творів – це жіночі образи: Маруся, Оксана, Естер та Флоренс, які схожі між собою психологічними особливостями: непрактичністю, непристосованістю до життя, мрійливістю, моральною цнотливістю, душевним замилуванням. Маємо справу з особливим тогочасним патріархальним антифеміністичним сприйняттям жінки як ідеальної та красивої істоти, яка не має права голосу в чоловічому суспільстві. Це особливий тип літературного персонажа, який не минули увагою українські критики.

Приміром, слушно зазначає Леся Українка в статті “Новые перспективы и старые тени” (“Новая Женщина” заподноєвропейской беллетристики”), що нові віяння тогочасної літературної моди принесли відродження жіночого питання в літературі. У своїй розвідці вона поділила масив жіночих образів світової літератури за певним групами. Так окремо йдуть “покірливі героїні Шиллера, Гете, Діккенса, Пушкіна мають принаймі, почуття людської гідності, яке значно віддаляє їх від ідеалу мовчазної вівці” [8, 78].

Подібну думку щодо жіночих образів у творах Ч.Діккенса висловила українська дослідниця К.Шахова. Вона вважає, що персонажі, які втілюють найкращі людські риси, здаються неправдоподібними, адже “рожеві та блакитні фарби, якими вони змальовані, надто контрастують із загальним темним, похмурим тлом” [10, 18].

Справді, хоча душевна чутливість, ідеалізоване сприйняття світу – позитивні якості, водночас вони можуть спаралізувати волю персонажів до життя, яка перетворюється на неповноцінність, що і відбувається з жіночими персонажами у досліджуваних творах. Жіночі образи Марусі, Оксани, Естер та Флоренс викликають читацьку симпатію, однак вони не здатні зробити рішучий крок і вплинути на свою долю, їхнє життя залежить від обставин, у які вони потрапили. Маруся, Оксана, Естер та Флоренс належать до позитивних високоморальних дійових осіб, що

нагадують казкових героїв і слугують контрастом для негативних аморальних персонажів, які часто перешкоджають їхньому щастю. Адже мелодрама спрямована на викриття людських пороків, що порушують гармонію світу, в якому добро перемагає зло.

У повісті “Маруся” образ Марусі – це ідеал дівочої краси, покірливості та прекрасного внутрішнього світу. Наумова та Настин донька – “висока, прямесенька, як стрілочка, чорнявенька, очиці – як тернові ягідки, брівоньки – як на шнурочку, личком червона, як панська рожа, що у саду цвіте ...” [5, 46]. Одягнена вона була в найкращу одяжку: “Сорочка на ній біленька, тоненька, сама пряла і пишні рукава сама вишивала червоними нитками” [5, 46]. Такі портретні характеристики приваблюють думки читача, а в його уяві одразу ж виникає, ніби сценічний образ, постать персонажа в усій красі. Виникає почуття зримості образу, що допомагає створювати ефект мелодраматизму.

В потоці лінійного розгортання розповіді образ дедалі чіткіше окреслюється, шлифується та набирає нових граней. У повісті описана зворушливо-трагічна історія кохання сільської дівчини та міського парубка. На весіллі дружка Маруся закохується у Василя. Ця симпатія була взаємною. “Таки нічого не чую, нічого й не бачу, тільки одну сю чорняву дівчину! Вона в мене і перед очима і на думці!” [5, 51].

Квітка як вправний психолог, відтворюючи в конкретній ситуації жести, міміку, рухи, настрій та емоції, передає переживання персонажів через зовнішні прояви. “Мов лишоманка стрепехнула Василя: поблід як полотно, та аж руками схопився за коляку, щоб не впасти від журби” [5, 52]. Марусі запав у душу Василь: “часом стане їй весело, так, що зараз бігла б до матері та й приголубилась би неї, то вп'ять засумує і слізеньки хусточкою обітре, і бажа батенька, щоб розвів її туги: то всміхнеться, то засоромиться...” [5, 53].

Обоє закоханих Маруся та Василь мають сумніви щодо взаємності своїх почуттів. Коли підстарший боярин Левко розповідає про свою кохану Кубраківну як добру “танцюру” та “важну” дівку, то наляканий Василь вирішує перепитати, чи то вона “чорнява, що повна шия намиста з хрестиками” [5, 52]. Дізнавшись, що Левко говорить про іншу, “аж здохнув, і очиці як ясочки заграли” [5, 52].

Подруга Марусі Олена повідомила про Василя, що “хазяїн та бере його у прийми, що віддає дочку і красиву, і багату” [5, 55]. Дівчина дуже страждає, однак “не хотівши й споминати про Василя, тільки об нім і думала” [5, 59]. Висловлювання персонажів, авторський коментар зсередини, тобто “прямо” розкривають психологізм героїв.

Так перед очима читача розгортається зародження захоплення персонажів одне одним, яке потім переростає у пристрасне кохання. Згідно з мелодраматичними канонами, Квітка змальовує взаємне почуття гіперболізованим, надто ідеалізованим та зворушливим. “Люблю я тебе, Марусенько, усім серцем моїм, люблю тебе більш усього на світі” [5, 64]. Дівчина була дуже щасливою “серденько в неї так і б'ється, а сама, як у лихоманці, так і труситься” [5, 64].

Читач захоплюється ідеалізованими почуттями дівчини та хлопця, проте раптово виникає гостра інтрига, що є традиційним елементом мелодрами. Під час сватання люблячий батько Марусі, якому ніби і подобається Василь – що встиг помітити читач – робить для всіх незрозумілий і, на перший погляд, нелогічний, невиправданий вчинок: наказує налити сватам по чарці, а це означає відмову. Ніхто: ні Настя, ні Маруся, ні Василь (ні сам читач) не розуміють, що відбувається – всі у розпачі. Як виявилось пізніше у розмові Наума та Василя, батько боїться, що “як прийде набор, то певно тоді лоб забриють” Василеві, а його донька буде “ні жінка, ні удова; звісно як солдаток шанують, як саму послідню паплюгу” [5, 83]. Наум вимагав, щоб Василь приніс документ, “що найомщик принят за самого тебе і за твої гроші” [5, 83]. Хоча персонаж бажав своїй доньці тільки добра, своїм несподіваним вчинком прирік її на нещастя та швидку смерть.

Серйозність сприйняття прочитаних епізодів, стійка та водночас наївна віра читача в героїв, якими керує не логіка, а сліпа пристрасність – це домінанта мелодраматичного настрою. Промовисто, що аксіологічна діяльність реципієнта здійснюється не розумом, а співчуттям. А це і є основним завданням мелодрами: викликати радість та смуток, сміх та сльози.

В обох творах у повісті Г. Квітки “Маруся” та в романі Ч. Діккенса “Домбі і син” наявні любов Марусі та Василя (ця тема є основним змістовим навантаженням повісті), Флоренс й Уолтера. Спільним також є кон-

флікт між доньками та їхніми батьками: Марусею та Наумом; Флоренс і містером Домбі (одна з основних сюжетних ліній).

Складні холодні взаємини батька містера Домбі та доньки Флоренс з роману Ч.Діккенса “Домбі і син”, одна з його сюжетних ліній, допомагають яскраво відтворити картину глибоко емоційного сумного особистого дівочого (жіночого) життя, втіленням якого є образ Флоренс. Читач одразу ж проймається симпатією до дівчини. Обділена людським теплом, самотня, відчужена, вона мріє про батьківську любов. Що сильніше вона цього прагне, то далі відштовхує її батько. Адже вона для нього “фальшива монета” у справах родинного бізнесу. Щоночі дівчинка тихенько виходить зі своєї кімнати, сходить вниз по сходах і підходить до дверей батькового кабінету. “До них, притулялась вона обличчям і головою та з любов'ю притискалась губами” [1, 214].

Така зворушлива сцена, опосередковано, через зовнішні дії оприявнює внутрішній стан персонажа: Флоренс шукає притулку в батьківському серці, водночас хоче бути втіхою і для нього, їй це було дуже потрібно, “інакше бідне скалічене самотнє серце затріпоче, як птиця із зламаними крильми, та розіб'ється” [1, 211]. Автор порівнює свою героїню з безпомічною природною істотою, птахом, якого може зламати злість та байдужість “сильних світу цього”. Адже жорстокий, холодний містер Домбі так і не втішив свою маленьку доню, тільки в кінці роману після перипетій долі він налагоджує стосунки із Флоренс, стає хорошим дідусем та радісно прогулюється з онуками.

Розкриваючи авторську сутність втілення персонажа, реципієнт змушений стати справжнім психологом, адже у конкретній ситуації жести, міміка, рухи можуть говорити про душевний стан художнього образу, настрій, афект, пристрасність, почуття, емоція допомагають проникнути в таємниці людської поведінки.

Художні засоби характеротворення часто загальнозначимі, спільні для багатьох майстрів слова, хоча вони щоразу вдосконалюються та в конкретному випадку – неповторні. На думку українського літературознавця В.Фашенка, “набуваючи глибини й широких асоціацій від взаємо заряджених поєднаних часточок, художній образ, з одного боку, передає зриму предметність світу, а з другого – виражає невидимий душевний світ” [9, 53].

Народження, виховання, кохання, шлюб, взаємини між батьками та дітьми, хвороби, смерть, туга за померлими – центральна художня проблематика сентименталізму. Так, тема смерті, поряд з іншими характерними для цього напрямку темами, також наявна в порівнюваних творах: у повісті Г.Квітки “Маруся” та в романі Ч.Діккенса “Домбі і син”. Після короткої зустрічі з коханим Василем, прощаючись Маруся передчуває, що жити їй залишилось ще не довго: “На кладовищі мене покидаєш, на кладовищі мене й знайдеш” [5, 96]. Обезсилена очікуванням коханого із заробіток, дівчина потрапила під дощ, змочила до нитки, захворіла й померла. Тяжко переживає втрату коханої парубок і прирікає себе на життя монаха.

Образ Флоренс також пов’язаний зі смертю близьких: спершу матері, а потім братика Поля. Вона важко переживає ці втрати, часто подумки перебуваючи разом із Полем, “єдиним другом і товаришем свого невеселого дитинства” [1, 211]. Самотня Флоренс бродила по дому, під впливом болісних спогадів падала на ліжку і гірко ридала, “не знаходячи втіхи – нічого, окрім гіркої та жорстокої туги” [1, 211]. Образ дівчини схожий на “ангела смерті”, який втілює філософське риторичне запитання: “Чи не краще б їй самотній, нещасливій, було б там, де зараз ті, кого вона любила, і хто любив її?” [1, 211]. Такі душевні страждання дівчинки, неприкаяність, відчуженість від світу дорослих, що оточують її, викликають співчуття, співучасть у її долі та водночас засудження, осуд холодних і жорстоких персонажів реципієнтом.

Світ романів Ч.Діккенса – це здебільшого “холодний дім”, заселений злими, байдужими та цинічними людьми, серед яких жевріє маленький вогник жіночого серця, яке намагається змінити все навкруги та розтопити кригу докільля. Як Флоренс Домбі у романі “Домбі і син” та Естер Саммерсон у романі “Холодний дім”. Адже, згідно з канонами сентименталізму, персонажі творів психологічно прагнуть замкнутися у локальному просторі “малої батьківщини”, “домашнього світу”, де панує людяність, відкритість, доброта, на відміну від життя у великому місті з усіма складнощами.

Одна з сюжетних ліній роману “Холодний дім” присвячена типовому діккенсівському жіночому персонажу Естер Саммерсон, яка є втіленням авторського ідеалу жінки. Вона покірна, добросердечна, співчутлива,

освоює життя інших, знаходиться поруч з нею завжди затишно. Її розповідь пов’язує решту сюжетних ліній роману, адже дівчина проходить через низку символічних “холодних домів”: оселя жорстокої хрещеної, “сумнівний філантропія” місіс Джелібі щодо дітей Африки, крамничка Крука, судова справа “Джарндіса проти Джарндіса”, “Чесні уорлд”, де мешкають сер Лестер Дедлок та леді Дедлок, а також багато іншого.

Звісна річ, незатишно почувається дитяче серце у “холодному домі” англійського суспільства. Свою розповідь головна героїня розпочинає попередженням: “я знаю, що не дуже розумна” [2, 36]. Потім вона повідомляє, що її “як принцесу в казці (тільки принцеси завжди красуні, а я ні), виховувала хресна” [2, 36]. Її погляди сформувалися завдяки злій хрещеній, яка морально принижувала та ображала дитину, підкреслюючи, що її народження було зовсім небажаним. “Краще б у тебе зовсім не було б дня народження, Естер краще б ти і не народжувалася на світ” [38]. Почувши таку образливу та жорстоку відповідь про своїх батьків, вона все ще шукала захисту хресної, яку вважала великою добродійкою на противагу собі-нікчемі. “Мною опанував страх, і я від відчаю вчепилась у її сукню і кинулась перед нею на коліна” [2, 38]. Хрещена наказала відпустити її. “Я простягла їй тремтячу руку і хотіла від усієї душі попросити пробачення, але хресна так подивилась на мене, що я забрала руку і притисла її до свого тремтячого серця” [2, 38]. Від такого ставлення дівчинка ставала дедалі більш сором’язливою, ніж була від природи. Оповідь головної героїні про минулі події свого дитинства із відтворенням душевного стану та заглибленням у внутрішні переживання допомагають читачеві самому зробити висновки про її вдачу та характер. Дізнаємося, що Естер Саммерсон – дівчинка з заниженою самооцінкою, надзвичайно сором’язлива та простодушна, її психологічний склад характеру незмінний навіть під впливом усіх подій роману.

Спробуємо провести порівняльно-типологічний аналіз на прикладі української повісті “Сердешна Оксана” Г.Квітки та англійського роману “Холодний дім” Ч.Діккенса. Зазначимо, що по-різному розпочався життєвий шлях головних персонажів з порівнюваних творів: Оксана була щаслива в дитинстві, однак її жіноча доля не склалася, тоді як Естер виростала без материнської любові в

холодній стриманості, проте перетворилася у щасливу заміжню жінку, здатну на співчуття та підтримку ближніх.

Оксана з повісті Г.Квітки “Сердешна Оксана” закохується в красивого та розумного москаля, та ще й не простого, а “копитана”, який відповідає їй взаємністю, проте просить не розповідати про їхні почуття та плани матері. Оксана щаслива, хоча мовчить і не ділиться радістю з матір’ю, тільки її поведінка підтверджує її душевний стан та емоційний настрій: “Раденька, веселенька, сміється, щечече, бігає, сяде, вп’ять скочит...” [5, 201]. Однак дівчина поступово втягується в любовні перипетії (інтригу), приготувану “копитаном”. Оксана передчуває біду та на певний час відмовляється від свого кохання. Дівчина дуже сумує, але москаль переконає її, що незабаром одружиться з нею.

Сюжет несподівано для читача змінюється з оптимістичного життєрадісного на песимістичний, трагічний: адже “сердешна Оксана” потрапила в тенета нечесного солдафона. Її дівоча безпечність змінюється жіночим безчестям, безнадією. “Стоїть і на місці не устоїть, блідна як смерть, труситься усім тілом, як зчепила руки, так вони в неї заkostenіли” [5, 219]. Однак завдяки Петрові, колишньому нареченому, після важких поневірянь Оксана наважується повернутися в село. З часом люди “розсудили, що се більш насильство було, чим своя охота” [5, 235].

Компаративний аналіз виявив, що обидві дівчини Оксана та Естер по-особливому ставляться до своїх матерів. Головна героїня повісті “Сердешна Оксана” дівчина Оксана вросла в материнській любові, віддана своїй неньці та обіцяє їй достойне заможне життя після одруження з паном. Вона промовляє до неньки: “Буду тобі годити, буду тебе ніжити, чого забажаєш, усе поставлятиму. Сама не з’їм, не зіп’ю, а усе об тобі убиватимуся...” [5, 197]. “Копитан” дає брехливі обіцянки, що буде піклуватися про її неньку, тому “вже коли чула, що матері її буде гаразд, тут вже вона ні об чім більш не думала...” [5, 212].

Маленька дівчинка Естер прагне дізнатися, хто її мама, проте завжди нашоухується на глуху стіну незнання. Як у справжній мелодрамі, інтрига полягає у таємниці народження дівчини. Після смерті Немо, переписувача судових паперів, почали з’ясовуватися певні факти, які склалися в єдине ціле та оприявили походження Естер. Врешті-решт після зустрічі з леді Дедлок вона дізналася, що та –

її рідна мати. Ця несподівана зустріч так схвилювала дівчину, що страх і слабкість раптово оволоділи нею. “Серце моє билось так сильно та бурхливо; що мені здавалось ніби в мені щось зламалось, і я помираю” [2, 500]. “Говорила нерозбірливо та незв’язно, бо я не тільки була зворушена, але мені стало страшно, коли я побачила її біля своїх ніг” [2, 500], – пригадує Естер. Леді Дедлок сподівалася на осуд та неприйняття донькою. Проте почуття доньки були іншим: “не мені, вперше притупившись до материнського серця, осуджувати свою матір за те, що вона дала мені життя” [2, 501]. Прикметно, що внутрішній стан персонажів передає їхній емоційний настрій, почуття.

Спільна риса характеротворення – це зміна зовнішнього вигляду Оксани з однієї повісті Г.Квітки-Основ’яненка та Естер з роману Ч.Діккенса. Портретна метаморфоза української героїні відбувалася під впливом її добробуту та соціального статусу. Спочатку донька заможної Векли Ведмедихи – весела молода дівчина, яка понад усе любить розваги. “Я ж собі ще молода; нехай же я погуляю, як та пташка на волі під небесами літає” [5, 192]. Векла любить свою доньку та “бачить, що її Оксана – краса усьому селу” [5, 195]. Проте Оксанина доля склалась по-іншому, не виправдалися радісні сподівання дівчини одружитися з заможним паном – “копитан”, якого вона щиро покохала, обманув її. Молода жінка, мати Митрика, пройшовши через багато випробувань, дуже переживає через своє безчестя: “стоїть на місці не устоїть, блідна як смерть, труситься усім тілом, як зчепила руки, так вони у неї і заkostenіли” [5, 219]. Після вдалої втечі від кривдника разом з дитиною, втомлена довгою, виснажливою дорогою та муками совісті Оксана мала нещасний вигляд та цим здивувала односельця Петра, який побачив, що “лежить перед ним щось худе та прехуде, сухе, бліде, замліле, аж почорніла на виду!” [5, 229]. Опис зовнішності робить персонажів зримими та реальними в уяві читача, ніби на сцені.

Плин життя також змінив зовнішність Естер Саммерсон. Перед зустріччю з Джо, хворим віспою підмітальником вулиць, головна героїня Естер мала передчуття, що станеться дещо доленосне. І, справді, вона також захворіла, довго видужувала, та, на жаль, ця хвороба невтішно відобразилася на її зовнішності. У Лінкольнширі, в домі Бойторна, дів-

чина вперше після хвороби наважилася подивитися на себе в дзеркало. Промовистою є її психологічна підготовка до сприйняття свого нового зовнішнього вигляду, яка свідчить про високу моральність головної героїні і викликає захоплення читача. “Естер, якщо ти хочеш бути щасливою, якщо ти хочеш отримати право молитися за душевну чистоту”, то слід “побороти слабодухість” [2, 495]. У дзеркалі вона зустріла спокійне відображення і зрозуміла, що “все ж таки раніше я була іншою” [2, 496]. Вражає така покірливість долі та всеприйняття.

Схожим є те, що обидві героїні, у будь-який час готові допомогти ближнім. Г. Квітка підкреслює, що дівоча краса та весела вдача не заважали Оксані бути співчутливою, бо як побачить каліку чи погорілого, то “поведе до себе, нагодує, обділить чим послав і на дорогу дасть” [5, 192]. Естер Саммерсон з роману “Холодний дім” також співчутлива до чужого горя. Спершу вона відвідала вмираючу дитину у будинку цегельника, потім у домі містера Джарндіса опікувалася Джо, що “тремтів у віконній ніші, як поранена тваринка, яку витягли з канави” [2, 430].

Так званий “психологічний паралелелізм”, згідно із О.Веселовським, – спільна риса, що характеризує обидвох героїнь з добрим, наївним та щирим характером, які тонко відчують красу природи. Як тільки настає весна, то Оксана збирала свою команду: “Бог дає весну, сонечко пригріває, вітерець тепленький, годі вам по запічкам сидіти” [5, 194]. Естер особливо гостро відчуває гармонію природи після одужання: “Якими красивими, якими чудернацькими здавалися їй тепер кожен порив вітру, кожна квітка, листочок, би-линка, кожна хмаринка, що пропливала, всі запахи, і загалом усе в природі!” [2, 494]. У даному випадку явище “психологічного паралелелізму” проявляється у гармонії психологічного настрою та стану природи, що допомагає письменникам ще раз підкреслити внутрішню досконалість, вищість порівнюваних персонажів.

Щоб досягти мелодраматичного ефекту автори застосовують різноманітні мовні засоби. Г.Квітка вдається до порівнянь Оксани: “як зіронька вечірня меж усіма зірками, як утинка на воді пливе” [5, 194], а дівоче звернення до матері наповнюють пестливо-зменшувальні слова: “не сердися ж, моя мамочко, рибочко, перепілочко, зозулечко!” [5, 206]. Надмірна чуттєвість героїв Марусі та Василя,

їхні емоційні переживання відтворюються засобами мови: “так би і летіла до Василя, як та голубка до голуба” [5, 62]; “коли, б їй крила – полетіла б на край світу” [64]; “а молоді знай собі голубляться та милуються” [5, 75]. Схвильована інтонація діалогів, виразність мовлення персонажів, напруженість становлять мелодраматичну форму, яка розкриває притаманну тематику та проблематику творів.

У романі Ч.Діккенса багато порівнянь. Приміром, місіс Рейчел, прощаючись з Естер, торкається її чола холодним прощальним поцілунком, який впав на неї, “ніби капля талого снігу з кам’яного ганку” [2, 43]. Неодноразово англійський романіст вживає поетичну мову стосовно Естер Саммерсон. Приміром, кульгавий старий садівник з пансіонату на прощання повідомив Естер, що вона – “світлю його очей”, опікун містер Джарндіс іноді називав дівчину “своєю любовою Господинею” [2, 487]. Бачимо, що мелодраматичні персонажі схильні до задушевних розмов та драматичної патетики, адже ці прозові твори ввібрали в себе часточку театральної вистави.

Деякі літературознавці правомірно вважають зображальну здатність мелодрами фальшивою, надмірні сюжетні перипетії, пристрасних персонажів та “вибухові” ефекти неправдивими та засуджують цей жанр, як надто нудний та слізний. Однак промовисто, що роль мелодрами з яскравим та цікавим сюжетом, часто із щасливим фіналом допомогли втомленому щоденним життям читачу знайти теплі та добрі людські взаємини у віртуальному світі художньої літератури. Тут перемога добра над злом, як результат вищої людської справедливості, дає надію на краще майбутнє, а також культурно-психологічну опору особистості, що потребує цього.

Г.Квітка-Основ’яненко та Ч.Діккенс зуміли проникнути у сутність існування “маленької людини” з її внутрішнім світом, почуттями; людини, яка живе у своєму замкнутому просторі: чи то в рідному українському селі, чи в англійському “домі-фортеці”. Такі риси сентименталізму, як онтологічні мотиви: народження, стосунки з батьками, кохання, смерть; антропоцентризм; передача емоційного стану персонажів через їхні висловлювання, монологи, авторський коментар (“зсередини”), а також через зображення вчинків, рухів, жестів, вираз очей, міміку та погляди (“зовнішні”), змушують читача проникати у почуття героїв та співчувати їм, а, отже, створюється мелодраматичний ефект

– аудиторія несвідомо стає співучасником дій твору. Спільна риса образотворення позитивного героя з високоморальними та етичними якостями, який наділений апріорною чутливістю, гіперболізоване зображення пристрасностей, присутність інтриги, напружених перипетій у досліджуваних творах – усе це вдало вписалося у тогочасний літературний процес і піднесло українську літературу до світового рівня, незважаючи на певні ретардації в її розвитку.

Саме природна здатність співпереживати, розуміти психологічні стани та емоції обох митців допомогли їм протистояти жорстокості, раціоналізму та прагматизму суспільства з бурхливим темпом розвитку економіки та промисловості, в епоху зародження (в Україні) та становлення (в Англії) капіталізму.

1. Діккенс Ч. Домбі й син / Ч. Діккенс; [пер. з англ. М. Іванова]. – К.: Веселка, 1991. – 878 с.

2. Діккенс Ч. Холодний дом / Ч. Діккенс. – М.: Худож. лит., 1955. – 855 с.

The article is devoted to the comparative-typological analysis of Ch. Dickens' and H. Kvitka-Osnov'yanenko's creative works. The manifestation of the sentimentalism and the melodrama features through different artistic-esthetic means: themes devoted to the different stages of human life, creation of a positive character with a high morality, availability of the tense intrigue and evoking of the recipient's sympathy.

Key words: sentimentalism, melodrama, positive character, tense intrigue, recipient's sympathy.

ББК 83в6

УДК 821.111 – 3 + 821.161.2 – 3/091

ОСОБЛИВОСТІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ВАЛЬТЕРСКОТІВСЬКИХ МОТИВІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХІХ СТОЛІТТЯ

Оксана Попадинець

У статті розглядається проблема реценції творчості Вальтера Скотта в Україні, простежується еволюція творчого засвоєння його доробку українськими письменниками ХІХ століття. Окремлені чинники, від яких залежала реценція його творів в Україні.

Ключові слова: реценція, творче засвоєння, переклад, інтерпретація, типологічні збіги.

Творча реценція В.Скотта в українській літературі була якнайтісніше пов’язана з розвитком романтизму, з пристрасним інтересом до національного минулого, із завданням створити повноцілну українську національну літературу, з пошуками нових принципів і форм художнього відтворення дійсності. Повістувальною формою, найбільш придатною для адекватного відображення історії, українські романтики визнали історичний роман вальтерскоттівського типу. “Якщо б з’явився між малоросіянами геній, подібний Вальтеру Скотту, то я стверджую, що Малоросія є невичерпним джерелом для романів

3. Історія української літератури ХІХ ст.: у 3 кн. – Кн.І: навчальний посіб. за ред. М. Т. Яценка. – К.: Либідь, 1995. – 364 с.

4. Зеров М. Нове українське письменство // Зеров М. / Українське письменство. – К., 2002. – С. 6–105.

5. Квітка-Основ’яненко Г. Ф. Вибрані твори / Г. Ф. Квітка-Основ’яненко. – К.: Дніпро, 1987. – 312 с.

6. Куліш П. Вибрані твори / П. Куліш. – К.: Дніпро, 1982. – С. 492.

7. Наливайко Д. Спільність і своєрідність: українська література в контексті європейського літературного процесу / Д. Наливайко. – К.: Дніпро, 1988. – 393 с.

8. Українка Леся. Літературно-критичні та публіцистичні статті / Українка Леся // Зібрання творів: у 12 т. – К.: Наукова думка, 1977. – Т. 8. – 317 с.

9. Фащенко В. У глибинах людського буття: етюди про психологізм літератури / В. Фащенко. – К.: Дніпро, 1981. – 279 с.

10. Шахова К. Смук і сміх Чарльза Діккенса / К. Шахова // Нариси творчості зарубіжних письменників-реалістів ХІХ–ХХ ст. – К., 1978. – С. 15–23.

історичних. Ні Шотландія і ніяка інша країна не може представити таких різючих картин, як Малоросія, особливо з ХVІ ст.”, писав у 1830 році І.Розковшенко, один із українських поетів-романтиків ХІХ ст. [17, 30]. На початку 30-х років харківські романтики, такі, як І.Розковшенко, О.Євцький, І.Срезневський, О.Шпигоцький, роблять спроби створити повість або поему в “дусі Вальтер Скотта” [17, 30]. Активно звертаючись до історичного минулого рідної землі, вони намагалися показати його в піднесено-романтичному плані, вияскравити героїв національно-визвольної боротьби, повстанських рухів, видатних пред-

ставників культури. Та цей задум не був втілений у життя.

Прикметно, що літературний жанр, створений далеким “шотландським бардом”, не тільки не сприймався українськими романтиками як штучно залучений до національної літератури, а навпаки, вважався органічним для неї. У листі до О. Бодяньського від 23 травня 1846 року П.Куліш дивувався: “Дивно думати, що народ, який так діяльно брав участь у подіях роду людського, не в змозі розповісти про своє життя в історичному романі!” [цит. за: 3, 55].

Так поступово зароджувались дві однаково значні, взаємодоповнювані тенденції українського романтизму – прагнення, з одного боку, до національної самобутності, до осмислення рідної історії, народного характеру, до творчого опрацювання фольклорних першоджерел, а з іншого – до зміцнення духовних взаємин, до засвоєння загальнолюдського досвіду, здобутків російської та інших слов'янських, а також західноєвропейських культур, насамперед – ідей та художніх форм романтичної літератури.

Надто велика була вага Скоттової історичної прози в часи, коли російська, а ще більше – українська романістика перебували на стадії формування. Тому масою на меті простежити походження української історичної прози, аж до її джерела, тобто творів В.Скотта.

Для того, щоб проаналізувати першу історичну прозу в Україні крізь призму взірця – моделі історичного роману В.Скотта, перш за все потрібно накреслити контури цієї моделі: історичне тло, наявність вигаданого протагоніста, однакове співвідношення правди і домислу, поява народу на сцені, новаторство художньої мови.

Отже, маючи перед собою структуру вальтерскоттівського роману, зробимо спробу проаналізувати твори перших українських прозаїків, які намагалися творити у дусі В.Скотта. Це дасть змогу представити розвиток жанру історичного роману вальтерскоттівського типу в Україні. Незважаючи на те, що ця проблема вже тривалий час знаходиться у колі наукових інтересів українських дослідників (Є.Нахліка, М.Ільницького, А.Гуляка, В.Сиротюка, Р.Багрій), все ж вона й досі залишається не до кінця з'ясованою. Її актуальність посилюється ще й різноманітністю наукових підходів до її розв'язання, а також відмінністю у виокремленні й трактуван-

ванні домінантних складових у взаємозв'язку В.Скотта та України.

Історична проза В.Скотта, що слугувала для українських історичних романістів своєрідним еталоном, покликала до життя величезну кількість послідовників.

Першим, хто створив історичне полотно вальтерскоттівського типу, був український письменник П.Білецький-Носенко. У передмові до свого російськомовного роману “Зиновий Богдан Хмельницький. Историческая картина событий, нравов и обычаев XVII века в Малороссии” (1829) автор вказує, що він орієнтувався на доробок В.Скотта і М.Загоскіна, романи яких називає “историческими картинами”. Український письменник із захопленням відгукується про згаданих митців: “они переносят воображение в те любопытные времена, кои они живописали, и заставляют нас принимать живейшее участие в них” [2, 3].

У цій же передмові П.Білецький-Носенко торкається однієї з актуальних літературно-критичних проблем доби зародження української історичної романістики з європейського роману, а саме проблеми відмінностей між науково-історичною працею і твором художньо-історичним вальтерскоттівського типу. На думку письменника, “история повествует с важностью для соображения одного разума достопамятнейшие происшествия; но романтические картины, живописуя нравы и дух времени, занимают разум и воображение, чтобы короткими страстями согреть сердце” [2, 3]. П.Білецький-Носенко пов'язував свій історичний роман саме з романтичною літературною естетикою: “Я осмеливаюсь представить любителям отечественной старины опыт подобной исторической картины нравов и обычаев XVII века” [2, 3]. Перш за все роман “Зиновий Богдан Хмельницький” прикметний вальтерскоттівською композицією, складається з трьох частин, розділених на глави з епіграфами, що було характерним для романів В.Скотта.

Із зростанням й утвердженням романтизму в Україні першої половини XIX ст. зростає інтерес поетів-романтиків до національної історії, з'являються перші історико-романтичні картини, наприклад, роман “Чайковский” Є.Гребінки, написаний російською мовою, про звичай запорозького козацтва, про самих запорожців. Роман “Чайковский”, як зазначає Є.Нахлік [12, 74–92], виявляє типологічну спільність з романами В.Скотта, в

яких образ головного героя нерідко був схематичним, запрограмованим. Основна увага автора приділялась іншим, на перший погляд, другорядним персонажам, котрі по суті рухали художню дію (Ребекка в “Айвенго” В.Скотта, Тетяна в “Чайковскому” Є.Гребінки). Здобутком Є.Гребінки стало усвідомлення залежності життя окремих індивідів від історичних подій. У цьому є подібність з шотландським прозаїком, в якого головний герой, не розуміючи і не бажаючи цього, потрапляє у вир історичних подій, і насамкінець усвідомлює залежність свого життя від них.

Ще одним підтвердженням схожості є те, що даний твір нагадує роман шотландця своєю композицією, адже складається з кількох розділів, кожен із яких супроводжується епіграфами. Якщо В.Скотт, використовувач епіграфи із творчості В.Шекспіра, то Є.Гребінка – з творчості Т.Шевченка. Роман Є.Гребінки “Чайковский” має більш концентричний сюжет, з яким пов'язані значні успіхи європейської романтичної прози. Природно, відтак, що відповідний досвід європейських літератур став іншим важливим джерелом збагачення сюжетного досвіду українських письменників. Для Є.Гребінки, як і для його попередника П.Білецького-Носенка, їхніх ровесників та послідовників (але для кожного по-своєму), особливий інтерес, безсумнівно, становила сюжетотворча практика В.Скотта й пізніших європейських авторів історичних романів, з якої бралися і загальні принципи побудови твору, і відповідні прийоми.

Найбільший вплив творчість Вальтера Скотта мала на П.Куліша. На початку 40-х років XIX ст. П.Куліш (тоді студент Київського університету), ближче познайомився з М.Максимовичем і під його впливом звернувся до творчості В.Скотта. Зі слів Б.Неймана відомо, що: “Максимовичеві сподобався талановитий юнак, і він почав запрошувати його до себе, й вони часто співали разом українських пісень і читали Вальтер Скотта” [13, 131]. Перебуваючи у Луцьку, П.Куліш мав нагоду прочитати твори шотландця у французькому перекладі, а на засланні він читав їх в англійському оригіналі [цит. за: 1, 155]. Кулішів метод вивчення мов полягав у читанні романів В.Скотта в перекладах різними мовами. Отже, не останню роль у процесі запозичення культурного надбання інших народів відіграло знання тих чи інших іноземних мов.

Поетика історичних романів П.Куліша багато в чому нагадує поетику вальтерскоттівської романістики. У 1843 році П.Куліш написав російською мовою історичний роман “Михайло Чарнишенко, или Малороссия восемьдесят лет назад”. Є.Нахлік, порівнюючи роман П.Куліша з поетикою романів В.Скотта, пише, що історичні події, зображені в романі, дуже умовні, головну увагу автор зосереджує на романтичних пригодах героя. Історію Михайла Чарнишенка письменник розповідає з усіма елементами, властивими романам В.Скотта: занадто розтягнений початок, далекий шлях героя, двобій суперників, вагання Михайла між двома красунями: українською, донькою глухівського полкового судді – Катериною, і сербинкою Роксандою, страшні нещастя через це, убивства, темниці, старі замки й монастирі, якісь романтичні закутки.

Герої роману або страшенно жорстокі, як серб Радивой, або надто відважні, як козак Щербина, або ж дуже завзяті, як батько Чарниша, що проклинає сина за те, за що інший батько, козак з роду, похвалив би його. Традиція В.Скотта відчувається не лише в архітектоніці роману та подібності окремих ситуацій, а й у прагненні якнайповніше відтворити колорит часу та місцевості. У тексті роману подано детально описи старовинних українських споруд (будинки сотника Чарниша, Малоросійської колегії, Воронезької фортеці тощо), національного одягу та їжі. Вплив В.Скотта у романі виразно помітний. П.Куліш виявляє нахил до чіткого відображення історичних обставин, розгортання сюжету пов'язує з національною специфікою історичного розвитку України, поведінку героя вмотивовує конкретними історичними суперечностями (перехід української старшини на становище російського дворянства). Водночас у творі немало романтичних штампів, притаманних історичним довальтерскоттівським романам. Уже сама тема прокляття сина батьком додавала загадковості і містики.

Сам автор відчував, що виданням “Михайла Чарнишенка” – роману з умовно-історичним тлом та легендарно-фольклорним сюжетом – він не розв'язав завдання створити широке історичне полотно з життя України. Виступаючи слідом за П.Білецьким-Носенком, М.Гоголем та Є.Гребінкою, П.Куліш намагається створити новаторський як за змістом і формою, так і за способом самовираження роман. “Тоді, коли “Тарас Бульба”,

“Нежинський полковник Золотаренко”, “Чайковський” та, зрештою, “Михайло Чарнишенко” були пригодницько-романтичними, з великою народно-поетичною традицією, то “Чорна рада” поклала початок українському реалістичному історичному роману”, – зазначає Ю.Гречанюк [7, 39].

Кулішева “Чорна рада” стала відповіддю “Тарасові Бульбі”, яку письменник уважав недосконалим із позицій жанру. Основна структура жанру, накреслена В.Скоттом, передбачає наявність історичного тла, до якого вводиться белетристична оповідь, зосереджена навколо вигаданого негероїчного протагоніста. “Тарас Бульба” не має такого тла, бо не зображує реальних подій або осіб. Окрім того, там однобічно подається конфлікт і суспільство, панує суб’єктивне, міфологічне бачення минулого. Щодо вигаданого героя в “Тарасі Бульбі”, то він є міфологічною, героїчною постаттю й нічим не нагадує Скоттових протагоністів. “Тарас Бульба” і структурно, й тематично відрізняється від історичних романів В. Скотта, хоча певна схожість є. Спільне у М.Гоголя з романами В.Скотта – це архітектоніка, відтворення колориту часу та місцевості, подібність окремих ситуацій. Тому, П.Куліш в епілозі до “Чорної ради” рішуче твердить, що з “Тараса Бульби” не вийшло історичного роману. Основною причиною цього він вважає брак історичної правди і похідна з цього вузькість художньої. Р.Багрій зауважує, що “Чорна рада” П.Куліша є не наслідуванням, а радше альтернативою “Тарасу Бульбі” М.Гоголя [1, 7].

Під час роботи над “Чорною радою” П.Куліш відштовхувався від західноєвропейського історичного роману, від романів В.Скотта, проте встановив, “виробив” свої власні закони жанру. Зберігаючи типологічні ознаки історичного роману, він наповнив його новим українським змістом, створивши той новий різновид історичного роману, який з повним правом можна назвати соціальним історичним романом. Більше того, якщо В.Скотт створив історичний роман у власне романтичному настрої та розважального характеру, то український романіст уперше філігранно модифікував цей жанр у роман-хроніку з виразно окресленими ознаками першого українського політичного роману.

Спільним у В.Скотта і П. Куліша є принципи підходу до історичного минулого свого народу: динамічне (а не статичне) відображення історичних подій, усвідомлення

ролі народу в процесі його історичного розвитку, широке й цілком виправдане використання записів, документів, матеріалів архівів, легенд, розповідей національного фольклору тощо.

П.Куліш першим серед українських літературних критиків установив закономірності жанру історичного роману, альфою й омегою для якого слугувала художня та історична правда. “У галузі історичної прози, – це справедливим визначенням А.Гуляка, – роман П.Куліша відіграв таку ж немаловажну роль, як “Енеїда” І.Котляревського в українській літературі взагалі. Саме цим романом українська історична проза заявила про необмежену здатність української мови виражати героїчні почуття свого народу; саме цей роман ще раз підтвердив заслужену закономірність чільного місця української літератури серед літератур європейських” [8, 292].

Своїм романом П.Куліш продовжив на значно вищому рівні традиції попередників, – у першу чергу Є.Гребінки, – заклав ґрунт для розвитку історичного епосу, гідно представленого у II пол. ХІХ ст. іменами І.Нечуя-Левицького, М.Старицького, М.Костомарова, Д.Мордовця, І.Франка та ін.

Р.Багрій, аналізуючи “Чорну раду” П.Куліша, знаходить чимало Скоттівських сюжетних мотивів і типових образів [1, 153–182]. Так, наприклад, у романах шотландця іноді трапляється полонення або викрадення вродливої жінки з подальшим її порятунком. В “Айвенго” Ребекку та Ровену викрадають Фрон-де-Беф і де Брасі, врятовує Ребекку протагоніст Айвенго. У “Чорній раді” Лесю викрадає Кирило Тур, а рятує Петро. Ще один спільний для обох романів сюжетний мотив – подорож. У “Квентіні Дорварді” дами де Круа рятуються втечею, вдаючи прочанок, що подорожують до міста Кельна. Саме так, лаштуючись до Сомка в Переяслав, Шрам удає, ніби їде з сином на прощу.

Серед спільних сюжетних мотивів дослідниця називає такі: лікування пораненого лицаря прекрасною жінкою, мотив приятелювання представників ворожих сторін, ув’язнення протагоніста або якогось іншого значного героя, смертна кара.

Існують й інші приклади сюжетних мотивів, використаних В.Скоттом і запозичених П.Кулішем, проте, як би не наслідував П.Куліш досвід В.Скотта – аж до використання окремих композиційних засобів, – він не зміг як історичний романіст сягнути вер-

шин творця “Роб Роя”. Перевагу В.Скотта над автором “Чорної ради” пізніше слушно зауважують відомий український критик М.Драгоманов у статті “Австро-руські спомини”: “Я, напр., “Чорної ради” не дочитав, хоч ночі просиджував за Вальтером Скоттом в поганих російських перекладах з французького” [9, 154].

М.Драгоманов розглядав творчість В.Скотта в історичному плані, у зв’язку з його значенням для розвитку української літератури. У статті “Література російська, великоруська, українська і галицька” критик згадує “історичного романіста Вальтера Скотта єдиного, як Шекспір єдиний історичний драматург” [10, 149]. На його думку, В.Скотт збудив інтерес українців до власної народної поезії, він порівнює його з М.Гоголем і Т.Шевченком у плані їхнього спільного інтересу до старовини. “Українські романтики, перш за все Шевченко, обертались до старини, але та старина була не за горами (у цьому Шевченко має аналогію тільки з Вальтером Скоттом, котрий теж виріс на свіжих ще традиціях феодальної Шотландії)” [10, 148].

Зазначимо, що в українській літературі 60–70 років ХІХ ст. не з’явилося більш-менш помітного історичного прозового твору, за винятком хіба що повісті-казки Марка Вовчка “Кармелюк” (1865), а також оповідання С.Воробкевича “Турецькі бранці” (1865), його ж повісті “Месть чорногорця” (1876), та міфологічно-історичної повісті О.Стороженка “Марко Проклятий” (1863). Зауважимо, що особливими сторінками української історичної прози стали твори, у яких зображувалися певні аспекти світової історії та минулого нашої країни М.Костомарова “Чернігівка” (1881), “Кудеяр” (1875), Д.Мордовця “Последние дни Иерусалима” (1897), “Палій” (1896), опубліковано українською мовою в 1902 р. та ін., боротьба слов’янських народів Балкан проти турецького поневолення. Значне місце посідає звернення українських письменників до княжих часів, що бачимо у повісті І.Франка “Захар Беркут” (1883), в оповіданнях А.Кралицького “Князь Лаборець”, М.Обачного “Отрок”. Причиною цього були суспільно-історичні умови: репресивні заходи щодо українського народу з боку царського уряду, що супроводжувалися систематично вимушеними антрактами: 1847–1856; 1863–1871; 1876–1881 рр. і т. ін.

Про ці скрутні часи, коли все українське цькувалося, зневажалось, згадує М.Стариць-

кий у листі до І.Нечуя-Левицького від 5 березня 1883 р.: “то були часи, коли український письменник поки зовсім безправний чоловік відданий усім на баницю!” [15, 186].

Має рацію О.Гнідан, коли стверджує, що “у результаті дій Валуєвського циркуляру (1863 р.) та Емського указу (1876 р.) 70–90-ті роки ХІХ ст. – найглухіші в цьому сенсі. В літературознавчій та історичній науці їх представлено як добу застою й летаргічного сну, відсутність будь-якого прояву українського свідомого життя – чи то в галузі громадської думки і громадського руху, чи то в галузі наукової праці, або художньої творчості. І це, звичайно, не вся правда, тому що всупереч усім заборонам творча робота будівників української культури не зупинялася ... і під час “антрактів” науково-творча інтелігенція знаходила вихід і закладала фундамент національної культури, віддаючи на вітвар українського відродження свої сили, талант, а часом і життя” [6, 6].

Справді, 70–90-ті роки ХІХ ст. – час вимушеного німування української мови, літератури, української національної ідеї, української національної думки. Та все ж таки, як справедливо зазначала у своїх “Споминах” С.Русова, “тяжкий був час, але час повний краси українського романтизму, коли кожний літературний твір справді ставав цінним предбанням, доказом нашого культурного, національного поступу, заради якого всі наші романтики – тогочасні діячі готові були терпіти всякі переслідування” [14, 27].

70–90-ті роки ХІХ ст. – це час, коли в українській літературі порушуються нові проблеми, з’являються нові літературні імена, на долю яких і випадає творення історичної прози. Взнявши за основу досягнення попередників, розвиваючи їх традиції, вони почали формувати українську історичну прозу на якісно новому рівні.

Однією з найяскравіших є постать М.Старицького, який у спілці з іншими українськими інтелігентами був, за словами І.Франка, людиною перехідної формації. Смак, розуміння літератури, суспільні й політичні погляди його були “зовсім новочасні, європейські, і в кожній іншій європейській літературі такі письменники розвинулись би коли не до великих, то все-таки до видних літературних діячів, здобули би собі широкий вплив, і славу, і забезпечене життя. В Росії, а надто ще на Україні над ними тяжить прокляття зацофаного осередка, непочатого пере-

лога. Їх гаряча душа рветься до суцільної, гармонійної і широкої діяльності, а дійсність ставить їх перед самі урізки, щерби, прогалини. І ось вони кидаються на всі боки, заповнюють прогалини, латають, піднімають повалене, валять те, що поставлене не до ладу, будують нове, шукають способів підняти роботи більше рук” [16, 526].

Історична проза М.Старицького генетично закорена в традиціях як української (Є.Гребінка, М.Гоголь, П.Куліш), так і європейської (В.Скотт) школи.

Певну опосередковану роль у залученні М.Старицького до художнього досвіду читачького кумира XIX ст. В.Скотта відіграв П.Куліш. Його “Чорна рада”, певним чином написана під впливом вальтерскоттівських романів, стала додатковим аргументом для М.Старицького в його симпатіях до “школи” великого шотландця. Додатковим тому, що твори В.Скотта були йому знайомі ще з юних літ і складали його улюблену лектуру, про що свідчить відповідна цитата з мемуарів письменника: “...Мы много тогда читали громко друг другу, переживая душой все перипетии жизни героев. Читали, между прочим, с жадностью из тетиной библиотеки романы Вальтера Скотта, Дюма, Эжена Сю, Бальзака – конечно, в переводе на русский язык...” [15, 396]. Чи в іншому місці: “Помню, что нас тогда особенно увлекали “Робинзон Крузо”, “Айвенго” и “Граф Монте-Кристо” [15, 392].

Щоправда, “вальтерскоттівський” досвід знадобився М.Старицькому у написанні великих епічних полотен, у яких спостерігаємо деякі його ознаки, зокрема, досить густо вкраплені пригодницькі елементи, які сигналізували про ефект романтизму: викрадення, зникнення, переодягання, переслідування, підслуховування тощо. Але захоплюючий сюжет романів разом із своєрідною мовою творів, інкрустованою українським словом, створюють для читача неповторну атмосферу чару старовини і романтики. Більше того, всі ці атрибуції є виявом жанрової специфіки твору, константними чинниками, що власне і витворюють жанр історико-пригодницького роману.

В.Беляєв, аналізуючи роман М.Старицького “Останні орли”, наголошував на тому, що фабульні повторення, спорідненість мотивів і ситуацій виступають при зіставленні його творів з романами В.Скотта. Це і духовна близькість пророчиці-циганки Зої у М.Старицького з циганкою Мег Мерріліз (“Гай

Меннерінг”), з пророкуваннями і віщуваннями в “Веверлі”, спорідненість старого заповождя Тарана, “незримого хранителя” Найді, із Саладином (“Талісман”) [4, 31]. Н.Левчик, наприклад, досліджуючи діалогію про Мазепу, знаходить типологічні відповідності у трактуванні деяких образів українського та англійського письменників: “Трактування Старицьким образів Галини і Мар’яни певною мірою співзвучне традиціям європейського історико-пригодницького роману (леді Ровена і Сарра в романі “Айвенго” Вальтера Скотта).

Однак сюжетна схема західноєвропейського роману використана Старицьким на національній ідейній основі. Добра, чуйна, щиросердна Галина (образний еквівалент леді Ровени) зображена в просвітительсько-преромантичному плані як втілення природної чистоти почуттів, що характерно для української літературної традиції (Г.Квітка Основ’яненко, П.Куліш). Мар’яна ж, як і Сарра, втілюючи інтелектуально-розумове начало, має зовсім протилежні вальтерскоттівській героїні світоглядні переконання. Її чужа пасивна позиція непротивенства злу, і вона, згідно зі своїм історичним досвідом дочки України, вважає, що за свободу треба боротися, а перемогу одержують в бою, у поєдинку” [11, 5]. Зрозуміло, що тут, у цих зіставленнях, перегуках, запозиченнях, не йдеться про просте наслідування мотивів так званого “формального сюжету”.

Знаходимо й інші спільні риси в обох письменників, на які дослідники ще не звертали уваги. Наприклад, такі: роль відведення народові; питання вибору людством шляхів розвитку – цивілізація як розумове, наукове осмислення буття, чи орієнтація на життя “природної” людини; питання державності, суверенітету і протекторату, взаємин із сусідніми державами.

Отже, у М.Старицького “вальтерскоттівська школа” виявлялася на різних смислових рівнях – сюжетному, стильовому, характеротворчому, але практично в кожному разі наш письменник прагнув якомога органічніше прилучити чуже до свого національного, українського. У цьому контексті цікавим є міркування М.Бондаря, котрий, оглядаючи шляхи розвитку нашої літератури в XIX ст., пише про “дві течії, в яких порушується проблема стосунків українського письменства до літератур зарубіжних”, і визначає позиції М.Старицького у цьому питанні: “Представники другої течії, до якої

можна віднести М.Драгоманова (як літературного критика), І.Франка, М.Старицького, В.Самійленка та інших, займали в цих питаннях (зв’язок української та європейських літератур, збереження національної специфіки письменства) більш помірковані позиції, були переконаними в тому, що національно прикметні вияви художності слід примножувати у стані повної відкритості інонаціональному художньому досвіду: через широке засвоєння здобутків інших літератур – у жанрах, темах, художніх і філософських ідеях” [5, 44]. М.Старицький послідовно і принципово адаптував різноманітні іноземні резонування і впливи до національної специфіки українського письменства.

Продемонструвавши широку обізнаність українських письменників із цілою низкою творів шотландця, заглибившись у подробиці їх перших історичних полотен та проаналізувавши схожість сюжетів і персонажів з вальтерскоттівськими, можна стверджувати, що їхні твори витримано в канонах жанру (історичне тло, до якого вводиться белетристична оповідь, зосереджено навколо вигаданого негероїчного протагоніста). Отже, всіх їх поєднує орієнтація на романістику В.Скотта за принципової відмінності творчих засад та естетичного рівня творів. Якщо П.Білецький-Носенко, Є.Гребінка, М.Гоголь та П.Куліш (“Михайло Чарнишенко”), представники белетристичної літератури, запозичували саме романтичний бік творчої спадщини великого шотландця і знамениту сюжетну схему, то у творчості М.Старицького та у “Чорній раді” П.Куліша історичний роман вальтерскоттівського типу набув принципово нового значення.

Самобутність П.Куліша і М.Старицького полягає у деяких структурних модифікаціях. Вони розсувають межі конфлікту, розгортаючи його в картину хаосу та руїни. Також вони залучають двох протагоністів замість одного і використовують два символи, що уособлюють альтернативні шляхи “оволодіння” дійсністю. Їхні романи, безперечно, є історичними творами вальтерскоттівського типу, але між ними є й тематичні відмінності, зумовлені вже згаданими визначеними структурними та іншими змінами (у пристосуванні мотивів вони також пішли самобутнім шляхом, переробляючи їх відповідно до своєї мети). М.Старицький на межі XIX – XX ст. не тільки утримав, але й утвердив романний жанр особливого, вальтерскоттівського, зву-

чення, ставши, таким чином, “зачинателем історично-пригодницьких романів в Україні” [11, 7].

1. Багрій Р. Шлях сера Вальтера Скотта на Україну (“Тарас Бульба” М. Гоголя і “Чорна рада” П. Куліша в світлі історичної романістики Вальтера Скотта) : літературно-критичний нарис / Романа Багрій ; [пер. з англ. Л. Шарінової]. – К. : Ред. журн. “Всесвіт”, 1993. – 292 с.

2. Белецький-Носенко П. П. Зиновий Богдан Хмельницький. Историческая картина событий, нравов и обычаев XVII века в Малороссии / Павел Павлович Белецкий-Носенко. – Центральна наукова бібліотека АН УРСР. Відділ рукописів. – Ф. 1, од. зб. 1706. – 223 а.

3. Бернадська Н. І. Український роман : теоретичні проблеми і жанрова еволюція : монографія / Ніна Іванівна Бернадська. – К. : Академвидав, 2004. – 368 с.

4. Беляєв В. Г. Доля письменника і доля його роману : “Останні орли” М.Старицького / В. Г. Беляєв // Радянське літературознавство. – 1971. – № 3. – С. 29–46.

5. Бондар М. Діалог з історичним часом : формування нової української літератури / М. Бондар // Київська старовина. – 1998. – № 5. – С. 9–55.

6. Гнідан О. Передне слово / О. Гнідан // Історія української літератури 70–90-х років XIX ст. : у 2 т. – К. : Логос, 1999. – Т. 1. – 1999. – С. 3–6.

7. Гречанюк Ю. А. Проблеми історизму і традиції в літературі XIX–XX ст. / Юрій Андрійович Гречанюк, Анатолій Євгенійович Нямцу. – Чернівці : Рута, 1997. – 124 с.

8. Гуляк А. Б. Становлення українського історичного роману / Анатолій Борисович Гуляк. – К. : Міжнар. фін. агенція., 1997. – 293 с.

9. Драгоманов М. П. Австро-руські спомини (1867–1877) / М. П. Драгоманов // Літературно-публіцистичні праці : у 2 т. – К. : Наукова думка, 1970. – Т. 2. – С. 151–288.

10. Драгоманов М. П. Література російська, великоруська, українська і галицька / М. П. Драгоманов // Літературно-публіцистичні праці : в 2 т. – К. : Наукова думка, 1970. – Т. 1. – С. 80–220.

11. Левчик Н. Повернення з небуття (романи “Молодощь Мазепы” і “Руїна” в контексті світоглядно-естетичної концепції історичної прози М. Старицького) / Н. Левчик // Старицький Михайл. Молодощь Мазепы. Руїна. – К. : Укр. Центр духовної культури, 1997. – С. 3–12.

12. Нахлік Є. К. Українська романтична проза 20–60 х років XIX ст. / Євген Казимирович Нахлік. – К. : Наукова думка, 1988. – 319 с.

13. Нейман Б. Куліш і Вальтер Скотт / Б. Нейман // Пантелеймон Куліш : збірник праць Комісії для видання пам’яток новітнього письменства. – К., 1928. – С. 127–156.

14. Русова С. Ф. Мої спомини / Софія Федорівна Русова. – К. : Україна-Віта, 1996. – 208 с.

15. Старицький М. Твори : у 8 т. / Михайло Старицький. – К. : Дніпро, 1965. – Т. 8 : Оповідання. Статті. Листи. – 752 с.

This article investigates the problem of creative reception of Walter Scott in Ukraine, envisages the evolution of his creative mastering legacy by Ukrainian writers of the XIX th century. The substances from which reception of his works depends on Ukraine is outlined.

Key words: reception, creative mastering, translation, interpretation, typological coincidences.

УДК 82.091: 821.161.2+821.111 (73)

ББК 83.66

Наталія Кучірка

ОБРАЗ “ПОДЕННЯ” ЛЮДСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА В НАТУРАЛІСТИЧНИХ ТВОРАХ ІВАНА ФРАНКА ТА СТІВЕНА КРЕЙНА

У статті здійснено порівняльний аналіз художніх творів Івана Франка та Стівена Крейна крізь концепт суспільного “дна”. Виявлено типологічні схожості та розбіжності як на рівні світоглядно-філософських установок, так і відповідних поетикальних засобів їхнього втілення у творчості письменників. З’ясовано межі впливу естетики натуралізму та інших літературних напрямів на творчі зазначеної тематики.

Ключові слова: літературний процес, літературний напрям, поетика, стилістика, позитивізм, натуралізм.

Змалювання життя соціальних “низів” було характерним для прози письменників натуралістично-реалістичного спрямування, найвизначніші творчі здобутки яких припадають на період кінця ХІХ – початку ХХ століть. До цієї теми звертались, зокрема, у французькій літературі Еміль Золя, брати Гонкури, Гі де Мопассан; в українській – Іван Нечуй-Левицький, Панас Мирний, Володимир Винниченко, Іван Франко. Цікаво, що й у такій географічно (але не типологічно!) віддаленій від європейського континенту літературі, як американська, цю тему глибоко й ґрунтовно, сказати б, у традиціях “золяїзму”, розкрив Стівен Крейн в оповіданнях “Експеримент зі злиднями”, “Темно-рудий собака”, повісті “Мати Джорджа”, нарисі “Люди в негоду”, а також у романі “Меггі, вулична дівчина”.

Тож закономірним з точки зору літературознавчої компаративістики буде зіставлення типологічних особливостей у зображенні суспільного “дна” у творчості Стівена Крейна та Івана Франка: обидва письменники творили приблизно в той самий період часу, мали спільних учителів (Еміль Золя та інші представники французького натуралізму), орієнтувалися на подібні світоглядно-філософські установки.

16. Франко І. Шевченко по-німецьки / Іван Франко // Збір. Творів : у 50 т. – К. : Наукова думка. – 1983. – Т. 38. – С. 525–530.

17. Харківська школа романтиків : у 3 т. / [вступні статті, редакція і примітки А. П. Шамрая]. Харків : Держвидав України, 1930. – Т. 1. – 280 с.

Відповідно, об’єктом нашого дослідження у статті є роман Стівена Крейна “Меггі, вулична дівчина” та вибрані твори Івана Франка, у яких, на наш погляд, найчіткіше простежується (на змістовому та формотворчому рівнях) генетико-типологічна спорідненість, а також індивідуальні стилістичні особливості щодо розкриття зазначеної тематики у художній спадщині американського та українського письменників.

Передовсім зазначимо, що звернутися до проблеми маргінальної особистості у тогочасному суспільстві обидвох прозаїків спонукали схожі морально-етичні установки, які тою чи іншою мірою були притаманні всім представникам натуралістичного напрямку, і які дуже точно сформулював І. Франко у статті “Еміль Золя і його твори”: “...Моральною справою є досліджувати причини занепаду, шукати іскри божественного вогню, людського почуття, навіть в істотах, котрі впали найнижче, ніж фарисейським переконанням про свою цнотливість відвертатися з погордою від усього, що заздалегідь визнане осудженим і нікчемним” [10, т. 26, 101].

Отже, “досліджувати причини занепаду” Стівен Крейн береться в одному з районів Нью-Йорка – Бауері – кварталі бідноти і жебраків, нещасних і знедолених, бандитів і соціальних аутсайдерів. Автор із фактогра-

фічною точністю змальовує його брудні, засмічені, темні вулиці й напівзруйновані потворні занедбані будинки: “...Безліч огидних під’їздів перекошеного будинку викидали на вулицю та у стічні канали орави дітей. Вітер початку осені підіймав із бруківки жовту пилу, крутив нею у вирі й кидав у численні вікна. Всюди на пожежних драбинах тріпотіли на вітрі довгі шнури для білизни. У всіх відлюдних кутках виднілись відра, швабри, ганчірки й пляшки” [4, 256].

Схожий фактографічний опис присутній у змалюванні міських вулиць, осель та побуту заробітчан у Франкових Бориславських оповіданнях, брудних жидівських помешкань у “*Voia constrictor*’і”, тощо: “*І досі він живо нагадує тону напіврозвалену, підгнилу, вогку, нехарну і занедбану хатку на Лану в Дрогобичі, в котрій побачив світ. Стояла вона над самим потоком, на против старої і ще відразливішої гарбарні, відки цотижня два трудоваті каправоокі робітники виносили ношіями спотребований і переквашений луб, котрий на всю пересторону (перію) ширив кислий, удушливий, убиваючий сопух. Побіч хати його матері стояло багато других, подібних. Всі були скопичені так густо, дах у кожної був такий нерівний, перегнилий та пошарпаний, що ціла тота пересторона подобала радше на одну нужденну руїну, на одну велику купу сміття, плюгавства, гнилого дшиння та шмаття, як на людське житло. І воздух тут раз в раз такий затхлий, що сонце сумрачно якось світило крізь шпари в стінах і дахах до середини хат, а зараза, бачилось тут плодилася і відти розходилась на десять миль довкола*” [10, т. 14, 373].

Роман Крейна “Меггі, вулична дівчина” починається зі змалювання бійки між хлопчиками з різних вулиць Бауері – Питейної алеї та Чортового провулка, – що символізує боротьбу за існування (вплив позитивістського вчення Ч. Дарвіна) як перманентну екзистенційну сутність життя героїв твору. Ідентичний початок віднаходимо й у романі Франка “Лель і Полель”, де діти погрожують “дати у карк” або ж “заїхати межі липки” братам-близнюкам, для котрих життя – теж постійне змагання за виживання. Тема “війни всіх проти всіх” пронизує обидва романи. Хто переможе у цій битві? Хто загине? Письменники майстерно закладають інтригу вже у зав’язці зазначених творів.

Коли вперше знайомимося з Меггі, бачимо чисту душею дівчину, на якій ще не

позначилися ні патологічна спадковість, ні негідне людського життя середовище: “*Здавалось, ніякий бруд Питейної алеї не прилипає до неї*” [4, 267]. В оповіданні Франка “Між добрими людьми” бачимо схожу долею дівчину Ромцю, яка, рано втративши батька і матір, важко працюючи, щоб заробити на кусень хліба у рідного дядька, не втрачає таких людських якостей, як доброта, чесність, співчутливість. Проте гіркий фатум тяжіє над двома дівчатами: всепоглинаючий вплив їхнього оточення не дозволяє їм розвинутися, звестися на ноги, а змушує котитися вниз – на саме “подення” суспільного укладу та моралі.

Головна героїня роману Крейна зустрічає буфетника Піта – грубого, вульгарного, самовпевненого молодика, який, скориставшись чистими почуттями та довірливістю дівчини, спокушає її, а згодом покидає зневажену, відкинуту ще й батьками і братом, гинути на вулицях міста. Очевидно, що причини життєвої катастрофи Меггі не криються у біологічних мотивах поведінки героїні чи, тим більше, у її патологічній спадковості, як це часто спостерігаємо у творах французьких натуралістів. Винуватцем морального падіння дівчини є передовсім середовище, в якому вона опинилась.

Тяжкі реалії життя і побуту бідних людей зумовили врешті-решт моральне падіння й героїні Франкового твору, про що метафорично висловлюється сама Ромуальда: “*Я не раз бачила, як галузка, відірвана від дерева, плине по воді, доки не попаде в крутіж. І тут ще зразу пливе вона спокійно, описує далекі круги; але чим далі, тим круги вужчі, рух її швидший, поки течія не змеле нею і не кине в спінене гирло, де вона й пропадає. Чи винна гілка, чи винна вода, що так воно діється?..*” [10, т. 8, 226].

Меггі марить своїм життям із коханим чоловіком, “*майбутнє уявлялось їй у рожевому світлі, тому що було воно таким несхожим на все, що їй довелося пережити*” [4, 293]. Подібні “рожеві” мрії невідступно супроводжують і головну героїню “Ріпника” Фрузю, яка уявляє собі “*усміхненого, любого, говіркого*” Івана, що іде “*рука об руку з нею*”. Обидві дівчини хочуть виглядати в очах своїх обранців якнайкраще: Фрузя загадує, як гарно сидітиме на ній “*червона шалінова хустка на голові, і спідничка перкальова, – не нова вже, то правда, але зашанована. Сорочка картанова, білесенька, червоним шовком стебнована в зірочки дрібонькі*” [10, т. 14, 287], а

Меггі, пройнявшись ненавистю до всіх своїх суконь, “*марила різноманітними прикрасами, які щодня бачила на інших і котрі сприймала як найважливіших союзників жінки*” [4, 277]. І хоч позірно може скластися враження, що винуватцями особистої драми дівчат, їхнього нещасливого кохання є легковажність їхніх обранців чи втручання суперниць, насправді ж головною причиною усіх бід є, безперечно, середовище.

Які ж вади цього середовища, що руйнує життя людей, хотіли підкреслити у своїх творах письменники? Насамперед це важка, виснажлива праця за копійки, що надломлює волю особистості й підриває здоров'я. Обидва автори подають у творах докладний, фактографічний опис виробничого процесу й змальовують його негативний вплив на робітників. Упродовж цілого дня Меггі “*тиснула на педаль машинки, виготовляючи комірці*” у кімнаті, “*де сиділо ще двадцять дівчат із обличчями всіх відтінків жовтого кольору та різноманітних ступенів похмурості*” [4, 268]. Схожими фарбами змальовує трудівниць Борислава Франко: “*Їх лиця пожовклі з нужди, – їх руки немов обросли глинов і воском земним, – їх одіж – то позшиване лахмання, що ось ледве-ледве держиться на них. Тут старі, недугами і гризкою поорані лиця лежать обіч молодих, хороших ще, – котрих цвіт, однако ж, звіяла передчасна тяжка праця, і нужда і розпуста. І вираз кожного лиця відмінний*” [10, т. 14, 279].

Негативну роль відіграють також установлені упередження громадськості, що закриває очі на пияцтво, лайки, бійки й водночас безжально засуджує молоду дівчину за хвилину слабкості, тим самим підштовхуючи її до ще більшого падіння. Чи не склалося б по-іншому Фрузине життя, якби батьки не зреклися своєї дитини “*за тот сором, що їм зробила перед цілим селом, уйшовши поночі за пняком і розпусником – Іваном*” [10, т. 14, 285], якби змогла вона у найважчий момент свого життя повернутись до рідної домівки й відчувти любов і підтримку рідних людей? Чи покінчила б життя самогубством Меггі, якби обмежені батьки-п'яниці не прокляли її за те, що “*кривою дорогою*” пішла, якби одного разу брат Джиммі не відкинув думки, “*що сестра його могла б бути набагато достойнішою, якби в житті своєму вона бачила більше добра*” [4, 296].

Безперечно, описуючи руйнівний вплив на особистість “середовища”, художники сло-

ва як послідовні позитивісти не могли цілковито оминати іншу важливу детермінанту людської поведінки – “расу”. Саме “расові” недоліки, патологічні риси людської природи, що спадково переходять із покоління у покоління, позначаються на формуванні відповідного “середовища”. Пияцтво, тваринний спосіб існування призводять до того, що навіть той дріб'язок, який вдається заробити, батьки Меггі, замість того, щоб витратити на необхідні у побуті речі, на дітей чи заощадити, просто пропивають, а напившись, трошать меблі та б'ють посуд. Причому вони не є винятковими людьми у своєму середовищі, а радше навпаки – типовими. Змальовуючи відвідувачів вар'єте, автор звертає увагу на те, що, зважаючи на їхній зовнішній вигляд і мозолясті руки, “*з першого погляду зрозуміло, на життя вони заробляють важкою, нудною працею*”, проте “*вони із задоволенням покурювали люльки і брали на п'ять, десять чи п'ятнадцять центів пива*” [4, 273].

Пропивали майже всі зароблені гроші й бориславські заробітчани: “*Чорт бери гроші, чорт бери здоров'я, чорт бери спання! Жити, уживати світа, доки служать літа!*” [10, т. 14, 339]. За таким принципом жив Іван із “Ріпника”, який “пустив на вітер” усе майно, що залишилося йому після смерті батьків, пропив усі свої позитки й Василь Півторак з “Наверненого грішника”; частенько заходять до шинку й пересічні “*бориславські громадяни*”, і “*не один в душі аж потерпає, розгадуючи, як то там жінка почне йому парастас читати за поворотом за то, що послідний крейцар пускає марно, а діти в хаті їсти пишуть*” [10, т. 14, 339].

На такому тлі безпорадності та морального зубожіння першочергову допомогу повинна б надавати церква. Проте обидва автори різко засуджують дії чи бездіяльність духовенства. Блукаючи вулицями міста, без будь-якої мети і надії, розгублена Меггі зустрічає священника зі світлим обличчям і добрими очима. Згадавши про “*Господне милосердя*”, дівчина вирішує звернутися до нього, проте “*пан судомно сіпнувся і жваво задріботів убік, рятуючи репутацію порядної людини. Він не наважився врятувати живу душу. Та й звідкіля було йому знати, що перед ним – душа, яка потребує порятунку*” [4, 306].

Не отримав розради та підтримки від церкви й Василь Півторак, котрий, поховавши двох синів і дружину й продавши велику частину свого маєтку, щоб розрахуватися з

панотцем за похорони, повільно котився на “дно”, а після виголошеної священником проповіді, в котрій йшлося, що такий чоловік, як Василь, не заслуговує називатися чоловіком, що він – “*гірший як худобина*”, остаточно втратив надію на порятунок. Причому, автор зазначає, що “*бориславські панотець були чесний чоловік, щиро бажали добра для своїх громадян, але за домашніми клопатами, за одностайним тиркотом щоденного життя ніколи їм було подумати, чи і як мож досягнути того добро*” [10, т. 14, 348].

Очевидно, що середовище у розумінні Стівена Крейна є дещо іншим, ніж в Івана Франка. У першого це не лише суспільство, а ще й байдужий до людини всесвіт, що не дає їй жодного шансу, це синонім долі, фатуму. “Кожен герой крейнівської повісті перебуває в конфлікті з космічними силами. Якщо кучер Джиммі готовий помірятися силами з богом сонця, то буфетник Піт не налякається й ангела смерті” [5, 636], – зазначають критики.

Образ Джиммі – протилежний образу його сестри: він жорстокий як на вулиці, так і вдома. Дізнавшись про моральне падіння Меггі, він не може зрозуміти, як у такій “порядній” сім'ї могла вирости така “мерзотниця”; як міг вчинити так зі своїм другом Піт. Хоч сам Джиммі нічим не кращий: звабивши водночас двох жінок, він і слухати не хоче про весілля та відмовляється забезпечувати їхніх дітей. Надзвичайно схожими є сцени зустрічі парубків зі скривдженими дівчатами, обидва говорять майже ідентичні слова. Джиммі: “*Слухай, Хетті, ти кінчай ходити за мною по всьому місті, зрозуміла? Кінчай – і все! Залиш мене в спокої! Ти мені набридла, зрозуміла?*” [4, 302]; Піт: “*Слухай, ти мені набридла! Зрозуміла? Ну чого ти причепилася?*” [4, 305]. Перекликається зі згаданими вище й сцена зустрічі Фрузі та Івана: парубок різко й сухо розмовляє з дівчиною і, хоч не відмовляється від неї на словах, робить це на ділі.

Дивує той факт, що, перебуваючи з дитинства у світі отупляючої праці, непробудного пияцтва, бійок та лайок, Меггі та Джиммі стають усе ж різними людьми з відмінними характерами та ідеалами. Однією з причин такого різного пристосування до умов і законів середовища є, на нашу думку, відмінність у проявах негативної спадковості у героїв: якщо у Джиммі спостерігаємо ту саму залежність від алкоголю, грубість, упертість, брутальність, що і в батьків (“він – як свого часу

батько – ночами хитаючись, піднімався сходами додому, кружляв по кімнаті, лягав хатніх і падав спати просто на підлогу” [4, 268]), то Меггі не успадкувала найгірших рис матері та батька. Можна припустити, що життя на маргінесі суспільства уявлялося С.Крейну в замкнутому колі: те, чого не вдавалося довершити з людьми, збиткуючись над їхніми долями, патологічній спадковості, брало на себе негативне середовище. Таким чином, автор практично не залишає своїм героям шансів вирватися із цієї трясовини “людського подення”. Як зазначає Р.Голод, “людина у натуралістів часто схожа на машину, яка діє під впливом власних інстинктів, спадковості й середовища, тому й твори цього напряму часто звинувачували у фаталізмі” [2, 68].

Менш значущим є вплив спадковості на розвиток особистості у творчості Івана Франка. У залежність від алкоголю потрапляє Василь Півторак із “Наверненого грішника”. Моральне падіння чекає на Фрузю із “Ріпника” та Ромцю (“Між добрими людьми”), проте щоразу йдеться переважно про вплив на долю людини середовища, непосильної праці, важких реалій життя та побуту бідноти.

Таким чином, зображення життя як вічної війни, на якій постійно потрібно боротися за кусень хліба, за власну гідність, за краплину щастя й проти несправедливості буття, проти злидарства і бруду є невід'ємною частиною творів на тему суспільного “дна” як Івана Франка, так і Стівена Крейна. І немає в цій війні переможців і переможених: кожен коли-небудь стає жертвою середовища, жертвою цього світу. Обидва письменники змальовують спроби втечі з “поля бою” слабких та зневірених: це пиятика батьків Меггі у Крейна та Івана (“Ріпник”) і Василя Півторака (“Навернений грішник”) у Франка, це рожеві ілюзії Меггі, Ромуальди та Фрузі, це, зрештою, самогубство головної героїні роману Крейна, якій смерть приносить звільнення від усіх страждань та поневірянь, а передовсім – материнське прощення “гріхів”.

Проте фінальні акценти у творах Івана Франка та романі Стівена Крейна часом різняться. У другого головна героїня помирає, а мати Меггі, Джиммі, Піт – живі, вони глибоко пустили коріння у бруд Бауері. У цьому суспільстві тріумфує зло. У Франкових оповіданнях “Ріпник” (І редакція) та “Навернений грішник” також гинуть головні персонажі – Фрузя й Василь Півторак – проте читач має всі підстави сподіватися на важке, але щас-

ливе й гідне життя Івана зі своїм сином Андрієм і на вихід зі скрути Івана Півторака. У Франковому суспільстві все-таки жевріє іскра надії.

За Р.Голодом, “у Франковому світогляді місця для песимізму не було, тому й стилізований під натуралізм твір (“Ріпник”. – Н.К.) отримує не властиве цьому літературному напрямкові закінчення. Здається, у безвихідній ситуації автор раптом вирішує “прорубати вихід”, дати своїм героям шанс, вивівши їх за межі Борислава, що пожирає людей...” [2, 93].

За очевидної типологічної схожості манер С.Крейна та І.Франка, зумовленої значною мірою ідейно-тематичною та поетикальною спорідненістю творів про маргінальні верстви суспільства, індивідуальні особливості художніх методів письменників усе ж простежуються і на стилістичному рівні.

Для прикладу, порівняймо описи зовнішності персонажів та умов їхнього життя і побуту у творчості Івана Франка та Стівена Крейна. Перший змальовує навколишню дійсність рівномірно, об’єктивно, конкретно, докладно, не уникаючи драстичних картин, немов фотографуючи її: “*Се була цюпка не більше шести кроків вздовж, а чотирьох вшир. – одним маленьким закратованим вікном. Тее вікно було прорубане високо вгорі, трохи не під самою стелею, і виходило на ганок, та так, що через нього видно було тільки сірі від старості гонти та лати піддашка, звисаючого над ганком. Сонце не заглядало сюди ніколи. Стіни тої цюпки були брудні та нечисті понад усякий опис, а долом покриті трохи не краплистою вогкістю. Асфальтова підлога була вся мокра від поналиваної води, по наношеного не знати від якого часу болота та від харкотиння*” [10, т. 15, 113].

Описи Стівена Крейна дуже короткі, стислі, не надто деталізовані, проте експресивно забарвлені. Це радше навмисне підмальована темними фарбами картина, ніж фотографія. Автор зображує передовсім потворне та бридке, його формулювання підкреслено емоційні: “*огидні під’їзди перекошеного будинку*”, “*моторошні з виду жінки, нечесані, в неохайному одязі*”, “*мерзенні недоїдки*” тощо.

Деталі в романі неначе розмиті, абстрактні й тому часто символічні: письменник не називає імені батька Меггі, нічого не говорить про його роботу, а про його відхід із цього світу згадає лише двома словами: “*батько помер*”, з чого можемо зробити висновок, що був він настільки мізерною люди-

ною, що не заслуговував на більшу увагу; автор розкриває лише один день із дитинства Джиммі та Меггі – день бійок, лайок, страху – він був типовим у житті дітей; Крейн не розповідає історію падіння Меггі – її остання в житті прогулянка, зустрінуті перед смертю чоловіки (від молодика у фракці з “*хризантемою в петлиці*” до “*обідраної істоти з бігаючими, налитими кров’ю очима та брудними руками*”) стисло передають її життєпис цього періоду.

Франко ж навіть у менших за формою творах подає зусбічніші описи життя, побуту, характерів героїв, однак вони також насичені символікою. І.Денисюк зокрема вважає, що символізуючу роль в оповіданні “Ріпник” відіграє “пейзажний образ – картина брудного, болотистого Борислава на тлі весняних підгірських долів” [3, 62]; символічною є вже сама назва повісті “*Voas constrictor*” – в образі “змія-давуна” письменник уявляв собі все-сильну владу грошей у тодішньому суспільстві.

Про зовнішній вигляд головної героїні роману Стівена Крейна Меггі сказано вкрай мало, всі деталі опису підпорядковані єдиній меті – створенню образу жертви, втіленої приреченості: “*У нещасної жінки було дивне обличчя. Її усмішка була зовсім не схожою на усмішку. Коли ж її обличчя було спокійним, на ньому позначались тіні, наче вона їдко посміхалась, наче хтось грубо провів незгладні лінії навколо рота*” [4, 348].

Хоч і у Франкових портретах Ромці та Фрузі підкреслено риси, що засвідчують у жінках приналежність до соціальних низів, відображають сліди страждань, поневірянь і важкої праці, все ж зазначені персонажі не позбавлені індивідуальності, власного характеру. Якщо суть їхньої життєвої драми полягає у жахливому впливі середовища, то природа трагедії Меггі зводиться передовсім до слабкості особистості, відсутності власного “я”, самостійності та віри в себе (і в цьому аспекті можна вже говорити про вплив біофізіологічної детермінанти на поведінку героїні Крейнового роману).

Важливою особливістю творів на тему суспільного “дна” обидвох письменників є присутність емоційно-настроєвої авторської оцінки реалій дійсності, про які йде мова. У романі Крейна принцип натуралістичного об’єктивізму подекуди порушується саркастичними авторськими коментарями. У зв’язку з цим важливу роль у творі відіграє

бурлеск (протиріччя між явищем і сутністю того, що зображується, між темою та мовним вираженням): фартух буфетника має означення “*непорочний*”, його п’яне обличчя “*випромінювало дух доброї волі*”, а такі поняття, як “*честь*”, “*слава*” і “*битва*” поєднуються з вуличним жаргоном. Схожі епітети бачимо подекуди й у Франка: “*невинні*” двері, принесена “*по хвалі божій*” кава. Майстерність українського прозаїка у використанні бурлеску з метою опису суспільного “дна” теж не підлягає сумніву (досить згадати хоча б його “Тюремні сонети”).

Часто реальну дійсність неадекватно сприймають герої: побачивши Піта двічі у різних костюмах, Меггі робить висновок, “*що його гардероб невичерпний*”, його грубі вигукки на адресу офіціантів здаються їй “*аристократичними манерами*”. Такий мотив проходить крізь увесь твір і досягає своєї вершини у момент, коли мати, безнадійна п’яниця і скандалістка, “*прощає свою грішну дочку*”.

Особливу роль у манері письма Франка та Крейна відіграє проблема кольору, зорового сприйняття дійсності, що доводить певну поетикальну спорідненість натуралістичного та імпресіоністичного мистецтва. У творах на тему суспільних “низів” домінують сірі, чорні й загалом темні відтінки, які здатні викликати відчуття прикрощів, горя, небезпеки, нещастя у реципієнта. Перед неприємною сценою зустрічі Фрузі із суперницею Ганкою читач поринає у відповідну настроєву атмосферу: “*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 жи-дівських*” [10, т. 14, 280–281]. Ще до трагічної загибелі Фрузі, фарби поступово густішають, темніють: Іван “*наняв собі осібну цюпку в темнім нечистім закоулку. Сінці були темні, вузькі і нерівні*”; “*темні сіни залюднила його збурена фантазія чорними, живими і рухливими туманами*” [10, т. 14, 289].

Як зазначено вище, смерть головної героїні роману Крейна не описується в деталях, вона змальована дещо імпресіоністично – з наближенням загибелі Меггі кольори, що її оточують, теж темніють: “*сірий вечір*”, “*напівтемрява найближчого парку*”, “*темніші квартали*”, “*високі чорні фабрики*”, “*темрява*”, “*найтемніший, останній квартал*”, “*розкритою могилою чорніє ріка*” [4, 307–309].

Як бачимо, притлумлені фарби домінують в описах суспільного “дна” й у Франка, й у Крейна. Однак Франко, не зважаючи на безперечний вплив на нього натуралістичного мистецтва, все ж залишається в душі ідеалістом і романтиком. Він надто вірить у Людину, в безмежні можливості її Духу, аби унеможливити її звільнення з-під влади темного царства обставин, тому сірі бориславські картини у нього й контрастують із чудовими пейзажними образами “*весняних підгірських долів*” (автор не відбирає у своїх героїв право на надію, право на порятунок). “Пробудження весни символізує пробудження душі ріпника, а пречудова гірська околиця, повна сонця і радості, ще більше відтінює жахиття бориславського дна” [9, 76], – вважає М.Ткачук. Водночас *mare tenebrarum* у творі С.Крейна – самодостатня і цілісна картина, яка допускає присутність світла лише настільки, наскільки це потрібно, аби побачити темряву. Щодо цього твір американського письменника цілком заслуговує на оцінку, яку І.Франко дав романові іншого представника натуралістичного напрямку – Еміля Золя: “*картина не надто приваблива світлими кольорами, а подекуди навіть забарвлена авторським песимізмом*” [10, т. 28, 186].

У створенні відповідної настроєвості в описі останньої “хресної” ходи Меггі важливу роль відведено прийому своєрідного звукового пуантилізму: спочатку “*прогриміло кілька кебів*”, “*голосно і одночасно заговорили*” перехожі, згодом доносяться “*звуки швидкої, схожої на механічну, музики, немов поспішав зіграти своє примарний оркестр*”, потім “*десь далеко, неймовірно далеко... весело дзвеніли трамваї*”, а у фіналі “*звуки ці були далекими, недосяжними, й від того здавались радісними; вони доносились слабко; а потім усе зникло, і настала тиша*” [4, 307–309].

Майстром “звукової мозаїки” у душі імпресіоністичного мистецтва був і Франко: “*Одного дня почув Василь із ями якийсь крик. Крик був дивний, – зразу веселий, далі тривожний. Вкінці урвався глибоким, глухим зойком розпуки*” [10, т. 14, 313]; “*шум в голові заглушував усі гадки, переливався у всілякі найвідразливіші, найстрашніші голоси, які коли-небудь чув на своїм віці. Тут був і скрип корби, котров витягав послідній раз сина з ями, і глухий звук падучого тіла, і тяжке бовтнення у глибоку пропасть, і роздираючий душу вереск мліючої матері, і все, все, що мов*

тараном. розвалило його щастя, мов громом, роздрухотало його життя...” [10, т. 14, 359]

Важливу поетикальну функцію у змалюванні життя соціальних низів у творах як Івана Франка, так і Стівена Крейна виконує мова. Вона стає важливим ідентифікуючим засобом, завдяки якому письменники фактографічно (ба навіть стенографічно!) передають говір як бориславських заробітчан, галицьких селян і кримінальних злочинців, так і жителів нью-йоркських нетрів: жебраків, п'яниць, волоцюг, пролетарів і безробітних. Із цією метою автори часто використовують простонародну розмовну лексику, діалектизми, жаргонізми, вульгаризми, тощо. Роздратована п'яна мати Меггі звертається до рідної дочки:

“– Де ти волочилася? Чому так пізно? На вулиці певне тинялася. Там таким, як ти, дияволицям саме місце” [4, 273].

Не добирає нормативних засобів і ввічливих форм вислову у мовленнєвій сутичці із сином розгніваний, також напідпитку, Василь Півторак: “Щенюк поганий!”; “Ах ти, погана скотино, негіднику якийсь, та на свого тата, що тя згодував і виховав?”; “Що, ти, вирідку гадючий, ти мені, своєму вітцю, сміш розказувати, мене винуватити?” [10, т. 14, 333].

Неабияке значення у мовленнєвій характеристиці героїв відіграють також обірвані, незакінчені речення, редуковані, скорочені, викривлені усною формою слова. У Франка:

“– Не тре було продавати частки, – хто знає, може би...”

– Ци не стулиш ти си гавру? – крикнув нараз Василь. – Ци ще й ти мя будеш доїдати? Мало ми свої нужди? [10, т. 14, 327].

У Крейна: “Слухай, Мері! Йди ти або працювати, або – це... Зрозуміла?” [4, 267].

Обидва письменники часто використовують у творах діалоги та полілоги, за допомогою яких вдається деталізовано передати все розмаїття мовленнєвих ситуацій, розмовних інтонацій та емоцій:

“– Ти простиш її, Мері? Ти простиш своє бідне, грішне дитя? Її життя було прокляттям, і дні її були чорні. Ти ж простиш свою грішну дочку? Тепер вона там, де всі її гріхи постануть перед судом...”

– Вона там, де всі її гріхи постануть перед судом! – закричали інші жінки, ніби хор на похороні.

– Господь дав, Господь і взяв, – сказали жінка в чорному, звівши очі до сонячних променів.

– Господь дав, Господь і взяв, – ехом відгукнулися інші.

– Ти простиш її, Мері? – благала жінка в чорному.

– Так! Я прощаю її! Прощаю!” [4, 314–315].

Такі форми викладу, насичені окличними та питальними реченнями, експресивно забарвленою лексикою, притаманні і для Франка:

“– Куме Василю! Бог дав, бог взяв, його воля свята!

– Свята воля божя, кумцю солодкий, пощо в тугу убиватися?

– Ніби то щось pomoже! Сталося, то вже ся не відстане!

– Журбою поля не перейдеш, говорили мої татуньо небіжчик!

– Дай божже душенькам змерлим рай світлий, блаженний, а нам, грішним, прожиток щасливий.

– Не сумуйте, куме Василю! От дивіть, ваша стара небога також уже догорає! Що буде з газдівства, з усього? Змагайтеся на силу! На ваше здоров'я!” [10, т. 14, 317].

Підсумовуючи зазначимо, що тематика суспільного “дна” була однією із провідних у творчості як Івана Франка, так і Стівена Крейна. До неї письменники звернулися у руслі зацікавлення натуралістичним напрямом літератури. Саме до “безсумнівних здобутків натуралізму” Д.Наливайко зараховує “розширення тематичного діапазону художньої творчості і насамперед – зміщення центру ваги на зображення життя демократичних верств суспільства, “соціальних низів” [7, 139]. Перебуваючи під впливом класиків світового натуралізму (передовсім Еміля Золя), а також провідних ідей філософії позитивізму (зокрема тези про зумовленість людської поведінки детермінантами “раси” та “середовища”), обидва автори незалежно один від одного виробили типологічно схожу на вищому рівні поетикального узагальнення манеру письма, водночас зберігаючи оригінальність і неповторність на рівні світоглядно-філософських і стилістичних особливостей та нюансів.

Новаторство І.Франка і С.Крейна в художньому осмисленні проблеми “дна” позитивно вплинуло на розвиток національних літератур: дозволило демократизувати тематику творів, розширило арсенал прийомів і

засобів ідейно-образного зображення, сприяло утвердженню натуралістично-реалістичних тенденцій в українській і американській літературах. Як слушно зазначає Т.Мотильова, “в країнах запізненого розвитку реалізму, в Німеччині й особливо в США, саме натуралісти пробивали дорогу реалістичній правді у літературі, виявляючи наполегливість, долаючи інерцію патріархальщини, солодкавості, прикрашання, провінційної дріб’язковості” [6, 143–144].

Те, що натуралістичні експерименти І.Франка та С.Крейна позитивно позначилися на подальшому розвитку відповідно української та американської літератур свідчить, що в інтелектуальній атмосфері зазначених країн (як дещо раніше у французькій літературі) об’єктивно склалися сприятливі умови для зародження натуралістичного мистецтва і що світовий літературний процес розвивається за певними іманентними закономірностями, з якими більшою чи меншою мірою, безпосередньо чи опосередковано, та все ж узгоджуються національні літературні процеси. Тому безпідставними виглядають антиісторичні концепції окремих науковців про хаотичність і випадковість як основу розвитку літератури.

Саме вміння узгодити діалектичні категорії національного й інтернаціонального, загального й індивідуального, традиційного та новаторського забезпечує значущість, життєдайну стійкість, актуальність і затребуваність творів І.Франка та С.Крейна (у тому

числі й на тематику суспільного “дна”) як в історіях національних літератур, так і в координатах світового культурного процесу.

1. Васильевская О. В. Творчество Стівена Крейна (1871–1900) / О. В. Васильевская. – Москва, 1967. – 320 с.

2. Голод Р. Натуралізм у творчості Івана Франка : до питання про особливості творчого методу Каменяря / Р. Голод. – Івано-Франківськ, 2000. – 108 с.

3. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX століття / І. Денисюк. – К., 1981. – 214 с.

4. Крейн С. Мэгги, уличная девчонка / С. Крейн // Американская повесть / сост., вступ. статья, коммент. А. Старцева. – Москва, 1991. – Кн. 1. – С. 253–315.

5. Литература последней трети XIX века. 1865–1900 (становление реализма) / ред. коллегия 4-го тома : П. В. Балдицын ; [отв. ред. М. М. Коренева]. – Москва, 2003. – Т. 4. – 992 с.

6. Мотылева Т. К спорам о реализме XX века / Т. Мотылева // Вопросы литературы. – Москва, 1962. – № 10. – С. 140–158.

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

8. Смирнов Б. Стівен Крейн / Б. Смирнов // Крейн С. Алий знак доблести. Рассказы. – Москва ; Ленинград, 1962. – С. 3–20.

9. Ткачук М. Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції) / М. Ткачук. – Тернопіль, 2003. – 384 с.

10. Франко І. Збір. творів : у 50 т. / І. Франко. – К., 1978.

In the article it is performed the comparative analysis of Ivan Franko's and Stephen Crane's fiction in the topic of social «bottom». It has been revealed the typological coincidences and divergences at the level of both conception-philosophic establishments and correspondent poetic means of their realization in the writers' creative works. It has been clarified the limits of influence of naturalistic aesthetics and other literary trends upon the works of the mentioned thematics.

Key words: literary process, literary trend, poetics, stylistics, positivism, naturalism.

УДК 821. 161. 2: 821. 133. 1

ББК 83.3 (4 Укр)

Наталія Кобзей

ОПОЗИЦІЙНІ КОНЦЕПТИ “СЕЛО” – “МІСТО” В НАТУРАЛІСТИЧНИХ ТВОРАХ ЕМІЛЯ ЗОЛЯ, ІВАНА ФРАНКА ТА ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА

Статтю присвячено розгляду актуальної в художній літературі проблеми протистояння міського і сільського типів життя. Аналіз зазначеної опозиції здійснюється на основі культурологічної теорії О. Шпенглера про циклічний розвиток історії.

Ключові слова: натуралізм, детермінізм, культурологія, спадковість, циклічний розвиток.

З появою у літературознавчій практиці творчих можливостей письменників. Ідеологи натуралізму розширилися межі для нових напрямку проголосили курс на демократизацію

тематики, а відтак і на звернення до проблем суспільного “дна”. Ці тенденції породили посилену увагу до темних сторін людського життя, захоплення низькими проявами людської натури, живописання жадливіх, драстичних, дискомфортних реалій людського побуту. Героями натуралістичних творів часто ставали селяни, враховуючи важкі умови їхнього життя та праці. Але не тільки вони. Іван Франко, який на певному етапі світоглядної еволюції захоплювався натуралістичною доктриною, закликав письменників “скопіювати доразу життя народів у всіх верствах і відносинах, показати світу його потреби, хиби, нестатки, а разом вказати всюди живі і здорові елементи, котрі можуть послужити за підвалину до будівлі свободної і щасливої будущини мільйонів” [10, т. 26, 37]. Натуралісти не цуралися описувати в перенесених у мистецтво “шматках життя” як соціальні “виразки” сільського “дна”, так і суспільні “хвороби” великих міст. А з огляду на те, що поняття “село” та “місто” семантично опозиційні, цікаво простежити, як відображається протиставлення їхніх концептуальних ознак на сторінках натуралістичних творів.

Письменники-ідеалісти присвячували дифірамби красі й принадності обидвох способів життя (міського та сільського), і лише утвердження в літературі натуралізму зруйнувало пануючу ідилію. Зникає образ села як осередку біленьких хаток і садочків, і міста – як ареалу добробуту та стабільності. Адже насправді у мальовничих селах і хуторах, передмістях, великих та малих містах панує бруд, “нехар”, нужда, прокльони та мука, які нищать людей, не дають їм можливості повноцінно жити, перетворюють їх на сліпі, безвольні машини, керовані нервами та сліпими інстинктами. Письменники-натуралісти у своїх “людських документах” оголювали правду, яка дивувала та обурювала громадськість, бо аж надто неестетичне видовище справляли обличчя змучених заробітчан, робітників, шахтарів, куховарок, повій, революціонерів, студентів.

Іван Франко в повісті “Борислав сміється” малює образ міста Борислава, схожого на велетенську пекельну пащу, яка лише чекає слушної нагоди, щоб проковтнути і сховати у безодні тисячі мучеників, котрі все життя тяжко гарують, щоб хоч якось заробити на кусень хліба: “Борислав починав оживлятися. Із темних нір, із затхлих, душних та тісних халабуд вилізли брудні, заспані люди. Вони

починали день прокляттями і сваркою, немившись і не хрестившись, тяглися до шинків, а відси, випивши по келишкови горілки, закусивши сухим хлібом і взявши за пазуху також сухого хліба, трохи ковбаси або голівку часнику, ішли на роботу. В кошарах деде теленькали дзвоник, кричали касієри, скрипіли корби. Серединою вулиці тяглися вози з дровами, з мішками бульби, з хлібом і іншою поживою. А понад усім тим сіре, накуплене небо думало якусь понуру думку, а здалека зеленів високий смерековий бір на схлонах Діла” [10, т. 14, 291].

Так само песимістично описує В. Винниченко призабуту зону портового міста “Брудні, з полупленими стінами і якимись, наче нашвидку, повиковиряними вікнами єврейські “заїзди” і “номера” з похиленими покрівлями, з обідраними дверима щільно стоять один коло одного понад берегом, і здається, що хтось кинув їх тут і забув, а вони zostались далеко від города і сумно дивляться на Дніпро своїми зеленими від старості шибками в вікнах. А коло них, наче діти їхні, всякі рундочки, будочки, стойки з булками, ковбасами, огірками, насінням, з діжечками, з рибою, про яку можна догадатись вже ступниці за двадцять, з єврейками, євреями, українками, старими й молодими” [2, 394].

У головного теоретика і практика натуралізму – Е. Золя – гордовитий Париж змальований подібним чином: “Похиле сонячне проміння падало на вулицю Рембюто, заливаючи світлом фасади будинків, серед яких початок вулиці Пірует видавався чорною діркою. На другому кінці величезний корабель церкви св. Євстафія стояв, повністю позолочений сонячним пилом, як велетенський рака з мощами. А в самій гущі натовпу, в глибині перехрестя, рухалася в ряд армія віників, рівномірно махаючи віниками; тим часом сміятяри вилами кидали сміття на вози, які зупинялися через кожні двадцять кроків, дзвонячи розбитими черепками” [6, 325].

А що вже говорити про убогі села, коли і в містах нема де подітися від злиднів. Іноді здається, що песимістичні описи натуралістів поступають як яскравішим мазкам, майже ідилістичним. В оповіданні “Хто ворог?” В. Винниченко подає замальовку такого собі гармонійного поєднання села та міста: “Так само внизу, оперезаний Дніпром, ліниво лежить собі на широкому лузі городок; так само, пригорнувшись до нього, сміється своїми дрібними біленькими хатками село” [2, 368].

Однак, як виявляється, це лише добре продуманий натуралістичний прийом, покликаний шокувати читача, розворушити, відшукати потрібну стежку до його серця та нервів.

Контрастом до ідеалістичної картини В. Винниченко подає опис робітників, які, не знайшовши роботи, змушені тижнями ночувати під відкритим небом в нестерпних умовах: “Холодно. Трава сива, тіні довгі. Незграбні купи, розкидані по вигону, прикриті то білими ряднами, то рудими свитками, не ворущаються. З-під ряден визирають тільки ноги, взуті й босі, порепані, червоні, з чорними, як підшви, п’ятами” [2, 368]. Герой оповідання І. Франка “Гірчичне зерно” старий Лімбах влучно характеризує манеру натуралістів: “А ви спочатку розохочуєте, розгріваєте нас своїм малюнком природи, ми виходимо в чистих сорочках грітися на сонечку, а ви тоді бух на нас холодною водою. І пощо? Що вам із того прийде? Се нечемно і... і неляльно. Се надужиття довір’я!” [10, т. 21, 331].

Важливо зазначити, що в натуралістичних творах Е. Золя й І. Франка немає чітко окресленого протистояння села та міста. Звичайно, в обидвох проводиться чітка межа між сільською та міською “парадигмами”, але трудовий (“робучий”, за Франком) люд однаково страждає від бідності й безробіття, а панівна верхівка однаково комфортно почуває себе як у селі, так і в місті. Творчість В. Винниченка належить періоду панування так званого неонатуралізму в літературі (поч. ХХ століття), – і саме в цей час перед громадськістю постає важлива проблема – проблема тотальної урбанізації.

Швидкі темпи збільшення міст і міського населення означали порушення гармонії існування селянина у природі. Якщо у творах Золя і Франка цивілізація ще не так відчутно насувається на патріархальний уклад сільського життя, то вже у ранніх оповіданнях Винниченка йдеться про прогресивні інновації на селі. Поміщик Скішембжховський придбав для своєї економії “чудо”-машину, яка молотить зерно: “Крізь туман, що стоїть навкруги, видно щось велике й червоне, чути, як сердито гуде і грюкоче воно. Тільки оговтавшись трохи, починаєш розуміти сю просту картину. Стоїть собі добросердна, ненажерлива звірюка, гуде, грюкотить, а люди пхають їй в пащу і не вспівають нагодувати її. З радісним ревом хапає вона сніп за снопом, трощить його залізними зубами своїми і знов голодно й

жалібно реве та гуде. Не вспівають п’ятнадцятеро засмалених, запорошених, живих істот вигребти з-під неї, як треба знов пхати їй в пащу, бо сердито гуде вже і клаца порожнім барабаном. Не вспіють всунути снопа, як уже летить полова й солома, піднімається горою під солотрясом. І п’ятнадцятеро прислужників, гукаючи, поспішаючи, одкидають, розмазують нашвидку піт по лиці, і знов підхоплюють з-під неї, і знов одкидають до хлопчиків” [2, 67].

Земський начальник Михайло Денисович Самоцвіт (оповідання “Суд”) має жатку, однак техніці довіряє менше, ніж людям, тому поки що не користується нею: “Я тільки через те зараз не пускаю її в ход, що маю косарів. Це машини трошки кращі... Не зламається і не спортиться...” [2, 129]. Панок Коростенко з села Бідненьке (оповідання “Малорос-європець”) у своїй оселі повним ходом впроваджує науково-технічний прогрес: “Це, бачите, у мене автоматичні двері. Одчиняються машинним робом... Одчиняються й зачиняються... У мене все машинним робом, вся економія на раціональних початках ведеться...” [2, 448]. Однак усі ці відкриття науки і техніки в умовах соціального та національного безправ’я не звільняє ні селян, ні робітників від тяжкої фізичної праці та нужденного побуту.

У 1918–1922 роках у європейських інтелектуальних колах значного розголосу набула праця видатного німецького історика та культуролога Освальда Шпенглера з промовистою назвою “Сутінки Європи”. В основу своєї концепції розвитку культури дослідник поклав ідею циклічного розвитку історії, яка рухається окремими замкнутими колами, що ніколи не перетинаються. Він розглядав світову історію як ряд незалежних одна від одної культур, які проводять своє “життя” подібно до людських організмів. У них є період зародження, становлення, розвитку і завмирання або занепаду, причому завмирання будь-якої культури, за Шпенглером, характеризується переходом від культури до цивілізації.

Свідомо протиставляючи поняття “культура – цивілізація”, вчений ілюструє доведення своєї теорії на прикладі дихотомії “село – місто”, розділяючи їх не лише як різні населені пункти, але і як певні універсуми існування їхніх мешканців. На перший погляд схожі за зовнішніми ознаками, жителі села та міста відрізняються між собою відношенням до такої важливої категорії людського існу-

вання, як духовність. На думку науковця, селянин всотує її в себе ще з молоком матері, а разом із нею любов до землі, до природи, до першооснов існування, і саме в цьому полягає таємниця його життєвої сили та наснаги: “Такими є передумови кожної культури, яка виростає подібно до рослини із свого рідного ландшафту і ще більше поглиблює душевний зв’язок людини із землею” [11, т. 2, 112].

Протилежні процеси відбуваються із жителями міста, які заради благ цивілізації поривають благодатний зв’язок і, в погоні за матеріальним, не звертають уваги на те, що цикл їхньої культури добігає до останньої стадії, а далі – лише зубожіння душі й деградація. Місто стає осередком цивілізації, яка заступає культуру. Про це Освальд Шпенглер намагався попередити громадськість, яка, живучи у квітучій Європі, не передчувала небезпеки.

Безумовно, коло проблем, які порушив у своїй праці німецький дослідник, не могли не викликатися масових інтерпретацій у сфері культурології та літератури.

Ніби випереджаючи інтелектуальні досягнення О.Шпенглера, І.Франко демонструє інтуїтивне усвідомлення розбіжностей між представниками сільського та міського населення. Зокрема “недоліком” Золя-письменника він вважає міщанське походження останнього, яке буцімто заважало натуралістові писати насправді об’єктивно виважені твори: “Золя дивиться на селян поглядом буржуа, міщанина” [10, т. 28, 194]. Звідси, на думку Франка, такі похмурі обличчя у селян, які не веселяться, не співають пісень, не мають душі. Натомість про себе він гордо заявляє: “Яко син селянина, вигодований твердим мужицьким хлібом, я почував себе до обов’язку віддати працю свого життя тому простому народові” [10, т. 31, 309]. Це, на переконання Каменяра, дає йому можливість і право описувати життя селян не збоку, як сторонньому спостерігачу, а “зсередины”, як людині, безпосередньо заангажованій цим життям.

Що стосується В.Винниченка, то йому, безумовно, була відома праця О.Шпенглера, адже останній вважається одним із представників “філософії життя” так само, як і А.Шопенгауер, Ф.Ніцше, А.Бергсон, якими зачитувався В.Винниченко. На сторінках роману “Рівновага” знаходимо доволі важливі у контексті нашої теми міркування письменника: “Все – дурниці! І революції наші, і соціалізм, і моралі, і мужчини, любові, сухоти. Все це

тільки незначні коливання життя... бачили ви... як коливається гаряче повітря в степу? Ці тремтячі вічні хвилі? Ось так і життя. Вічно коливається, а одно з його коливань. це одне якесь наше століття... прогрес, рух наперед. Куди наперед? Що буде більше фабрик, аеропланів, електрики? Чи ж в цьому поступ?... Є поступ у того гарячого повітря? Уперед чи назад рухається воно? Нічого подібного. Рухається, от і все. То вгору, то вниз, то вліво, то вправо. А десь є пункт, від якого воно не може піти і до якого вічно поривається? То є до рівноваги... і більше... нема нічого! Нічого” [Цит. за.: 4, 27].

Нам видається, що ці рядки аж надто суголосні з теорією циклічності Шпенглера, адже тут теж мова йде про “коливання” життя, тобто зміну циклів історичної епохи. Кожен новий цикл або “виток” обов’язково добіжить кінця, а з нього почнеться інший. І лише за умови такої рівноваги між закінченням попередньої та початком нової хвилі можливе існування гармонії у світі. Важливо, що В.Винниченко, попри ідеологему “чесності з собою”, є автором ще однієї ідеї – ідеї рівноваги як гармонії. Якщо звести тези Шпенглера та Винниченка до спільного знаменника, то вийде, що гонитва за прогресом, новими технологіями, фізичними благами не принесе поступу, бажаного руху вперед, бо коли примножується один бік людського існування (матеріальне), а інший ігнорується (ідеальне), то врешті-решт настає зубожіння духовне і тілесне. Гармонійною стає людина лише за умови, що ідеальні та матеріальні первні у неї знаходяться в стані рівноваги.

Кожен новий твір Винниченка – це не наче послідовна ілюстрація теорії циклічності Шпенглера. Зрештою, що село і місто вимагають від людей різної поведінки – ні для кого не новина. Відчуває це і головна героїня Винниченкових “Контрастів”, звертаючись до свого чоловіка Івана: “Ну, треба бути паїньками: місто вже...” [2, 246]. Саме місто насправді мало чим відрізняється від поганенького селянського побуту і становить таку різючу невідповідність із сільською природою: “От і місто... – говорить, зітхаючи, Іван – Землянки, міщанські хатки, поросята, поліцейські, плата за квартиру, кумасі, пересуди, – дрібно, поганенько... – і який контраст з тим покоєм степу, природи, тої бурі, повний, суцільний!.. Контрасти, контрасти, контрасти!..” [2, 246].

Як правило, В.Винниченко у творах не уникав докладних описів, дрібнопису, фактографізму, адже вони становили невід’ємну частину натуралістичної манери письма і допомагали письменникові робити необхідні акценти. Наприклад, драма “Гріх” розповідає про заідеологізований гурток революціонерів, які потрапили до рук жандармерії через свою бурхливу пропагандистську діяльність, однак попри “повстанський” пафос драми, В.Винниченко звертає нашу увагу на таку деталь: Марія запалює сигарету від “лампадки” і намагається звабити ченця, який двадцять років просидів у печері, відкріхившись від світу. “От цікаво було б, – каже героїня, – коли б він заховався та виліз зі своєї печери та й побіг за мною. Треба постаратись. У життях святих диявол раз у раз буває в образі жінки. Страшенно приємно бути дияволом” [1, 483]. Така поведінка розкриває проблему втрати духовності головною героїнею і, за Шпенглером (як і за Винниченком), засвідчує те, що її душа “застигає”.

Певні риси ментальності змушують одних людей жохатися міської “гріховності” та відірваності від першоджерел, протиставляти місту природу і село як ідеал цілісності та духовності людини; інших – уважати себе цілковито міськими і здригатися від думки про нужденні, тяжкі та безпросвітні селянські будні. Герой Винниченкової драми “Молода кров” Макар Макарович на дух не переносив села: “Це свинство, Лено! Я тебе прошу, а ти наче... я не можу, розумієш ти, я не можу виносити ваших варварських ідилій, цих півнів, мух, гавкоту собак, хрюкання свиней, наших криків. Я від вашої сільської “тишини” скоро збожеволю. “Нерви, нерви!” Нерви нервами” [1, 385].

І всі його теорії про те, що молода, дужа селянська кров урятує їхню сім’ю від вроджених хвороб і вимирання, згасали і розбивалися об стіну неприйняття сільського способу життя. Та і згадана “цілюща” молода кров не завжди виправдовувала сподівання, адже покірна і тиха сільська дівчина, ставши панією, перетворилася на справжню фурію, ментально забувши своє істинне походження. Однак, за Шпенглером, така поведінка героїні цілком зрозуміла, адже зміна “ландшафту” свого існування призводить до розриву глибокого зв’язку людини з природою, й у подальшому їй нема з кого черпати життєдайну силу. Наступний етап – втрата духовних і моральних цінностей і повна деградація.

Крайньою точкою історичного циклу Шпенглер вважав смерть, причому дослідник вів мову про її трирівневий варіант. На рівні культури смерть – це цивілізація: “У кожній культурі є своя цивілізація – доля, якої не можна уникнути” [10, т.1, 163]. На рівні міста – це повна залежність від того способу життя, яке навколо тебе і повне “застигання” душі в рамках так званого механізованого простору. На рівні особистості – “найбільш штучні стани, на які здатна лише людина пізньої культури” [11, т. 1, 163], тобто духовна смерть чи знеособлення людини. Герої Винниченка свідомо покидають домівки і вирушають у міста в пошуках роботи та кращої долі, хоч прекрасно розуміють, що нічого доброго їм ця переміна не принесе. Килина з оповідання “Голота” жила мрією про власну домівку, а для її реалізації була лише одна можливість – узалежнитися від пана і, виїхавши в місто, фактично стати повією. По суті, цілком скрутне становище, яке не одну жіночу долю загаяло в глухий кут. І.Франко, змальовуючи долю Ромці, яка стала повією, з оповідання “Між добрими людьми”, дає зрозуміти, що в цьому немає однозначної провини дівчини. Письменник докладно описує, які обставини змусили її стати такою. У фіналі твору Ромця ототожнює себе з галузкою, що пливе по воді: “Я не раз бачила, як галузка, відірвана від дерева, плине по воді, доки не попаде в крутіж. І тут ще зразу пливе вона спокійно, описує далекі круги; але чим далі, тим круги вужчі, рух її швидший, поки течія не змеле нею і не кине в спінене гирло, де вона й пропадає. Чи винна гілка, чи винна вода, що так воно діється?..” [10, т. 12, 226]. Цей невеличкий епізод ілюструє не тільки фаталізм, суголосний із засадами Шпенглерової теорії, а й вплив на І.Франка поетики натуралізму, адже представники напряду інколи навіть вважали за доцільне пробачити провини своїм героям, щиросердно вірячи у зумовленість людської поведінки фатальною дією трьох основних факторів: раси, середовища та моменту.

Однак траплялися випадки, коли людина намагалася вирватися із замкнутого простору міста. Згадаймо, яким окрилений вирушав у Борислав ріпник з однойменного твору І.Франка, плекаючи мрію заробити грошей і викупити у “жида свою землю”. Але нужда й непосильна праця поступово вбивали в героєві людину. Він ставав безсердечним, дратівливим, корисливим. Та дійшовши врешті-решт до краю прірви, ріпник утримався і не

зірвався, відчув поклик рідної землі, її силу і повернувся в рідне сільське середовище.

Менше пощастило панові Енбо, герою “Жерміналя” Е.Золя. Той відчув, що, огорожений неприступними стінами “високого” походження і великих статків, він не може відчувати життя “іншого”, того, якому інколи задрив: “Все, все він віддав би – і свою освіту, своє благоденство, розкіш у своєму домі, свою владу директора, якщо би міг один-єдиний день стати останнім з цієї голоти... Як було би добре давати волю чуттєвим бажанням, бути хамом, бити по щоках жінку і залишатися до сусідок. Ах, жити би художиним життям, не мати нічого свого, ховатися в житті з якоюсь потворною, брудною відкатницею і не шукати іншого коханця” [6, т. 2, 528].

Місто в натуралістів – персоніфіковане, воно оживлюється описами вулиць і площ, ярмарків і архітектури, адже поетика жанру вимагала від письменників докладної фіксації найменших дрібниць, які піддавалися детальному спостереженню та вивченню. Звідси такі об’ємні описи часо-просторових сегментів міста знаходимо в усіх трьох (Золя, Франко, Винниченко) письменників. У творі “Антрепренъор Гаркун-Задунайський” В.Винниченко характеризує провінційне повітове містечко N, описуючи всі його “принади”: “Ми були саме на плацу. Тут уже я побачив на очі й собор, і базар, і навіть будинок “сильно строгого” о. Софронія. Плац був порожній, мертвий, тільки з боків його стояли ряди крамниць з чимось червоним на дверях, з стільчиком коло входу і з неодмінною калюжею біля кожної, повною черепків, лушпайок та сміття. За крамницями йшли рундучки з насінням, перцем, бубликами; далі – якісь порожні стойки, а ще далі починалася вже вулиця. На заляпанім, обшарпанім будиночку, що стояв під залізним червоним дахом на розі вулиці, висіла вивіска з написом: “И здесь любопытно выпить и закусить Кышлихцы. И розкурка табаку”. [2, 92–93].

* Е.Золя у романі “Чрево Парижа” майстерно ілюструє живий дух міського ринку: “... Величезний Центральний ринок виринав з темряви, з царини мрій, де простягались у далечині ажурні палаци. Він втрачав свою прозорість, набуваючи зелено-сірого кольору, і здавався тепер ще більшим велетнем. Будівлі з лісом пілястрів, що підтримували безмежні простирадла дахів, нагромаджували один на один свої геометричні маси. Коли

внутрішнє світло погасло і сонячне проміння залило ринок, чотирикутні, однотипні будинки стали здаватися частинами якоїсь новітньої машини незмірної величини, якогось парового механізму, на зразок казана, що правив за травний апарат цілому народові; це було ніби гігантське черевко з металу й дерева, скли й чавуну, в якому витонченість сполучалася з могутньою силою механічного двигуна, що працював у насиченій жаром атмосфері, під страшний шум та шалений гуркіт коліс” [6, т. 1, 316–317].

Не менш колоритною видається нам картина Борислава в І.Франка: “Дійшли вже на середину Борислава, де доми були трохи огрядніші, помальовані то жовтою, то синьою, то зеленою краскою, з заслонами на широких вікнах і з мосяжними клямками при дубових дверях, з ганочками або й без ганочків, а перед кількома були навіть малесенькі за штахетами огородці з нужденними цвітами. Тут жили бориславські “головачі” та “тузи” – головні підприємці” [10, т. 14, 302].

Посилену увагу приділяють автори інтер’ерам міських і сільських осель. І це не дивно, адже натуралісти зображали у своїх творах правдивих людей “із плоті і крові”, які жили в реальності. Тому теоретик напряму Е.Золя бачив у простому описі інтер’єру щось значно більше, ніж докладний перелік предметів побуту: “Правдоподібна декорація, – наприклад, кімната з меблями, квітковими горщиками, дрібничками, – зразу ж уточнюють ситуацію, розповідають про звички героя. А як зручно почувають себе актори, як вони природно живуть тим життям, яким вони повинні жити! Складається інтимна обстановка, природній і ваблячий куточок життя” [5, т. 25, 76].

Інколи інтер’єр занедбаних домівок “натуралістичних” героїв може говорити сам за себе, не потребуючи авторських пояснень чи уточнень. Наприклад, у І.Франка: “Тісні, брудна і душна цюпка наповнена робітницями. Стіни голі, ледве побілені вапном по дошках, на одній наліплено якийсь образок і кавалок дзеркала, в однім куті тапчан, збитий з трьох дощок і прикритий сінником та плахтою, а край вікна маленький столичок на трьох високих ногах – бо вікно високо. Ось і все, що можна було добачити в хаті. Ані печі, ані кухонної посуду, ані постелі, ані скрині. На тапчані не було нікого, та зате на помості набито, мов оселедців у бочці, якихось людських істот, що голосно, важко дихають, але в

сугінку, який стоїть у хаті, подібні до одної простеленої по долівці верстви брудного шмаття, свиток, хусток та чобіт. Се нічліг робітниць. Баби, дівчата, молодиці, котрих із далеких сторін приганяє сюди недоля, натомивши через день груди і руки при корбі або при вибиранню лепу з киблів та воску з-поміж глини, тепер лежать покотом на холодній дерев’яній підлозі, кулак під головою, стулені одна до одної, раз задля нестачі місця, а по-друге – так буде тепліше” [10, т. 21, 28] (оповідання “Ріпник”).

Подібні тьмяні фарби використовує і В.Винниченко в описі оселі робітників у панській економії: “В великій цій, брудній хаті, що недурно звалася “чорною скарбовою кухнею”, було вогко, холодно і занадто не затишно; пахтіло чимось кислим – чи то намоклим кожухом, чи то старою капустою, чи то заприлими онучами. В вечірній тьмі, яку розбивало червоне світло полум’я з лежанки та жовтенький світ від невеличкої керосинової лампочки з розбитим і заліпленим жовтим напером склом, плавав синій дим, наче хмари, попід стелею і гостро щипав у носі й за очі. Занадто вже незатишна була ця “кімната”. Всякому видно було, що тут жили люди, яким не до затишку, що сю “кімнату” призначено не до бенкетів, не до втіх, а до захисту у негоду, щоб було де їсти і спати тоді, як не було “скарбової” роботи. До сього ж тут було все, що треба. Щоб спекти хліба, була здорова з пузатим комином піч, яка починалась від дверей і займала мало не всю стіну; вздовж неї тяглася довжелезна лежанка з двома вмурованими казанами, в яких варився для цих людей “кандьор” і брудна юшка, яку тільки з звички звали “борщем”; вздовж стіни, що проти дверей, стояв довгий, нічим не вкритий стіл та довгі лави. Для спання од печі до стіни тягся довгий, широкий піл, на якому було накидано жужмом усякого шмаття. Вгорі була стеля; знизу – чорна земляна долівка, в одній стіні – двері, в других – три-чотири дірки, що мусили бути вікнами” [2, 247].

На жахливу картину бідності натрапляємо в романі Е.Золя “Жерміналь”: “Тьмяне полум’я свічки освітлювало чотирикутну кімнату на два вікна та вбогі меблі: троє ліжок, шафу, стіл і два старі стільці з почорнілої горішини, що виступали темними плямами на тлі пофарбованих ясною фарбою стін. На кілках висіла одежа, долі стояла глиняна миска, а біля неї кухлик з водою, – тут умивалися. На ліжку ліворуч спали брати: старший

Захарі, що мав двадцять один рік, та малий Жанлен – йому кінчився одинадцятий; на другому ліжку, що стояло праворуч, міцно обхопивши одне одного рученятами, спали обоє меншеньких – шестилітня Ленора й чотирилітній Анрі; Катріна спала на третьому ліжку з сестрою Альзірою; дівчинка була така шупла на свої дев’ять років, що старша сестра навіть і не почувала б її, якби не гострий горб, що впився тій просто в бік. Скляні відчинені двері виходили у вузькі сіни, де на четвертому ліжку спали батько з матір’ю; поруч стояла колиска з немовлятком Стеллою, – їй тільки-но минув третій місяць” [5, т. 15, 20].

На тлі такої жахливої картини бідності населення і її невідповідності з хоча б елементарними нормами людського існування теорія Шпенглера втрачає актуальність. Натуралісти довели, що бінарна опозиція “село – місто” насправді занадто широке поняттєве поле. Для Е.Золя, І.Франка, В.Винниченка існувала значно важливіша соціальна дихотомія – “багатство” – “бідність”, адже саме ці категорії дають можливість простежити реальний стан справ як на “дні”, так і на “вершках” суспільства.

1. Винниченко В. Вибрані п’єси / В. Винниченко. – К. : Мистецтво, 1991. – 605 с.
2. Винниченко В. Краса і сила / В. Винниченко. – К. : Дніпро, 1989. – 750 с.
3. Вороний М. Поезія. Переклади. Критика. Публіцистика / М. Вороний. – К. : Наук. думка, 1996.
4. Голомб Л. “Воля до гармонії” в художньому світовідчутті Володимира Винниченка / Л. Голомб // Володимир Винниченко : у пошуках естетичної, особистісної і суспільної гармонії. Збірник статей. – Нью-Йорк, 2005. – С. 26–57.
5. Золя Е. Собрание сочинений : в 26 т. / Е. Золя. – Москва, 1966.
6. Золя Е. Твори в двох томах / Е. Золя. – К. : Дніпро, 1988.
7. Михида С. Слідами його експериментів / С. Михида. – Кіровоград : Центрально українське вид., 2002.
8. Панченко В. Будинок з химерами. Творчість В. Винниченка у європейському літературному контексті / В. Панченко. – Кіровоград, 1998.
9. Панченко В. Капрі : експеримент та експериментатори / В. Панченко // Капрійські сюжети “Італійська” проза М. Коцюбинського. – К. : Факт, 2003. – С. 187–221.
10. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – К., 1978.

11. Шпенглер О. Закат Европы : очерки морфологии мировой истории / О. Шпенглер. – М., 1993. – Т. 1; Т. 2.

The article is devoted to the investigation of urban and rural life styles confrontation. The analysis of such binary opposition is carried out on the basis of O. Shpengler's culturological conception about cyclic history development.

Key words: naturalism, determinism, culturologi, heredity, cyclic development.

УДК 821.161.2: 821.162.1 (477.85/.87)

ББК 83в6

Ірина Микитин

ГУЦУЛЬЩИНА КАСТАНА АБГАРОВИЧА І ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА: ЗУСТРІЧ З “ІНШИМ”

У статті здійснено компаративний аналіз прозової творчості польського письменника Кастана Абгаровича й українського художника слова Юрія Федьковича у зверненні до образу Гуцульщини, зокрема дискурсу “іншого” у просторі культурного пограниччя. Зосереджено увагу на творчому моделюванні художньої дійсності, модусі співіснування культур у гуцульському універсумі, інтерпретації образу єврея як представника культури з чітким знаком “іншого”.

Ключові слова: Гуцульщина, гуцули, “інше”, чужинець, пограниччя культур, єврейська спільнота, образ.

Сучасне літературознавство в умовах постмодерної дійсності звертає особливу увагу на феномен співіснування культур з перспективи категорії “іншого”. Гуцульщина виступає унікальним краєм культурного розмаїття, якому властива діалектична єдність протилежностей. Буття горян у вимірі поліетнічності уособлює символічний простір “паралельних” світів гуцульської, польської, німецької, австрійської, єврейської чи циганської спільнот, грані перетину яких творять особливий тип “гібридної” свідомості. Модус співіснування з “іншим” зумовлює неповторний вияв діалогу культур у площині пограничності.

Кастан Абгарович – польський письменник вірменського походження, прозові твори якого вважаються яскравими зразками літератури українсько-польського пограниччя кінця ХІХ – початку ХХ ст., відомий перш за все як автор численних творів про життя польської шляхти на Поділлі, проте кілька оповідань ілюструють глибоку зацікавленість письменника образом Гуцульщини і буттям горян. В силу історичних обставин з кінця ХІХ ст. і до нашого часу художня проза і літературознавчі праці Кастана Абгаровича переважно не видавалися, не перекладалися і не досліджувалися. На сьогодні вивчення творчих здобутків письменника у вітчизняному літературознавстві обмежується критичним відгуком І.Франка на збірку оповідань Абгара-Солтана “Русини” [12] і кількома біографічними замітками В.Полека [9]. Дослі-

дження художньої спадщини Кастана Абгаровича зі сторони польських науковців зводиться до фрагменту праці Яна Анджея Хорошого “Гуцульщина у польській літературі” [17], де на матеріалі двох оповідань – “Пристрілецькій ватрі” і “Ілько Шваб’юк” – демонструється експлікація гуцульських мотивів у творчому універсумі Кастана Абгаровича.

Юрій Федькович – відомий український письменник, творчість якого є загально визаною і широко досліджуваною. Вивчення письменницьких здобутків українського митця у колишньому радянському літературознавстві займалися М.Пазяк [8], Г.Гуць [3], А.Коржупова [4], Р.Міщук [6], М.Юрійчук [14], М.Шалата [13]. Незважаючи на широку палітру проблематики літературознавчих розвідок, що присвячені творчості Юрія Федьковича, проблема дискурсу “іншого” у художньому просторі полікультурної Гуцульщини українського письменника досі залишається відкритою. На сьогодні відсутні праці, зумовлені розвитком постструктуралістського літературознавства з такими складниками, як теорія мультикультуралізму і постколоніальна критика, що визначає потребу “другого” незалежного прочитання творів літератора після заідеологізованої епохи тоталітаризму.

Творчість Кастана Абгаровича і Юрія Федьковича є суголосною у зверненні до образу Гуцульщини, проте кожен з митців вистворює неповторну візію гірського простору – краю пограниччя культур, цивілізацій, релігій, що зумовлює актуальність компаративного

іставлення літературних здобутків польського й українського письменників, зокрема вияву в мистецьких інтерпретаціях дискурсу “іншого” як світоглядної універсалії “паралельних” світів у гуцульському просторі.

Мета дослідження полягає у типологічному аналізі “іншого” як філософської рефлексії у вимірі пограниччя культур Гуцульщини на матеріалі прозових творів Кастана Абгаровича (“Ілько Шваб’юк”, “Примисливському вогнищі”) та оповідання і повістей Юрія Федьковича (“Жовнярка”, “Три як рідні брати”, “Люба-згуба”).

Для досягнення поставленої мети необхідним є виконання таких завдань:

– з’ясувати відповідність поняття чужинця як уособлення “іншого” у гуцульському універсумі Кастана Абгаровича і Юрія Федьковича;

– проаналізувати типологічні схожості й відмінності змалювання образу людини з невідомим походженням у світосприйнятті горян Кастана Абгаровича і Юрія Федьковича;

– проілюструвати образ єврея з Гуцульщини як людини з чітким знаком “іншого”, дослідити модель взаємовідносин між гуцульським і єврейським етнічними світами у вимірі культурного пограниччя.

Сучасний літературознавчий контекст визначає категорію “іншого” як філософську рефлексію, що “позначає протилежне, взаємозаперечне або взаємодоповнюване явище стосовно того, що формулюється” [2, 160]. Образ людини з чітким дискурсом “іншого” співвідноситься з семантичним наповненням поняття чужинця. За визначенням Ю.Кристевої, “[...] чужинець починається тоді, коли виникає усвідомлення своєї відмінності, він закінчується тоді, коли ми всі визнаємо себе чужими, бунтуємо проти зв’язків і спільнот” [5, 7]. Дослідниця, аналізуючи категорію “іншого”, виокремлює сутність протиріччя у духовному універсумі людини і образ суспільства як віддзеркалення взаємовідносин “чужих” з “чужими”. Оскільки гуцульський простір Кастана Абгаровича і Юрія Федьковича постає місцем зіткнення культур з різними аксіологічними кодами, поняття “іншого” у площині пограниччя доповнюється новими смисловими значеннями. Симбіоз культур у ситуації спілкування вистворює оригінальну картину буття простору у протиставленні категорій “свого/іншого” зі зміною акцентів

залежно від світоглядної позиції учасників комунікації.

Кастан Абгарович в образі чужинця оприявнює погляди горян на “інше”, що уособлює небезпеку і водночас цікавість до “нового”. Так, польський письменник в оповіданні “Ілько Шваб’юк” ілюструє позицію гуцулів у ставленні до мандрівника, якого зустрічають “[...] з цікавістю, змішаною з підозрою, а навіть погордою [...]” [15, 3]. Відчуття настороженості, що викликане побоюванням перед незвіданим, має в своїй основі архаїчне відлуння страху небезпеки при зіткненні з “новим”. Вторгнення невідомого у тихий вимір гірського часопростору прирівнюється до руйнації старого укладу життя горян, тому спокій і стійкість консерватизму визнаються найкращими умовами для функціонування пограниччя.

Кастан Абгарович в оповіданні “Ілько Шваб’юк” реалізує ідею трансформації статусу чужинця в образах представника польської культури Войцеха Конського й опришка Андрія Семанюка – людей, що оселилися в карпатському селі Яворнику. Минуле героїв у споминах і чутках гуцулів вимальовує істинні обличчя поляка та українця – жорстоких убивць і розбійників. Таке змалювання персонажів-чужинців Кастана Абгаровича, імовірно, є віддзеркаленням гуцульської реальності, адже, на думку польського дослідника М.Зомбека, “гори давали притулок не тільки різноманітним утікачам, не тільки людині, що знаходилася під загрозою чужого нападу, але також селянам, що втікали від панщини, як і звичайним злочинцям, що втікали перед виміром справедливості” [20, 13]. Гірський простір виконував роль “захисного бастиону” перед небезпекою, інтегруючи у багатогранне суспільство культурного пограниччя людей з різними долями.

Внутрішня “іншість” героїв-чужинців визначала вольовий характер особистостей, що залишилися в Карпатах. Минуле життя не заважало персонажам Кастана Абгаровича бути шанованими членами гуцульського суспільства у вимірі опозиції “підпорядкованість монархії – вияв габзбурзького імперативу”: Войцех Конський є вїтом і прагне зберегти свій статус для сина Ілька, виступаючи проти нового кандидата на посаду голови села – Андрія Семанюка. Вимір “свого” як трансформованого “іншого” не обмежує у просторі пограниччя доступ до влади,

що зберігає модель спадковості у наступних поколіннях.

Гуцульське суспільство у творчості Кастана Абгаровича визначається діалектичною єдністю почуття страху до зовнішнього світу “чужого” і аксіологічним кодом діалогу всередині “свого” універсуму. Онтологічна система простору пограниччя як внутрішнього виміру буття горян передбачає міжкультурні взаємовідносини етносів, що орієнтуються на толерантність. На думку О.Сухомлинова, “середовищу [пограничному. – *М.І.*] властиве безпосереднє спілкування, тут всі усіх знають та проводять час в одному і тому ж середовищі, тобто всі *свої*” [10, 17]. Простір гуцульського мультикультуралізму творить комунікацію етнічних груп за своєю моделлю родинних взаємин. Чужинець стає ілюзорним взірцем “свого серед своїх”, проте внутрішня роздертість поміж минулим і теперішнім особистості дозволяє тільки відносно інтегрувати прибулого у суспільство.

“Свій” як продовження модусу “інакшості” в образах Войцеха Конського і Андрія Семанюка трансформується на рівні протиставлення “іншого” до “інших”. Йдеться про особистість, що є самотньою з власними “зреченими” цінностями, переконаннями й ідеалами, у множинності потрібних соціуму постатей. На наш погляд, доцільним у даному випадку є твердження польського літературознавця Є.Чаплєєвича, який акцентує на унікальному вимірі категорії “іншого” у просторі пограниччя: “Можна сказати: край необмежених можливостей [пограниччя. – *М.І.*], де можеш бути собою, де мусиш стати *іншим* [курсив наш. – *М.І.*], де можна бути всім” [18, 29]. Неписані закони гірського простору Кастана Абгаровича дозволяють чужинцю стати “іншим” відносно себе самого у минулому. Окреслені позиції “свій серед своїх” (за твердженням О.Сухомлинова) та “інший серед інших” (за словами Є.Чаплєєвича) у творчості Кастана Абгаровича є протилежними сторонами буття культурного пограниччя у діалектичній єдності суперечностей, що зумовлюють модус подвійної сутності людини пограниччя – “свої” на рівні суспільства і “чужої” наодинці зі світом.

На відміну від креації художньої дійсності Кастана Абгаровича, Юрій Федькович творить гуцульський світ без найменшого натяку на страх перед “новим”. У прозі українського письменника ми не знайдемо аналогій з образом чужинця Кастана Абгаровича як

персонажа з дискурсом “іншого”, що постає символічним уособленням зустрічі світоглядних парадигм гуцульського й “інших” світів у гострому внутрішньому протистоянні. Юрій Федькович не звертає особливої уваги на змалювання буття людей з невідомим походженням на Гуцульщині. Навпаки, український художник слова акцентує на покажі життя гуцулів-вояків у інонаціональному просторі (оповідання на жовнірську тематику “Штефан Славич”, “Сафат Зінич”, “Кобзар і жовняри”). Проте в кількох творах Юрія Федьковича епізодично простежуємо креацію художніх образів “гостей” гірського простору, змалюваних письменником з великою приязню.

Поняття “чужинця”, що є семантично правильним у розкритті сутності інтеркультурних персонажів Кастана Абгаровича, не цілком відповідне для позначення людини з невідомим походженням у прозових творах Юрія Федьковича. Український письменник віддзеркалює гармонію коекзистенції спільнот під кутом зору гуцульської моралі і загальнолюдських цінностей. Постаті “гостей” Гуцульщини оцінюються горянами-персонажами в подібному ракурсі. Юрій Федькович в оповіданні “Жовнярка” змальовує образ австрійського генерала, що прибув з імперським військом до Чернівців: “Відколи живу, – уповідає, бувало, Сеня, – я ще такої годної й поважної постаті не виділа, як був сей пан! Високий, прямиий, плечистий, хороший, хоть уже сивий, як той голуб, сизий” [11, 139].

Іноземний офіцер відновлює справедливість, покаравши винних за брехню і обкрадання села. Можна припустити, що Юрій Федькович ідеалізує образ офіцера крізь призму здобутків Австрійської імперії для гуцулів – звільнення від кріпацтва у 1848 році. Образ монарха міфологізується горянами, трансформуючись у мотив вдячності австрійському війську, що пояснює ідентифікацію особистості генерала і вояків у гуцульському просторі як “своїх”. Проте ми не знайдемо чіткої позиції письменника щодо образу цісаря й австрійської влади як уособлення божественності чи справедливості, що в певній мірі заперечує інтерпретацію образу офіцера як уособлення стереотипного бачення монарха-визволителя горян. Постать генерала, на нашу думку, позитивно сприймається гуцулами тільки через тотожність світоглядних переконань офіцера з аксіологічними установками

гуцульського світу, в даному випадку потреби відновлення справедливості, що виявляється загальнолюдською цінністю.

Дискурс “іншого” найяскравіше втілений в образі єврея Кастана Абгаровича і Юрія Федьковича, що підтверджує широкий діапазон літературних стереотипів і мистецьких образів від уособлення демонічного потягу збагачення та шахрайства до вияву сміховинного підлабузництва. Єврейська спільнота у міжетнічному діалозі з представниками “паралельних” світів Гуцульщини орієнтується на обмежені контакти з суспільством, які не торкаються проблем культури, релігії і традицій. Культурна дистанція між етнічними спільнотами зводить до мінімуму ситуацію спілкування і виокремлює модус еноцентричності світоглядної парадигми, що унеможливує погляд на єврейську культуру “зсередини”.

Кастан Абгарович і Юрій Федькович змальовують постать єврея у художньому розкритті окремих аспектів буття спільноти, зокрема побутової ситуації спілкування героїв у шинку. Польський письменник у творі “Ілько Шваб’юк”, іронізуючи, називає корчмаря “рудий Юдка” [15, 9]. Кастан Абгарович ілюструє дійсну модель діалогу етносів крізь призму сміхової культури. Так, Ілько Шваб’юк, головний герой однойменного твору звинувачує єврея у шахрайстві, а той виправдовується: “Щоби мене так грім побив! Щоби з моєї Малки потіхи і внуків не дочекався, як це не найкраща угорська сивуха” [15,9]. Щирий сміх у даному випадку є посередником, об’єднуючим елементом у взаємовідносинах єврейського і гуцульського світів. Залагоджуючи критичну ситуацію, жарти виявляють несерйозність і дріб’язковість проблем, що склалися через невідповідність світоглядних переконань спільнот.

Юрій Федькович змальовує подібну ситуацію спілкування гуцула і єврея, вводячи у текст повісті “Люба-згуба” приповідку “за того жида, що не хотів устати” [11, 21]. Молодий гуцул Юрій розповідає корчмарю і його дружині історію про впертого єврея, що через несприйняття цінностей християнської віри і суперечливість гуцульського та єврейського світобачення опиняється в абсурдній ситуації. Юрій Федькович використовує один з елементів народної сміхової культури – гумор – для змалювання специфічних взаємин між етносами. Подібно до Гоголівського сміху як “зони контакту” між протилежними вимірами у визначенні М.Бахтіна, Юрій Федькович, як і

Кастан Абгарович, творить художню реальність спілкування етносів у зіткненні двох світів: офіційного, зовнішнього (серйозного) і смішного, внутрішнього (несерйозного): “Безглуздість і абсурд, що вносяться цим [смішним – *М.І.*] світом, виявляються, навпаки, істинним об’єднуючим внутрішнім началом іншого, зовнішнього” [1, 494]. Юрій Федькович оригінально інтерпретує стосунки між єврейською спільнотою і гуцулами, переносячи конфліктні питання у площину народної сміхової культури, проте такий підхід у творчості українського письменника виступає радше як виняток.

Змальовуючи життя простих горян, Юрій Федькович сприймає єврейство у світлі стереотипу, викриваючи мінливий характер і мімікрування їх відносно певного середовища. Позиція українського письменника щодо взаємин гуцулів і євреїв підтверджується словами І.Монолатія, який характеризує основні принципи співіснування єврейської спільноти в іншоетнічному середовищі у формі логічного ряду: “адаптація – гарантування безпеки – збереження ідентичності” [7, 193]. Етнос орієнтувався на підтримання безпеки і підвищення статусу у суспільстві, що стало передумовою співпраці з місцевою владою в особах старост, війтів і урядників.

Юрій Федькович підкреслює зверхність єврейської спільноти над гуцулами у твердженні війта села з оповідання “Три як рідні брати”: “Жидівське не сміє пропасти” [11, 92]. “Іншість” в образі єврея Юрія Федьковича виявляється у плані відмінності культури і віросповідання, проте у гуцульському універсумі, для якого характерне поєднання християнства і язичництва, акцент ставиться не на приналежності до певної релігії. Статус у суспільстві виявляється значно важливіший, ніж ідентифікація християнина. Прагнення до примноження матеріальних статків єврейської спільноти гарантується у випадку зближення з постатями владної верхівки за рахунок обопільних пріоритетів і можливостей.

Кастан Абгарович змальовує єврейський світ у подібному до позиції Юрія Федьковича ракурсі, віддзеркалюючи гармонійні стосунки спільноти з регіональним керівництвом, що зміцнювалися спільними інтересами матеріального добробуту і захисту особистих прав. Якщо український письменник зображає місцеву владу в особах горян, що ідентифікували себе з гуцульською спільнотою, то польський письменник інтерпретує образи

представників керівних посад у проекції на постаті німецьких колоністів, зокрема йдеться про образ урядника Мільнера і його дружини з оповідання “При мисливському вогнищі”. Єврей Лейба Бер, що допомагає німцям у вирішенні справ, пов’язаних з подіями так званої “Весни Народів” 1848 року, дбає про збереження статусу і статків поряд з представниками місцевої влади: “[...] Лейба з документом їздив від урядника до Коломиї до цісарського старости” [15, 254]. Представник єврейської спільноти стає посередником між місцевою владою і владою вищої інстанції.

Така інтерпретація постаті єврея не узгоджується з історичним контекстом подій 1848 року. Єврейська культура у вимірі габсбурзького світу була приречена на асиміляцію. Події “Весни Народів” спричинилися до переходу світу єврейства від неусвідомленого суспільного буття до свідомого його пошуку: “Вони [євреї – *М.І.*] жили великі надії на революцію, сподівалися отримати від її перемоги повне рівноправ’я, політичні і суспільні права” [19, 36]. З точки зору істориків, єврейська спільнота західноукраїнського регіону виступала активним учасником “Весни народів” 1848 р., вбачаючи у революції шлях до свободи. Єврей у художній інтерпретації Каєтана Абгаровича ставив свої інтереси вище пріоритетів спільноти. Імовірно, письменник, проголошуючи новий рівень взаємин між польським і українсько-русинським етносами без конфліктів і суперечок, свідомо вводить у текст оповідання постать людини, що допомагає ворогу обох спільнот – німецькій владі в образі жорстокого Мільнера, таким чином зміцнюючи взаємовідносини проти спільного супротивника – в даному випадку, єврейського і німецького походження.

Висновки. Каєтан Абгарович і Юрій Федькович створили унікальний міф Гуцульщини як простору “паралельних” етнічних світів, що співіснують у площині “іншого” з “іншими”. Образ чужинця польського письменника інтерпретується у вимірі роздвоєння між теперішнім і минулим, гуцульським універсумом та аксіологічним центром “прихованої” вітчизни. Український митець змальовує образи людей, що являються “тимчасовими гостями” Гуцульщини, акцентуючи на дотриманні ними моральних принципів і світоглядних цінностей, які вважаються неписаним кодексом честі горян.

Акцентуючи на високій культурі горян і толерантності у спілкуванні з “іншими”, Каєтан Абгарович і Юрій Федькович моделюють ситуацію співбуття представників протилежних культур з різними світоглядом, віросповіданням і стилем життя – гуцулів і євреїв, виявляючи унікальність діалогу, що трансформує конфліктну ситуацію у вимір сміхової культури, близької обома етносам. Образ єврея – представника спільноти з чітким знаком “іншого” – у творах польського і українського письменників змальований також у світлі літературного стереотипу, що віддзеркалюється у постаті ошуканця-гендлера і спритного шинкаря, внутрішня сутність якого інтерпретується у проекції на асоціативну модель зовнішнього світу персонажа у матеріальному вияві “горілка-шинок-гроші”. Проте Каєтан Абгарович і Юрій Федькович, творячи художній вимір культурного макрокосму Гуцульщини, через бінарну опозицію “свого/іншого” у постатях героїв стверджують: етнічні спільноти гуцулів і євреїв навіть у взаємних фобіях проступають невід’ємним фрагментом феномену діалогу культур.

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики : исследования разных лет / М. Бахтин. – Москва : Художественная литература, 1975. – 504 с.

2. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Т. Гундорова. – Львів : Літопис 1997. – 297 с.

3. Гуць Г. Є. Юрій Федькович і західноєвропейська література / Г. Є. Гуць. – К. : Вища школа, гол. вид., 1985. – 207 с.

4. Коржупова А. П. Юрій Федькович : літературний портрет / А. П. Коржупова. – К. : Держлітвидав, 1963. – 107 с.

5. Кристева Ю. Самі собі чужі / Юлія Кристева ; [пер. з фр. З. Борисюк]. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2004. – 262 с.

6. Мишук Р. С. Украинская повествовательная проза конца 50-х – начала 60-х гг. XX в. : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.03 “Литература народов СССР (украинская)” / Р. С. Мишук. – К., 1975. – 28 с.

7. Монолатій І. С. Особливості міжетнічних взаємин у західноукраїнському регіоні в Модерну добу / Іван Монолатій. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1997. – 280 с.

8. Пазяк М. М. Юрій Федькович і народна творчість / М. М. Пазяк. – К. : “Наукова думка”, 1974. – 174 с.

9. Полек В. Абгарович Каєтан / Полек В. // Біографічний словник Прикарпаття / збір. і упор.

В. Полека. – Івано-Франківськ : “Новий час”, 1993. – С. 5.

10. Сухомлинов О. М. Культурні пограниччя : Новий погляд на стару проблему / Олексій Сухомлинов. – Донецьк : ТОВ “Юго-Восток, Лтд”, 2008. – 212 с.

11. Федькович Ю. Твори : в 2 т. / Юрій Федькович. – К. : Дніпро, 1984. – Т. 2 : Повісті, оповідання, казки, драматичні твори, листи. – 426 с.

12. Франко І. Abgar-Sołtan. Rusini. Szkice i obrazki / Франко І. // Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наукова думка, 1981. – Т. 29 : Літературно-критичні праці (1893–1895). – С. 37.

13. Шалата М. Й. Юрій Федькович : життєвий і творчий шлях / М. Й. Шалата. – К. : Дніпро, 1984. – 239 с.

14. Юрійчук М. І. Юрій Федькович : семінарії / М. І. Юрійчук, З. А. Івашкевич. – К. : Вища школа, 1981. – 229 с.

15. Abgar-Sołtan. Ilko Szwabiuk / Abgar-Sołtan // Abgar-Sołtan. Ilko Szwabiuk. Dobra nauczka /

Abgar-Sołtan – Lwów : Jakubowski & Zadurawicz. 1896. – S. 1–141.

16. Abgar-Sołtan. Przy ognisku myśliwskim / Abgar-Sołtan // Abgar-Sołtan. Rusini. Szkice i obrazki / Abgar-Sołtan. – Kraków : Nakładem Księgarni Spółki Wydawniczej Polskiej, 1893. – S. 213–280.

17. Choroszy J. A. Huculszczyzna w literaturze polskiej / Jan Andrzej Choroszy. – Wrocław : Jan A. Choroszy, 1991. – 372 s.

18. Czapplejewicz E. Czym jest literatura kresowa? / Eugeniusz Czapplejewicz // Kresy w literaturze : twórcy dwudziestowieczni / [red. E. Czapplejewicza i E. Kasperskiego]. – Warszawa : Wiedza powszechna, 1996. – S. 7–72.

19. Monolatiy I. Sąsiedzi nieznani. Wspólnoty etniczne Galicji Wschodniej w polityce Gabsburgów / I. Monolatiy, M. Witenko. – Iwano-Frankiwsk : “Гостинець”, 2007. – 148 с.

20. Ząbek M. Góry a kultura ludów górskich / Maciej Ząbek // Pasterstwo na Huculszczyźnie : gospodarka, kultura, obyczaj. – Warszawa : Wydawnictwo akademickie “Dialog”, 2001. – S. 9–19.

The comparative analysis of the prose works of Polish writer Kaetan Abgarovych and Ukrainian Master Yuriy Fedkovych concentrated on of the image of Hutsul land, specifically: on the discourse of the Different in the space of cultural borderland, is done in the article. Special attention is paid to the creative modeling of artistic reality, the modus of cultural co-existence in the Hutsul universe, the interpretation of the Jew's image as a culture representative with a chear sign of the Different.

Key words: Hutsul land, hussuls, the Different, an alien, cultural borderland, Jewish community, an image.

УДК 82.091

ББК 83.002.1

НАТАЛІЯ КОСИЛО КОНЦЕПТ НАТУРАЛІЗМУ В ТВОРАХ НА РОБІТНИЧУ ТЕМАТИКУ ДЖОРДЖА ГІССІНГА ТА ІВАНА ФРАНКА: ГЕНЕЗА, ТИПОЛОГІЯ

У статті на порівняльно-типологічному рівні висвітлюється проблема робітничого люду кінця XIX – початку XX ст. в Англії та Україні на прикладі творчості Дж. Гіссінга та І. Франка. На основі аналізу окремих натуралістичних творів розглядаються індивідуальні творчі методи обох авторів.

Ключові слова: натуралізм, натуралістичні тенденції, спадковість, соціалістична ідеологія, типологічні риси, соціальні контрасти.

Як відомо, тема життя і боротьби робітничого класу стає актуальною в європейській літературі вже в середині XIX ст. Це явище зумовлене передусім бурхливим індустріальним розвитком у країнах Західної Європи, який супроводжувався зростанням чисельності пролетаріату та посиленням його експлуатації, а згодом – і загостренням боротьби за кращі умови його життя. Дослідники переконані, що саме в англійській літературі ця тема проявилася з найбільшою виразністю, хоч набула вона поширення і у французькій (Ж.Занд, В.Гюго, Е.Сю), і в німецькій

(Г.Гейне, Г.Веерт) літературах. Твори Ч.Дікенса, Е.Гаскелл, Ш.Бронте поклали початок робітничої тематики в європейській літературі. Однак твори, які з’являються наприкінці XIX – на початку XX ст., матимуть інший тип висвітлення згаданої тематики. Письменники-реалісти XIX ст. ставили за мету показати нестерпно важкі умови життя та праці робітників, щоб викликати співчуття до жертв суспільної несправедливості. Ці твори ще не пов’язані з соціалістичною ідеологією, що має об’єктивно-історичну зумовленість.

За Д.Наливайком “наприкінці XIX – на початку XX ст. настає новий етап в розроб-

ці робітничої тематики: в європейській і американській літературах з'являються твори, що характеризуються новими типологічними якостями та рисами. Головним визначальним фактором для цих творів є те, що вони вже близькі до соціалістичної ідеології або до певної міри її прийняті нею, в них вже маємо спробу трактувати життя й боротьбу робітничого класу в світлі соціалістичних ідеалів, що істотно позначається на всій їх ідейно-художній структурі. Це вже той тип творів на робітничу тематику, до якого належить роман Франка "Борислав сміється"; більше того, з повним правом можна твердити, що саме роман Франка й поклав початок даному типові творів" [7, 336–337].

На думку І.Басса, бориславський цикл оповідань І.Франка можна вважати новим поворотом в естетичному освоєнні дійсності, оскільки письменник вводить в українську літературу "зовсім нову тему – тему робітничого життя, подає нового героя-робітника" як представника цілої верстви [1,76]. Завдяки бориславським оповіданням ми маємо змогу побачити, що у вітчизняній прозі є "повнокровним натуралізмом, який здатний в аналізі суспільних явищ дійти справжніх коренів, зірвати з них усі й усякі маски" [9, 42].

Оскільки натуралістичні твори англійського письменника Джорджа Роберта Гіссінга (1857–1903) написані приблизно в той самий період, що й твори Івана Франка, доцільно буде здійснити порівняльний аналіз близького за тематикою та поетикальними особливостями художнього доробку двох авторів.

Звичайно, не можна заперечувати того факту, що в кінці XIX – на початку XX ст. французький натуралізм мав потужний вплив на літературу Європи загалом. Україна й Англія теж не були винятками. Однак проблематика натуралізму в письменстві цих країн – відображення життя низів, теми праці, страйкового руху, соціальні контрасти великого міста – позбавлена (на відміну від французького варіанта) всеохопного контексту фізіологізму.

Розбіжності між англійським та французьким натуралізмом зумовлені певними об'єктивними причинами. І.Катарський зазначає: "Якщо у Франції суспільний підйом кінця XIX століття змусив такого письменника, як Золя всупереч своїм власним натуралістичним деклараціям створювати твори, в яких перемагав реалізм, то англійські прихильники нату-

ралістичних теорій більш педантично дотримувалися букви літературних маніфестів своїх континентальних учителів (наприклад, "Експериментального роману" Е.Золя). Англійські письменники-натуралісти не мали достатньо чіткого розуміння всіх особливостей капіталістичної дійсності, щоб різко порушити питання про долі країни і народу, як це робили їхні сучасники – реалісти кінця XIX – початку XX ст. (Гарді, Шоу, Уельс). Письменники-натуралісти не були послідовними та сміливими навіть у своїй дуже обмеженій критиці соціальної дійсності" [4, 56].

Дж.Гіссінг та І.Франко – фігури складні, внутрішньо суперечливі. Утверджуючись як письменники в епоху наукових відкриттів 50–60-х років, вони, звісна річ, не могли не відчувати на собі тогочасних інтелектуальних впливів, зокрема й вчення Ч.Дарвіна про еволюцію. Обидва захоплювалися ідеями соціального дарвінізму, акцентуючи на ролі середовища та спадковості, що багато в чому визначило характер їхньої творчості. Демократичні переконання, симпатії до народу, широта соціальних інтересів, пильна увага до розвитку робітничого та соціалістичного рухів, – ось чинники, які теж спонукали Гіссінга та Франка зберігати і розвивати реалістичні та натуралістичні тенденції відповідно в англійській та українській літературах.

Повертаючись до виявлення у творчості І.Франка натуралізму і його типологічного порівняння зі світовим натуралізмом, відзначимо ще раз, що науковці переважно пов'язують появу елементів цього напрямку в художній спадщині Каменярка із зовнішнім впливом Е.Золя, і для цього є вагомі підстави. Розквіт творчості обох митців припадає на останні десятиліття XIX ст., коли вони активно втручаються в громадсько-політичне життя своїх країн, а своєю невтомною працею збагачують не лише національну, але й світову культуру [5, 338].

Звичайно, цей вплив не можна цілковито відкидати, як, зрештою, і абсолютизувати, бо, як справедливо зауважує В.Матвійшин, тоді, в часи Франка, "для польських письменників, як і слов'янських загалом, натуралізм Золя був незвичним, навіть осоружним" [6, 134]. Так само Джордж Гіссінг ніколи не був епігоном Золя чи інших представників французького натуралізму. Спростовуючи будь-яку подібність свого першого роману з творами Золя, Гіссінг заявляв, що в той час він ще не був знайомий з творами фран-

цузького романіста, і "Робітники на світанку" (1880) стали плодом його власних спостережень за життям представників робітничого класу.

Хоч більшість дослідників зараховує Гіссінга до письменників-натуралістів, ми не можемо однозначно стверджувати, що його творчий метод відповідав усім вимогам цього напрямку. Він, як і Франко, не завжди чітко розмежував поняття реалістичного та натуралістичного принципів. Обидва письменники подібні в тому, що захоплювалися соціал-дарвінізмом і соціалізмом лише на певному етапі світоглядної еволюції.

І.Франко не погоджувався з думкою про те, що всі вчинки людини, її поведінка та характер зумовлені лише спадковістю. Структурним принципом моделювання дійсності в автора бориславських оповідань був принцип детермінізму – розгляд фактів, явищ буття людини в причинно-наслідковій зумовленості. У творах робітничої та селянської тематики він демонструє, на основі чого та яким чином формуються нові соціальні верстви на селі і в місті, як доля та життя окремої особи залежить від нових соціально-економічних і духовних чинників.

Відстоюючи своє місце в літературі, Гіссінг сформулював власне творче кредо в романі "Нова Граб стріт" (1891): "Моя ціль – досягти повного реалізму в зображенні низів. Це поле, наскільки я розумію, ще зовсім неоране. Я не знаю письменника, який би описав життя бідних людей правдиво і з усією відповідальністю. Драми Золя завжди нарочито трагічні..., я ж буду писати про щось зовсім негероїчне, про буденне життя більшості, що веде жалюгідне існування. Діккенс відчував необхідність такого підходу, але його схильність до мелодрами, з одного боку, та гумор, з іншого, заважали поставитись до проблеми з усією серйозністю" [13, 151].

Гіссінг безумовно усвідомлював той часовий бар'єр, що відокремлював його від Діккенса, тому, на його думку, метод літературного зображення Лондона повинен бути іншим. У романі "Декласовані" (1884) Дж.Гіссінг зазначає: "Романи про повсякденне життя уже вичерпують себе. Ми повинні копати глибше, проникати в пласти, яких ще жодна людина не торкалася. Діккенс відчував це, але в нього не вистачило сміливості взятися за таке... Моя книга призначена не для цнотливих читачів, вона для чоловіків і жінок, чий погляд спрямований всередину поверхні" [14,

33]. Ось як описує Гіссінг середовище, яке руйнує людей і фізично, і морально: "О Боже! Яке пекло зміг би я зобразити, описуючи Уайткрос стріт напередодні Різдва. Із самої глибини людської розбещеності підіймаються такі огидні міазми, які здатна породити лише гниль людського серця. Своїм гідким смородом вони душать усе місто, витісняючи чисте повітря, що ллється з небес" [15, 15].

Так само І.Франко порівнює "поганий Борислав", який є гніздом "сопуху і сорому" [11, т.14, 280] із "западню, в котрій гине і пропадає наше нещасливе Підгір'я, в котрій марнується без ліку здорових сил нашого народу... Борислав висисає вздовж і вишир всі сусідні села, – пожирає молоде покоління, ліси, час, здоров'я і моральність цілих громад, цілих мас" [11, т.14, 275–276].

Дослідження романів Гіссінга тієї пори доводить, що письменникові вдалося збагнути та відобразити закономірності розвитку буржуазного суспільства. Він звертався до тих проблем, які в його час лише назрівали, наприклад наукового та технічного прогресу, загрози світових воєн тощо. У 1922 р. Мей Йетс писала: "Гіссінг не тільки письменник, але й соціолог" [17, 14], а майже через півстоліття американські літературознавці Фоллети зазначали: "Лише тепер стало зрозуміло, що саме Джордж Гіссінг ближче за всіх стоїть до сучасного соціологічного роману, він першим звернувся до проблем, які зараз усіх хвилюють" [12, 50].

При створенні циклу бориславських оповідань метою І.Франка було показати "епоху розвитку нафтової промисловості в Галичині, зародження нових станів, відбити той дух протесту проти антилюдських форм життя, що йшов від робітництва" [9, 15]. Автор відчув, що "думка представити побут робітників та підприємців у ряді оповідань розширюється в тім напрямі, щоб у більших або менших оповіданнях змалювати побут Галицької Русі в різних околицях, у різних суспільних верствах та родах занять. Мали се бути "Галицькі образки", в яких би об'єднано етнографічного та побутового матеріалу виступили також певні психологічні проблеми" [11, т.38, 484].

Романи І.Франка та Дж.Гіссінга передають атмосферу соціального життя відповідно України та Англії останніх десятиліть XIX ст. Естетична свідомість обидвох письменників формувалася в складних історичних обставинах на зламі століть в умовах зміни

старих стереотипів і народження нових поглядів на світ і людину. Творчість обох прозаїків – явище глибоко соціальне. Пізнавши з власного досвіду життя міських низів, вони успішно закладали та достовірно описали його у власній творчості.

Похмура враження справляє на читача роман англійського прозаїка “Робітники на світанку”, сюжет якого відтворює деякі факти біографії автора, зокрема одруження з повією. Тема роману – загибель високоінтелектуальної особистості у вульгарному й огидному її середовищі – типова також і для багатьох пізніших творів Гіссінга. Хоч побудова та сюжет роману багато в чому ще нагадують вікторіанські зразки, його поетика вже явно містить натуралістичні елементи. Це насамперед виявляється у підкресленні фізіологічних особливостей характерів і в акцентуванні впливу середовища на героїв. На доказ – портретний опис старої мешканки нетрів – Поул, у якому відображено всю порочність вульгарного існування: “У Місіс Поул надзвичайно грубі й вульгарні риси – її червоний кінчик носа завжди розпухлий; скривлений рот схожий на худобиний; запалені очі якісь вицвілі, а на підборідді пробиваються руді волосини” [15, 126]. Щоб зробити цей образ більш зрозумілим, автор виводить його на тлі неодноразово повторюваних похмурих описів злидарського життя нетрів.

Майже в кожному оповіданні І.Франко подає правдиві портрети героїв, які дуже часто виконано в поетиці натуралізму. Ось якими словами він описує одного з персонажів: “...Сиве волосся позлипалося від крові, а руки виглядали, як поломані граблі, на котрих, мов довгі зубці, стирчали сухі і покручені ревматизмом пальці. Очі запливли кров’ю і були страшно витріщені та проражали скляним, мертвецьким блеском, уста були сині, як гнилі сливи, а напереді стирчали всього-на-всього два чорні зуби. Сухі, як доска, груди ледве-ледве двигалися, – знак, що нещасний ще дихав, а все тіло корчилося судорожно в великих болях, так, як корчиться жаба, котрій ся відрубає голову” [11, т.14, 29]. А в описах робітниць, їхніх “змарнілих, грижею поораних лиць”, “пожовклих з нужди”, з “запалими очима” [11, т.14, 279], автор підкреслює шкідливість наслідків індустріалізації, які залишили слід не лише на психіці людей, але і на їхній зовнішності.

Як видно з численних листів та інших висловлювань Гіссінга, його головним бажан-

ням у той час було зобразити нелюдські умови життя і праці робітничих передмість Лондона. Однак він ніде не виказує прагнення виявити ті причини, які ведуть до цієї вбогості існування. Єдиний вихід бачить він у філантропії. Франко теж із щирим співчуттям ставиться до простого галицького люду. Попри безпросвітні злидні, непосильну працю, майже рабське існування робітників, письменник устами своїх героїв все-таки сподівається на щасливе майбутнє життя.

Інколи у читача складається враження, що обидва письменники мовою власних героїв дають відповідь на запитання, чому людина не може вільно розвиватися в сучасному суспільстві. Ця відповідь проста – для цього потрібно бути багатим. “Що в цьому світі є сильнішим за гроші? Вони є тим родючим ґрунтом, що живить дерево життя... Завдяки грошам процвітає мистецтво, література, наука... Гроші – це добродійність, а їх відсутність – порок. Улюблена обитель диявола – це порожній гаманець. Дайте мені тисячу фунтів – і я стану найдобродійнішою людиною у цілій Англії... Людина з грошима – єдиний король натовпу жебраків, які, неначе раби, стоять біля підніжжя її трону... Вона купує культуру, вона купує спокій душі, вона купує любов...” [14, 53], – стверджує персонаж Гіссінга.

Герой Франкової повісті “Вол констриктор” Герман Гольдкремер, який “пізнав ціну грошей у нужді, пізнав, що без них жити погано, що вони одні можуть вибавити його від тої нужди, погані й униження” [11, т.22, 141], говорив не раз, що “Гроші велика річ... Гроші – то всемогучий пан! З грішми ти мудрий, а без грошей дурень. З грішми ти пан, а без грошей капцан. З грішми тебе шанують, а без грошей на тебе плюють” [11, т.22, 186]. Немає сумніву, що Гіссінг ніколи не читав Франка, так само, як Франко – Гіссінга. Подібність тут типологічна.

Доречно буде зауважити, що хоч сам Гіссінг жив багато років у Іст-Енді серед злидарів і скрупульозно вивчав їхнє існування і побут, все ж насправді він ніколи не міг цілковито осягнути це життя. Дослідник його творчості Ф.Суїннертон стверджує: “Гіссінг справді жив серед бідняків і намагався “вивчати” їх через свою жалюгідну безвихідність. Але він вивчав їх, не вникаючи в їхню душу, завжди залишаючись чужинцем – бездомним і жалюгідним” [16, 64]. У цьому літературно-“дослідницька” діяльність Дж. Гіс-

сінга суттєво відрізняється від Франкової, водночас максимально наближаючись до творчого методу Е.Золя. Власне, що англійському письменникові І. Франко міг би сказати те саме, що він висловив на адресу письменника французького: “Золя дивиться на селян поглядом буржуа, міщанина” [11, т.28, 194]. На думку Р.Голода, “Золя намагається дистанціюватися від життя “простого народу”, спостерігаючи його “збоку”, тоді як “Франко часом надто емоційно переймається проблемами народу, він вважає себе достатньо інтегрованим у його життя, щоб досліджувати його “зсередини” [2, 69]. Можливо, саме через такий “дистанційований” підхід Дж.Гіссінга як і не вдалося у цій сирій масі злидарів виокремити яскравий характер, який би запам’ятався, як, наприклад, персонажі відомих сучасників-романістів – Т.Гарді, Дж.Еліот.

Хоч у своїх творах І.Франко нерідко (у дусі натуралістичного об’єктивізму) зводить до мінімуму роль автора, наділяючи функціями наратора власних персонажів, читач все одно відчуває його прихильне ставлення до героїв “з народу”. Письменника цікавлять не лише матеріальні обставини праці та побуту ріпників, він заглиблюється і в морально-етичні, духовні проблеми їхнього життя. Більшість героїв Франка – неосвічені, бідні, знедолені люди. Проте їхні душі не позбавлені “іскри божественного вогню”. Вони вміють любити, бути добрими, співчутливими. Втіленням ніжності, щирості, самопожертви заради коханої людини є образ Фрузі з оповідання “Ріпник”. Франкові “не імпувала песимістична натуралістична концепція людини, бо, на його погляд, не помітити світлого й героїчного в людині, виводячи її поведінку лише з біологічних засад, не можна, як і не можна не розгледіти зростання свідомості народних мас. Це не означає, що Франко не опирався на натуралізм, не використовував його поетики, деяких прийомів, але за “голою правдою факту” натуралісти не бачили художньої узагальненої правди; у Франка деталі не панують над суттю, а випадкове не заступає місця необхідному” [9, 48].

Дж.Гіссінг намалював жахливу картину фізичної і моральної деградації робітничого люду Лондона. Масовий алкоголізм, бійки, жахлива убогість – суть злиденного існування цих людей. Чоловіки і жінки дна – це, по суті, істоти, що загнані у пастку соціально й морально деградованого суспільства. Картини масового пияцтва, зображені автором, пере-

гукуються з мотивами гравюри У.Хогарта “Вулиця Джина”. Випивають молоді та старі, звичні до алкоголю, ті, хто лише починає життя і ті, які вже підійшли до його страшного завершення. На думку Дж.Гіссінга, споювання народу є частиною експлуататорської політики панівних верств суспільства. Твори англійського письменника нагадують аналогічні сцени з “Бориславських оповідань” І.Франка. Останній намагається знайти порятунків із ситуації, коли нові індустріальні форми суспільного устрою згубно впливають на людину, її душу. Ще О.Огоновський звернув увагу на те, що автор бориславських оповідань не тільки журиться над тим, що “робітники Борислава тяжко бідують, тратять сили, здоров’я”, а й натякнув на те, що “люди ледащіють під зглядом моральним” [8, 980].

Звичайно, історичні, соціальні, національні, економічні події, процеси й ідейні пориви знайшли опосередковане відлуння у прозі обох авторів, набули відповідної оцінки. Однак є також суттєві розбіжності у творчості письменників. У “Робітниках на світанку”, “Декласованих”, “Пеклі” Дж.Гіссінг намагається довести, що всі біди його героїв спричинені не дією соціальних чинників, а нездоровою спадковістю. Такою ж фаталістичною концепцією пройнятий і його роман “Демос”, де автор навіть політичну діяльність й активність умотивовує генетичним впливом: сила родинних схильностей перетворює ватажка соціалістів Річарда М’ютімера на ренегата. Однак глибоке проникнення Дж.Гіссінга у суть конфлікту і становища робітників, а також нафос викриття психології та логіки опортунізму робить цей твір одним із кращих на той час в англійській літературі.

Що ж стосується І.Франка, то натуралізм у його творчості, як засвідчує бориславський цикл, не спонукає до соціал-дарвіністського підходу у визначенні особливостей соціальної дійсності. “Не схилився письменник і до висновку, що людські пристрасті, захоплення, злочини зумовлені тільки спадковістю, а не набутою суспільною практикою людини, її ідеалами, мріями, прагненнями. Серед європейських митців кінця ХІХ ст. саме український прозаїк з великою художньою силою розкрив процеси відчуження, що деформують соціальну дійсність і калічать людей, зумовлюють людські трагедії та вбогість духу” [9, 61], – вважає М.Ткачук.

Еволюція філософсько-естетичних поглядів Дж.Гіссінга виявляє рух від віри у

позитивізм до розчарування в ньому. У “Робітниках на світанку” і “Декласованих” письменник висуває на перший план зображення нелюдських умов існування пролетаріату і виступає прихильником позитивних соціальних перетворень. У “Демосі” основний акцент зроблено на революційних настроях робітничого класу.

Щодо еволюції естетичної свідомості І.Франка, то, на думку Зіновії Франко, на певному етапі, в часи праці над бориславським циклом, соціальна проблематика “його літературної творчості була домінантною”. На другому етапі творчості (1883–1895) соціальну тематику “затіняє психологічна, а потім витісняє національна” [10, 22]. І.Денисюк ділить малу прозу бориславського циклу на три групи: перша – “твори перехідного періоду – від побутового нарису до оповідання з любовним сюжетом і до виробничого оповідання”; друга – “виробниче психологічне оповідання стану, близьке до образка”; третя – “оповідання і новела з новим типом сюжету – виробничим, основаним на соціально-психологічних категоріях, народжених стиком праці і капіталу” [3, 66].

Підбиваючи підсумки, на основі типологічного зіставлення творів вищезгаданих письменників можна виявити ряд аналогій та відмінностей в їх творчості. Спільним для них обох є захоплення позитивізмом тільки на певному етапі їхньої світоглядної еволюції. Далі у Франка спостерігається зацікавлення філософією ідеалізму, а проектуючи ці процеси на його творчість, маємо еволюцію від “наукового реалізму” (посуточно натуралізму) до “ідеального реалізму” (власне реалізму). До натуралістичних творів Гіссінга критики відносять лише ті, які були написані на ранньому етапі творчості. Згодом письменник все більше і більше тяжіє до реалізму. Обидва письменники сходяться в тому, що захоплюються соціал-дарвінізмом і соціологізмом лише на певному етапі (оскільки і вчення Дарвіна, і соціалістичні ідеї поставали на ґрунті позитивізму). Безумовно, твори Е.Золя позначилися на основних принципах художніх систем авторів, однак це не завадило їм зберегти власну оригінальність та самобутність. Найбільш яскравим типологічним збігом у творчості Дж.Гіссінга та І.Франка на тематичному рівні є звернення до проблем суспільного “дна” та демократизація тематики. Важливого значення у творах обох письменників набувають фактографізм, естетика

потворного, мовлення героїв (жаргонізм, сленг). Їх об’єднує активне використання протиставлень, які можуть бути епізодичними або проходити через увесь твір. І Гіссінг, і Франко вдаються до протиставлень образів різних верств суспільства, поглядів на життя.

Крім аналогій у творчих доробках обох письменників варто згадати і про розбіжності. На відміну від українця, який надавав більшого значення середовищу, англієць акцентував увагу на спадковості. Приреченість, фатальність, що тяжіють над героями Гіссінга, не є характерними для персонажів Франка, творам якого притаманний оптимізм та віра в щасливе майбутнє. Це пояснюється тим, що англійський письменник ставиться байдуже до бідних людей, бо вважає їх усього лише “біомасою”, на відміну від Франка, який щиро співчуває усім приниженим і скривдженим.

Гіссінг, як і Франко намагався слідувати натуралістичному методу зображення дійсності в її неприкрашеній бідності, звірячій жорстокості, фізіологізмі. Обидва письменники прийняли характерну для письменників-натуралістів ідею про наукове дослідження життя як біологічного процесу. Проте в той час, як Франко займається дослідженням індивідуальної психіки та описуванням героїв, які виділяються із загальної маси, Гіссінг вважає своїм обов’язком зображати масові рухи і стан робітничого люду Англії. В його романах натуралістичний метод слугує більш вираженим цілям суспільства.

1. Басс І. Іван Франко. Життєвий і творчий шлях / І. Басс, А. Каспрук – К. : Під редакцією Б. А. Деркача, 1983. – 456 с.

2. Голод Р. Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття / Р. Голод. – Івано-Франківськ : Лілея – НВ, 2005. – 284 с.

3. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / І. Денисюк – К. : Вища школа, 1981. – 215 с.

4. Катарский И. Английская литература от 70-х годов XIX века до первой мировой войны / И. Катарский // История английской литературы. – М. : АН, 1958. – С. 5–95.

5. Матвійшин В. Поетика французького натуралізму в літературно-критичній рецепції І. Франка / В. Матвійшин // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин : матеріали Міжнародного наукового конференції (Львів, 25–27 вересня 1996 р.). – Львів, 1998. – С. 334–340.

6. Матвійшин В. Українсько-французькі літературні зв’язки XIX – поч. XX ст. / В. Матвійшин. – Львів : Вища школа, 1989. – 166 с.

7. Матвійшин В. Українсько-французькі літературні зв’язки XIX – поч. XX ст. / В. Матвійшин. – Львів : Вища школа, 1989. – 166 с.

8. Огоновський О. Історія літератури руської. / О. Огоновський – Львів, 1893 (фотопереклад О. Горбача). – Мюнхен, 1992. – Ч. III. – 842 с.

9. Ткачук М. Концепт натуралізму і художнє шукання в “Бориславських оповіданнях” Івана Франка : навч. посіб. / М. Ткачук. – Тернопіль : Вид-во Тернопільського держ. пед. ін-ту, 1997. – 66 с.

10. Франко З. В силовому полі соціалізму / Зіновія Франко // Україна. – 1990. – № 39.

11. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1978.

12. Follett H. Th., Follett W. Some Modern Novelists. – N. Y., 1967.

13. Gissing G. New Grub Street. The Modern Literary Publishers. – N. Y., 1891.

14. Gissing G. The Unclassed / G. Gissing. – London : Chapman and Hall, 1884. – Vol. II.

15. Gissing G. Workers in the Dawn. – London, 1880.

16. Swinnerton F. A. George Gissing : A Critical Study / F. A. Swinnerton. – London : Martin Seckers, 1924.

17. Yates M. George Gissing / M. Yates. – L., N. Y., 1922.

The article presents the problems of English and Ukrainian workers in G. Gissing's and I. Franko's writings on comparative and typological levels. On the basis of analysis of some naturalistic works the individual creative methods of both authors are examined.

Key words: naturalism, naturalistic tendencies, heredity, socialist ideology, typological features, social contrasts.

УДК 82.091:821.133.1 + 821.161.2

ББК 8366

Анна Мурейко

НОВЕЛІСТИКА ПРОСПЕРА МЕРІМЕ ТА МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО: ТИПОЛОГІЯ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ

У статті розглянута проблема типології характеротворення сильної особистості у новелі П. Меріме “Кармен” та М. Коцюбинського “Дорогою ціною”. Звернена увага на роль мікрообразу, зокрема художньої деталі та мотиву кохання у розкритті образів персонажів.

Ключові слова: характеротворення, сильна особистість, кохання, мікрообраз.

Тема пропонованої статті ще не була об’єктом уваги дослідників, хоча вона є до певної міри центральною у творчості П. Меріме та М. Коцюбинського, опосередковано чи частково її торкалися такі автори, як Л. Акімова, В. Фещак, Ф. Приходько, Ю. Кузнецов, М. Новикова.

Але ми ставимо проблему в іншому ракурсі. Новизною нашого дослідження є звернення до порівняльного аналізу творів П. Меріме “Кармен” та М. Коцюбинського “Дорогою ціною”, де чітко простежується схожість на рівні характеротворення. Головним чином зупинимось на проведенні аналогій щодо мікроструктури та мікрообразів творів та розглянемо їх окремі компоненти.

Увага П. Меріме часто зосереджувалась на неординарних сильних особистостях. У своїх творах він намагався створити яскраві та незвичайні характери, відшукати щось екзотичне та водночас захопливо-гостре. Склалася така ситуація, що письменник розчарувався у сучасному йому суспільстві (там він бачив тільки сірість, буденність та прагнення збага-

титися будь-якою ціною) – звідси і цікавість до “чужого”, іншого життя, яка виявляється не в простому захопленні історією чи етнографією далеких країн, а існує як пошук того, чого немає у західноєвропейських цивілізованих країнах XIX століття. Як зауважує І. Матвійшин: “Шукаючи екзотичні сюжети для своїх творів, Меріме щораз частіше натрапляє на видатні постаті – Карл IX, Генріх Гіз, Кармен, Дон Педро, Юлій Цезар, Лжедимитрій, Степан Разін, Петро Перший, Єлизавета, Богдан Хмельницький...” [6, 36]. Прикладом такого пошуку можуть бути й твори на українську чи слов’янську тематику: “Українські козаки та їх останні гетьмани”, “Богдан Хмельницький”, “Гузла, або Збірка іллірійських поезій, записаних в Далмації, Боснії, Хорватії, Герцеговині”.

Зауважимо, що до вкраплень у твори “місцевого колориту” та пошуків екзотичної тематики досить часто вдавалися романтики. Проте функції, які творчо побутує “етнічна екзотика” у П. Меріме, виявляються абсолютно відмінними від функцій, виконуваних у

романтиків, а саме: усі ці барвистості, етнографічні та побутові деталі, “місцевий колорит” подані не самі по собі, а з метою щонайглибше проникнути у внутрішній світ героя, підкреслити його складність, суперечність та якнайкраще розкрити душевні стани. Як і романтиків, П.Меріме валять сильні і вольові герої, проте, на відміну від них, письменник вдається до глибокого психологічного аналізу мотивації вчинків.

Таким чином, тяжіння автора до виняткового, незвичайного набуває іншого, реалістичного характеру. Саме П.Меріме вважають зачинателем психологізму у французькій літературі. В українській літературі така роль належить М.Коцюбинському. На початку ХХ століття формується новий тип психологізму, представниками якого, головним чином, є М.Коцюбинський, В.Стефаник, О.Кобилянська, М.Яцків тощо. Можливо тут закладалися основи модерністичної української літератури.

Літературознавець В.Фащенко визначав психологізм як “універсальну, родову якість художньої творчості. Його предметом є відображення внутрішньої єдності психічних процесів, станів, властивостей і дій, настроїв і поведінки людини, а також соціальних груп і класів” [11, 49].

Пошуком сильних, вольових, яскравих і незвичайних особистостей займався і М.Коцюбинський. Хоча мета, яка спонукала його до цього, звичайно ж, була зовсім іншою. Як слушно зазначає Н.Калениченко, “посилення соціальної активності людини в умовах зростання революційно-визвольного руху кінця ХІХ – початку ХХ століття зумовило посилення уваги до людської особистості, до індивідуальності” [3, 9]. Саме на це звертав увагу і М.Коцюбинський при написанні оповідання “Дорогою ціною”. Вродлива, фізично міцна і духовно багата дівчина, покинувши усе рідне, близьке серцю, йде за Остапом у пошуках свого кохання та свободи, долаючи всілякі негаразди та випробовування. Саме ця волелюбність, цілеспрямованість, непримиримість та сміливість наближають образ Соломії до образу Кармен.

Новелістика у творчості П.Меріме займає особливе місце. Вона, як зауважує Н.Гаряча, “виявилася найбільш органічною мистецькому хистові цього прозаїка, мабуть, саме тим, що відповідає чутливості його уваги до неординарних історій та схильності

його пера до лаконічності та динамізму оповіді” [2, 8].

Новела П.Меріме “Кармен” відзначається своєрідною жанровою структурою. Ю.Янковський визначає її жанр як “оповідання в оповіданні”, і зауважує, що у такий спосіб автор “не лише зберігає особливості національного самовираза, не лише “знімає з себе відповідальність” за гадану неймовірність вчинків героїв і довірливість їх пристрастей, але й надає творові певну документальну вірогідність” [13, 86]. М.Новикова зазначає, що даний твір – це “історія позитивної історії”, а з’єднувальною ланкою, яка пов’язує ці історії між собою, є “Оповідач – персонаж, який “окільцює” і історію Хосе, і – ще більшою мірою – історію Кармен” [8, 129]. Сюжет новели утворює заплутаний клубок, з одного боку, саме через Кармен Оповідач виходить на сюжет Хосе, з іншого – знайомство з Кармен відбувається хронологічно пізніше.

Новела складається з чотирьох розділів. На початку першого П.Меріме звертається до спостережень за природою, звичаями та традиціями. Наприклад, археолог так описує дику та сувору місцевість, якою подорожує “Одного дня, блукаючи гористою Каченською рівниною... примітив я досить далеко від стежки, якою йшов, маленьку зелену латку, що поросла очеретом...” [7, 449]. Цей прийом є досить умовним та існує радше не як самоціль, а як прикриття оповідача під виглядом ученого мандрівника. Він розповідає про свою подорож Андалузією, надає довідки щодо географічного розташування стародавньої Мунди. Розповідь ведеться від першої особи, деколи оповідач звертається безпосередньо до читача. Все це призводить до створення першого обрамлення основної новели.

Історію фатального кохання Хосе до Кармен та всі його перипетії, які закінчуються смертю героїні, розповідає автору сам Хосе, який потрапив у скрутну ситуацію та очікує страти у тюремному підвалі. Таким чином, виникає друге обрамлення новели, що сприяє посиленню “формату достовірності” та створює напружену емоційну атмосферу. Отже, “Кармен” П.Меріме – це новела в новелі та подвійним обрамленням.

Стосовно жанрової приналежності твору М.Коцюбинського “Дорогою ціною” існують різні точки зору. Наприклад, Ф.Пустовий вважає, що це повість [10, 155], а Ф.Приходько, хоч і вживає термін “оповідання” стосовно

даного твору, відразу зауважує, що його “важко назвати оповіданням. У ньому стільки подій, що вони не вміщуються у рамках такого жанру. Це героїко-романтична повість. Але автор назвав свій твір оповіданням” [9, 77]. В.Фещак, навпаки, дотримується думки, що це оповідання, оскільки за допомогою розподілу твору на частини письменнику вдалося сконцентрувати основну увагу “на напружених подіях і моментах у житті героїв, які є центральними у розкритті їхніх характерів, що сприяло художній стислості і вагомості розповіді, яких вимагає жанр оповідання” [12, 31]. На нашу думку, твір “Дорогою ціною” все ж є оповіданням з доволі розлогим сюжетом. Воно складається з п’яти розділів. Події розгортаються у строго хронологічному порядку, у той час, як у новелі “Кармен” цей порядок порушений.

Композиція новели П.Меріме чітко окреслена, автор не обмежується поданням ходу подій та кульмінаційним моментом, а відтворює передісторію, вимальовує стислі, проте колоритні характеристики своїх героїв. М.Коцюбинський, у свою чергу, також використовує передісторію, яку вплітає у загальну канву твору за допомогою такого композиційного прийому як згадка. У пролозі письменник намагається дати характеристику епохи, пояснити причини масової втечі кріпаків за Дунай. Композиційно оповідання “Дорогою ціною” відносно нескладне, відтворюється перебіг подій у хронологічній послідовності, у той час як у новелі “Кармен” хронологія порушена.

П.Меріме використовує додатковий четвертий розділ, у якому відходить від сюжету і робить розвідку з історико-географічних особливостей Іспанії, вдається до роздумів про життя, звичаї та традиції циган. Цей розділ ніби-то прямо не пов’язаний з попередніми подіями, проте він ще більше поглиблює зміст твору. Це і є так звана пуанта, одна з особливостей новелістики письменника. Пуанта буває розміром в одне речення або абзац, П.Меріме ж у новелі “Кармен” присвячує їй цілий розділ. Вона наче заспокоює, відволікає від подій, які розгортаються у творі, але водночас опосередковано повертає читача до прочитаного. Циганський побут та звичаї, циганське життя, циганська мова – все це знову і знову наводить на думку про Кармен, далі про Хосе, ще далі – про “пірнейську таємницю”, якою цікавився сам Цезар. М.Новикова продовжує цей ряд, йдучи

через Цезаря до Наполеона, який узагальнює історичні роздуми Європи початку ХІХ століття. Тобто, вона вказує на бажання Оповідача через Піреней “розгадати і Францію, – і французів, – і свій час, – свою історію, – себе самого” [8, 129]. Досить прониклива концепція, проте чи справді П.Меріме дивився у таку “далечинь”.

Твір М.Коцюбинського закінчується епілогом, з якого дізнаємося про долю Остапа без Соломії, про його катування, втечу та подальше життя поблизу Дунаю.

Суголосність характерів та доль головних героїв, наявність спільних моментів у прагненнях та почуваннях дають підґрунтя для їх типологічного зіставлення. Проте необхідно звернути увагу й на те, що образи Кармен і Хосе, Соломії та Остапа були створені у різні історичні періоди, зумовлені різним національно-побутовим та економічним устроєм.

У першому випадку зображена Іспанія, незнайома та “екзотична” для європейського читача ХІХ століття країна, зі своїми “дикими”, жорстокими і не завжди зрозумілими для “цивілізованого” суспільства законами. Розглянуто післяреволюційний період. З 1820 по 1823 роки у країні спостерігалася революційна ситуація, яка у 1830 році зазнала краху, після чого була проголошена конституційна монархія (1836 р.) завдяки боротьбі демократичних сил. Обстановка, яка склалася на той час в Іспанії, була досить неоднозначною: вищі верстви насолоджувались розкішшю та багатством, тоді як просте населення злидарювало, зростали зграї розбійників, процвітала контрабанда.

У другому випадку змальована Україна, європейська країна у свій ганебний період, період кріпацтва. На початку ХІХ століття спостерігається активне поживлення антикріпосницької боротьби. Саме цей період і ліг в основу твору М.Коцюбинського “Дорогою ціною”. Письменник розкриває віковичну боротьбу українського народу за волю, проте у даному творі він показує не активне протистояння кріпосництву, а пасивну втечу від пана, від існуючого стану: “... тікало од пана і панщини все, що не заплісніло в неволі, не втратило живої душі, тікало, щоб здобути собі те, за що предки виймали шаблі з піхов або ставали до бою з кіллями та вилами...” [4, 323]. Народ протестував проти старих нелюдських звичаїв, клав своє життя на “вівтар свободи”. Такі героїчні ноти були досить

актуальними на початку ХХ століття, напередодні революційної ситуації, яка наразилася у країні.

У центрі новели П.Меріме “Кармен” та оповідання М.Коцюбинського “Дорогою ціною” стоять яскраві та колоритні особистості. Одним із головних елементів, що зближує ці твори, є показ всепоглинаючого, звеличуючого, діючого почуття кохання, хоч і проявляється воно у різних своїх іпостасях.

Звернемося до головних героїнь творів П.Меріме та М.Коцюбинського. Безперечним залишається той факт, що образ Кармен переріс межі одного твору, він почав жити своїм життям, створюючи іншу ірреальність. Як вважає Ю.Янковський: “Кармен – один з найцікавіших жіночих образів не лише в творчості Меріме, але, мабуть, і в усій світовій літературі. Горда й волелюбна циганка давно вже зійшла зі сторінок твору Меріме й зажила самостійним життям” [13, 88]. Образ Соломії, створений М.Коцюбинським, є одним із найкращих та найяскравіших жіночих образів усієї української літератури й не тільки.

Кармен – вродлива, смілива (а подеколи й зухвала), горда, волелюбна жінка. Вона постає перед читачем у різних образах: то дівчина “вбрана звичайно, може, навіть бідно, в чорній сукні” [7, 457], то розпусниця у “червоній спідничці, дуже куцій, з-під якої виглядали білі шовкові панчішки, добре подірявлені, і малесенькі червоні сап’янці, перев’язані стяжечками, ясними, мов огонь” [7, 464], то чудова дама, “пишно одягнена: шаль на плечах, золотий гребінець у голові, вся в шовках” [7, 482]. Наратор детально описує зовнішній вигляд циганки, яку він зустрів у Кордові: “Її шкіра ідеально гладенька, дуже наближувалася до мідного кольору. Очі вона мала розкосі, але чудового розрізу; уста трохи грубі, але гарно окреслені, кризь які видно було зуби біліші мигдалю, очищеного зі шкірки...” [7, 459].

Таким чином, поданий вище аналіз свідчить про те, що П.Меріме вдається до опису зовнішності Кармен, зупиняючись на окремих деталях, тим самим надаючи їм суттєвого значення у створенні загального образу. М.Коцюбинський портрет своєї героїні також будує шляхом зосередження уваги на певних деталях, проте, на відміну від П.Меріме, це один-два ледь відчутних штрихів (наприклад: “...зачорніла велика, як на доброго мужика постать” [4, 325], “...а на човні, як велетенська чавунна постать, ще довго стояла Соломія...”

[4, 326]), які проте дуже влучно “схоплюють” характер та складаються у виразний образ.

Найхарактерніша риса, яка вирізняє Кармен, – це її нестримне, жагуче прагнення до волі будь-якою ціною. Героїня не приймає законів світу, який її оточує, вона живе за своїм циганським “законом”, законом свого племені. Кармен зневажає людей, які не подібні на неї, які дотримуються інших правил. За своєю суттю Кармен – бунтівниця, вона протиставляє себе всьому світові, протестує проти будь-яких обмежень. Це сильна, непокірна натура, яка за будь-яких обставин намагається зберегти чи захистити свою свободу. Автора приваблює її екзотичність, витоки якої сягають циганського світогляду.

Недаремно кажуть: “Очі – дзеркало душі”, саме через погляд автор вдало розкриває внутрішній світ Кармен: “Головне, що її очі мали вираз одночасно пристрасний і дикий, якого я не помічав у погляді жодної іншої людини. Циганське око – вовче...” [7, 459]. Неоднозначною є позиція, якої дотримується Кармен: вона безсоромно поводить себе з чоловіками, використовує їх, знеоцінює кохання, чинить крадіжки, при нагоді “береться за ніж”, підступно будує плани щодо вбивства свого чоловіка, кидає напризволяще пораненого Ремендадо – це одна сторона героїні, проте існує й інша: вона віддана своєму народу, вірна товаришам; ризикує життям, рятує нелюбого чоловіка; віддячує Хосе за те, що він допоміг їй утекти з-під варти, виходжує його тоді, коли вже розуміє, що не кохає його. Як зауважує сам оповідач, “...на кожний недолік мала вона одну прикмету, яка здавалася, може, ще кращою саме завдяки контрастові” [7, 459].

Таким чином, образ Кармен поєднує в собі протилежні та суперечливі риси. Л.Акімова зауважує, що “мотив жорстокої чарівності” у творчості П.Меріме бере свій початок ще у новелі “Венера Ільська”, а своє продовження отримує вже у новелі “Кармен”. Дослідниця звертає увагу на те, що “в образі Кармен є щось від Венери Ільської. Для цих обох героїнь характерне поєднання протилежностей: чарівності і жорстокості” [1, 20]. Проте, якою б не була Карменсіта, усі її вчинки проінняті прагненням до свободи. Саме звідси йде небажання героїні врятувати своє життя ціною обману: “Продовжувати кохати тебе – неможливо. Жити з тобою – не хочу” [7, 491]. Хоча кохання для неї і є миттєвістю,

імпульсом, проте водночас це почуття, яке не можна забруднити брехнею та нещирістю.

Визначальною рисою Соломії, як і Кармен, є прагнення до волі. Це вродлива, сильна та енергійна жінка. Проте, якщо для Кармен свобода – це поняття, яке вміщує у собі всезагальне, всеохопне розуміння, тобто свобода від будь-чого, що хоч якось обтяжує, зв’язує чи до чогось зобов’язує особистість. Зокрема, таким тягарем для неї є і кохання. Для Соломії же свобода можлива, та й потрібна, лише з коханою людиною. Звичайно, для Соломії свобода визначається і як чисто фізична незалежність людини, свобода від кріпацтва.

Обидві героїні кохають, проте кожна розуміє кохання по-своєму: якщо для Соломії – це всепоглинаюча пристрасть, яка надає людині внутрішньої гармонії та душевної краси, то для Кармен – це почуття на одну мить. Воно яскраве та полум’яне, але після себе залишає лишень згаслий попіл. В образі Соломії особливо виразно, як зазначає Ю.Кузнецов, розкривається “ідея краси почуття кохання, внутрішнього благородства звичайної селянки” [5, 33]. Соломія кохає Остапа понад усе, понад своє життя. Без нього вона не бачить себе, не бачить свого майбутнього. Коли він зник у чагарнику, Соломія зрозуміла, що “з Остапом зникло її щастя” [4, 326]. Кармен же кохає Хосе, потім – Лукаса, правда, трохи менше, ніж Хосе. А після цього взагалі зізнається, що тепер нікого не любить і ненавидить себе за те, що любила. Так, Кармен дійсно кохає, проте найбільше її почуття – це свобода та незалежність, а все решта – це певні миттєвості пристрасного захоплення.

Якщо Кармен пориває з коханням заради волі, то для Соломії ці поняття нероздільні: не може бути волі без кохання, тобто вона гармонійно їх поєднує, у той час, як Кармен ставить перед собою вибір: або те, або те.

Обидві героїні мають чоловіків, яких не кохають. Кармен навіть тут не покидає її суперечливий характер: спочатку вона рятує Гарсію Кривого, ризикує життям, а потім будує підступні плани, щодо його загибелі під час нападу розбійників на англійця: “Так ось, нехай Одноокий з’явиться перший. А ви тримайтеся трохи позаду; морський рак хоролий і вдатний, у нього хороші пістолі... Розумієш?” [7, 484]. Ця фраза завершується сміхом Кармен, саме вона і підкреслює її ставлення до чоловіка, її підступність. Проте, якщо Кармен радше сама обирає собі чоло-

віка, то Соломію змушує вийти заміж за хурмана пан. Героїня розуміє, що залишається сама “з осоружним чоловіком...” [4, 324], без Остапа їй тут усе противне, гидке: “і чоловік, і панщина, й життя моє безщасне...” [4, 330].

Таким чином, однакову у чомусь проблему Кармен та Соломія вирішують згідно з особливостями свого характеру та світогляду, законів та традицій, на яких вони виховувались, які їм прийнятні. Звичайно ж, не можна не зважати у даній ситуації і на різні соціальні обставини, у яких знаходилися героїні.

І в новелі “Кармен”, і в оповіданні “Дорогою ціною” існує той “інший” світ, у якому можливе щасливе життя героїв: у першому випадку – це “нова земля”, Америка, у другому – Туреччина.

Соломію та Остапа штовхає у далеку дорогу відчай, який панує у їхніх душах. Остапові за сміливі промови “про те, що пора вже висунути шию з панського ярма” [4, 327] прямий шлях у “некрути”, а то й взагалі “спіймають – катуватимуть нелюди, живого не пустять” [4, 325]. Соломії без нього теж нема на що сподіватися. Саме тому Туреччина у їхніх мріях постає як “чарівна” країна, де вони знайдуть спокій, щастя та кохання. Герої мріють про просте, мирне людське життя: “Вони оселяться в слободі, вона хазяйнуватиме, а він із Січі наїздитиме додому, а то й зовсім облишиться на господарстві” [4, 330]. Соломія та Остап зазнають нечуваних мук, злиднів, ризикують своїм життям, однак вирішують здійснити свою мрію будь-якою ціною.

Зовсім інша ситуація у новелі “Кармен”. Хосе та Кармен належать до двох різних світів: він – до “християнського”, вона – до “язичницького”. Заради коханої Хосе покидає “свій” світ та переходить до її, проте його внутрішнє “я” не відповідає вимірам цього “чужого” середовища. Як зауважує М.Новикова, “Хосе хоче Кармен, але не хоче такого іншого світу. Він шалено намагається вирватися з “лісу” і витягти звідти (найбільша наївність) “лісову жінку” [8, 127]. Герой пропонує виїхати до іншого, “нового” світу, який не належить ні йому, ні їй, – до Америки. Проте порятунок у цьому вбачає сам Хосе, бо Кармен не має що рятувати, їй не потрібний той “інший” світ, їй добре і тут, де вона займає “своє” відповідне місце. “Америка для Кармен – це її антипростір, антисвіт” [8, 130].

Таким чином, і П.Меріме у новелі “Кармен”, і М.Коцюбинський в оповіданні

“Дорогою ціною” звертаються до образів яскравих, незвичайних та сильних особистостей. Хоча такий вибір з їхнього боку зумовлений різними причинами. Якщо для П.Меріме це пошук “справжніх”, незіпсованих “суспільством” людей, які відсутні у “сірому” “цивілізованому” світі (саме тому він і звертається до “екзотичних” країн), то для М.Коцюбинського це спроба показати соціально активну людину, яка здатна протистояти своєму середовищу та прагне досягти кращої долі будь-якою ціною.

При характеротворенні героїв у обидвох письменників важливу роль відіграє мотив кохання, саме він рухає вчинками персонажів, збуджує їх переживання та роздуми, динамізує їх внутрішній світ. Однак, необхідно зауважити, що роль кохання у творах різна. Для Соломії – це основа життя й водночас руйнівна сила, яка допомагає долати перешкоди на шляху до волі. Для Кармен – це сліпа руйнуюча пристрасть, яка проте є однією з низки миттєвостей, які й складають її життя.

Важливу характерологічну функцію автори відводять і художній деталі. П.Меріме на цьому концентрує основну увагу. Вона може здаватися непомітною й незначною і раптом – “пролити світло” на хід подій та на самого героя. За своєю місткістю деталь може замінити декілька сторінок пояснень та описів. У творі, що розглядається М.Коцюбинський більшу увагу приділяє знаковості сюжету, ніж знаковості мікрообразу, зокрема художній деталі. Проте без неї письменник все ж таки не обходиться, але наявні в оповіданні деталі набирають швидше характер не символу, а деталі-штриха.

Таким чином, художні твори французького й українського класиків при всій оригінальності кожного з них є справді типологічно спорідненими. Безперечним є і новаторський характер їхньої малої прози, що прокла-

ла нові шляхи в літературі і сприяла жанровому урізноманітненню.

1. Акімова Л. Образ сильної особистості в новелістиці П. Меріме / Л. Акімова // Зарубіжна література в навчальних закладах. – № 6. – 2001. – С. 19–21.

2. Гаряча Н. М. Полум’я, сховане у кремені Н. М. Гаряча // П. Меріме Богдан Хмельницький [роман, історичний нарис, новели]. – Харків: Фоліо. – 2004. – С. 3–18.

3. Калениченко Н. Л. Михайло Коцюбинський. Нарис життя і творчості / Н. Л. Калениченко. – К.: Дніпро, 1984. – 189 с.

4. Коцюбинський М. М. Твори: у 2 т. / М. М. Коцюбинський. – К.: Наукова думка, 1988. – Т. 1. – 584 с.

5. Кузнецов Ю. “Напоєний соками багатющої землі своєї...” / Юрій Кузнецов // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колежіах. – 2001. – № 5. – С. 25–41.

6. Матвішин Ірина. “... Щодо мене, то я... козак” / Ірина Матвішин // Перевал. – 1992. – № 3–4. – С. 36.

7. Меріме П. Кармен / П. Меріме // Меріме П. Богдан Хмельницький: [роман, історичний нарис, новели]. – Харків: Фоліо. – 2004. – С. 448–496.

8. Новикова М. Міфосвіт “Кармен”: бик і бог / М. Новикова // Всесвіт. – 2003. – № 5–6. – С. 125–138.

9. Приходько Ф. А. Коцюбинський-новеліст / Ф. А. Приходько. – Харків: Прапор, 1965. – 290 с.

10. Пустова Ф. Д. Пейзаж у творах М. Коцюбинського / Ф. Д. Пустова // У вінок Михайлу Коцюбинському. Збірник статей і повідомлень. – К.: Наукова думка, 1967. – С. 147–170.

11. Фащенко В. В. У глибинах людського буття: етюди про психологізм літератури / В. В. Фащенко. – К., 1981.

12. Фецак В. В. Аналіз оповідання М. Коцюбинського “Дорогою ціною” / В. В. Фецак // Українська мова і література в школі. – 1971. – № 10. – С. 26–31.

13. Янковський Ю. З. Проспер Меріме. Життя і творчість / Ю. З. Янковський. – К.: Дніпро, 1976. – 126 с.

The article studies the typology of strong-will personality character creation problem based on P. Merime short story “Carmen” and M. Kotsjubytskyj “Dorogoju cinoju”. Attention is paid to the micro-image’s role, fiction details and the love motive in particular, in the character representation.

Key words: character creation, strong-will personality, love, micro-image.

УДК 821.161.2+821.162.1

ББК 82.091

Данило Рега

ТИПОЛОГІЯ ФУТУРИСТИЧНИХ ТЕНДЕНЦІЙ У ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА СЕМЕНКА ТА БРУНО ЯСЕНЬСЬКОГО

У статті здійснено типологічний аналіз поезій Михайла Семенка та Бруно Ясенського. Розглянуто основні засади, методи та прийоми, які застосовували М.Семенко та Б.Ясенський, охарактеризовано основні принципи поетики письменників, проведено порівняльну характеристику способів зображення, визначено внесок коленого у доробок світової літератури.

Ключові слова: типологія, футуризм, маніфест, поетика.

Кінець XIX – поч. XX ст. був строкатим і мальовничим періодом, багатим на несподівані й цікаві психологічні ситуації, які створювали надзвичайно сприятливу атмосферу для розквіту мистецтва. Палітра літературного життя на межі XIX–XX ст. була насиченою й різнобарвною.

Досліджуючи літературний процес Європи початку XX ст., а саме літературу України та Польщі, не можемо оминати такого явища у літературах цих країн, як футуризм.

Футуризм у європейських країнах встиг наробити чимало галасу саме через свою неординарність, неординарність, він притягував і притягує увагу дослідників до себе. Є чимало статей на цю тематику, але ґрунтовних праць в аспекті порівняльного аналізу на сьогоднішній день дуже мало. З дослідників творчості Михайла Семенка варто відзначити Г.Черниш [7], О.Льницького [2], М.Сороку [6], С.Жадана [1]. Творчість Бруно Ясенського досліджували Г.Газда [8], В.Моренець [3], Р.Матушевські [10]. У своїх літературознавчих розвідках вони акцентували увагу на проблемах, актуальних як для українського, польського, так і для світового письменства.

Михайла Семенка вчені ототожнюють із виникненням футуризму в Україні. Він відзначався неабияким письменницьким талантом, був засновником мистецької організації “НГ” (“Нова Генерація”), а також став відомим завдяки тому, що був свого роду реформатором мистецтва перехідної доби, ключем до якого слугував футуризм. М.Семенко заперечував традиційну культуру, прагнув до новацій, культивував урбанізм, у поезії закликав до руйнування загальноприйнятої мови, використання “слів на свободі”.

Бруно Ясенський очолив футуристичний рух у Польщі, просував свої ідеї та переконання в широкі читацькі маси, він не цурався неприйняття своєї поезії зі сторони інших художників слова, а стояв на своїх

позиціях, відстоював ті ідеї, які вилилися у написаних ним маніфестах.

Наведемо кілька основних програмових тез польських футуристів:

- Кожен митець зобов’язаний створити щось нове і назвати це на свою честь;

- Заперечуємо логіку як міщансько-буржуазну форму мислення. Кожен митець має право створити власну “автологіку”;

- Поезія існує у площині слова, оскільки як музика – у звуках. Слово є вже сформованим матеріалом. Окрім звукової сторони, слово має й символічний бік...

- Поезія – це така композиція слів, щоб у ній не вбити душу слів і видобути максимум резонансу;

- Заперечуємо книжки як форму передачі змісту читачам. Поезія як мистецтво, що оперує акустичними вартостями, може бути передана лише словом. Книжка може слугувати лише як нота... [9] (Перекл. мій – Д.Р.)

М.Семенко та Б.Ясенський залишили після себе багато чого для своїх наступників як в царині поетики, так і в царині естетики. Якщо ж говорити про власне поетичні нововведення, яким вони намагалися слідувати, то варто відзначити таке: вони закріпили право писати вірші абсолютно “вільно”, незалежно від традиційного синтаксису та пунктуації. Так, при першому знайомстві із поезіями цих двох письменників зауважуємо відсутність розділових знаків, знаків оклику, знаків питання (хоч при прочитанні твору, залежно від інтонації, читач інтуїтивно ставить знаки оклику чи знаки питання). Хоча у деяких віршах Михайла Семенка та Бруно Ясенського зустрічаються розділові знаки, але це не закономірність, а радше поодинокі випадки. Щоб проілюструвати цей принцип, наведемо твори Бруно Ясенського “Псалом повоевний” та Михайла Семенка “Мій рейд у вічність – II”:

*Слухайте шепіт хвої на хребтах
і гомін вікових віт.*

Не можна затуляти сучасним
життям життя тисячоліть.

Будьте вдячні вічності, що живе
в вас.
оживлюйте кожну
річ.

Коли знайдете в землі напівзгнилий
людини таз –
ви з людиною
віч-
на-
віч.

(Михайль Семенко “Мій рейд у вічність
II”) [5]

Вже Пані давно мій дух готовий
і майбуття чекає посміхаючись
в ритмічних звуках кулеметів
ідуть червоні мої свята

до пульсуючих вулиць
де люд вивалює роти
тулю я вухо своє
і чую гул глухий випадків...

(Бруно Ясенський “Псалом повоєнний”) [13] (Перекл. мій. – Р.Д.)

Надзвичайно легко “препарувати” вірш Михайля Семенка. Особливу увагу звертаємо на використання мовного елемента “віч-на-віч”, який автор подає вертикально. Слова вільно взаємодіють між собою – вони набувають бажаної для поета багатозначності, нелінійності у трактуванні. Вірш же Бруно Ясенського пройнятий ліризмом, відчуттям легкості і саме відсутність будь-яких розділових знаків забезпечує таке “меланхолійне”, не квапливе його прочитання. Це є яскравим прикладом “слів на свободі”.

У даному разі читач не попереджений крапкою, яка б означала те, що речення закінчується, він змушений обірвати його несподівано – і кожен рядок сприймається сам по собі. Вірші, не обтяжені пунктуацією, таким чином нібито складаються із рівних граней, що формують цілісну конструкцію залежно від висновку читача. Такий прийом у творчості цих поетів дозволяє досягти відкритості структури, відсутності пунктуації, яка, в свою чергу, дозволяє довільно “гратися” із сенсом, вибудовуючи із півдесятка різноманітних комбінацій “граней” поезії потрібну грань, щоб досягти бажаного результату.

Рання футуристична творчість цих письменників пройнята урбаністичними й

мариністичними мотивами й сюжетами, відзначається мовними і формальними експериментами й намаганням епатувати читача. Вони пропагували деструкцію форми. Як зазначає В.Моренець, така деструкція тексту дозволяла “гіпертрофованою ономапоєйністю, яка за певною межею перестає бути звуконаслідуванням і переходить у віднайдення і витворення певних смислів на рівні звукової організації мови” [3, 168].

Осте сте
Бі бо
бу...
berceus кару
селі
елі
лілі

(Михайль Семенко “Місто”) [4, 34]

У Бруно Ясенського читаємо:
o trafy tarow zyrafy raf
ren cere chore o rece
na stawie ta wiđe na pawie staw
o trace tren terence

(Бруно Ясенський “На ріці”) [9, 158].

Для Михайля Семенка та Бруно Ясенського, як, зрештою, й для всіх поетів-футуристів, характерним є принцип візійності, або, як зазначає М.Сорока: “Зорова поезія, що поєднує елементи літератури та образотворчого мистецтва” [6, 73–77]. Цей спосіб зображення використовували ще французькі символісти, а саме – Ш.Бодлер, А.Рембо (сонет “Voyelles”), Лєгран, С.Малларме (“Un Coup de Des”), Г.Аполлінер. У польського художника слова надibuємо яскравий приклад такого поетичного прийому:

TARAS ko TARA S TARA raZ
biAte pAnny
poezAnny
poezOwiq poezAwiq
poezYjne poezOSny
MAKI na haMAKI na sOSny
rOŠnym pełnowOSnym rAnem
poezAwiq. poezOwiq
pierwsze
szesnastoLEtnie LEtnie
nalWne dziWne wiersze
kŁoSy na wŁoSy bOSo na rOŠy
z brUZDY na brUZDY jAZDY bez UZDY
sŁońce uLEwa zaLEwa na LEwo
na LEwo na LEwo na LEwo prOSTO
OSTy na mOSTy laOST wodorOSTy
tuPOTY koPYT z łoPOTem oPADł
oPADł i łoPOT i łoPOT i POT.

(Bruno Jasienski “Весняно”) [14]

Або ж в українського автора спостерігаємо тотожний принцип віршотворення:

піднімається вгору
велетенський ланцюг
а тут з кнопками
за апаратом ми
панфутуристи

(Михайль Семенко “Панфутуристи”) [6, 73–77]

Футуристів захоплювали такі почуття та емоції, які вони не встигали переводити у звичні вербальні одиниці, слова, а висловлювалися їх окремими уривками та складами:

Фффф
дмухало пирхкало
шишиш
шипіло шумно за машиною

(Михайль Семенко “Місто”) [4, 34]

Прийом звуконаслідування зауважуємо й у віршах Бруно Ясенського: Тра-та-та-та-там. Тра-та-та-та-там

Тут. І тут. І тут. І там.

Один. Сім. Чотириста чотири.

Панянки. На головах. Носять. Прикраси і з пір'я

Дами. Дами. Стільки тих. Дам..

(Бруно Ясенський “Марш”) [12] (Перекл. мій. – Р.Д.)

Тож можна стверджувати, що представники польського та українського авангарду – Бруно Ясенський і Михайль Семенко, без сумніву, новатори в царині поетичної мови. Вони збагатили її за рахунок термінів (телеграф, телефон, аероплан, субмарина, трамвай, травматизм, трепанація, хлороформ, панцир, балаган, subway, metro, Untergrund, windhorst, meeting, adieu і т.д.).

Читаючи і перекладаючи поезію Бруно Ясенського, знаходимо чимало метафоризованих слів. Це такі, як “тихопад”, “білосніжить”, “м’якоступі люди”, “коловіє”, “лоскітливий політ”, “гостро-тьмянний” і т.д. Михайль Семенко у своїх віршах широко використовує прийом метафоризації слів, наприклад: “мототрамвай”, “пахучососни”, “отриножено”, “очезпідбровено”, “обезпаморочено”, “сонцекров”.

Невтомний шукач М.Семенко експериментував у галузі поетичних образів, лексики, ритму, рими, метрики, синтаксису й пунктуації. Він руйнував, щоб з уламків звести нову будову, складав, щоб знову почати все спочатку. Він зближував віддалені слова, поняття, уявлення й знову розводив їх. Бруно Ясенський плідно працював над

популяризацією футуризму, вкраплював щось своє, національне і саме завдяки йому Польща дізналася про футуризм, про авангард загальом. Велика кількість маніфестів сприяла поширенню футуризму на території Польщі. Чимало критиків, письменників його не сприймали, але врешті-решт Бруно Ясенський посів своє місце у літературному житті Польщі поч. ХХ ст.

Не коректно говорити про те, що лише Михайль Семенко та Бруно Ясенський є найвідомішими представниками футуризму у своїх країнах, але саме М.Семенко та Б.Ясенський мали великий вплив на літературний процес у своїх країнах, позаяк вони намагалися водночас іти в ногу із часом, із світовими літературно-художніми тенденціями і розвивати свою власну концепцію творчого буття національного футуризму у своїх країнах.

1. Жадан С. В. Філософсько-естетичні погляди Михайля Семенка : автореф. дис. канд. філол. наук / С. В. Жадан. – Харківський національний ун-т ім. В. Н. Каразіна, 2000. – 19 с.

2. Ільницький О. Український футуризм (1914–1930) / О. Ільницький ; [перекл. з англ. Рая Тхорук]. – Львів : Літопис, 2003. – 456 с.

3. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст. : Україна і Польща / В. Моренець. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2001. – 327 с.

4. Семенко М. ПОЕЗІЇ. – К. : “Радянський письменник”, 1985 // <http://poetyka.uazone.net/default/pages.phtml?place=semenko&page=-derza n 17>.

5. Сорока М. Поезюмаларство М. Семенка / М. Сорока // Слово і час. – 1997. – № 11–12. – С. 73–77.

6. Черниш Г. Украинский футуризм и поэзия Михаила Семенко / Дисс. на соиск. канд. філол. наук. – К. : Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАНУ, 1989. – 203 с.

7. Gazda G. Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku / G. Gazda. – Warszawa : Wydawnictwo naukowe PWN, 2000. – 767 s.

8. Jasienski B. But w butonierce / B. Jasienski // Poezja polska. Autologia / W układzie S. Grochowiaka i J. Maciejowskiego. – Warszawa : PIW, 1973. – Т. II. – 436 s.

9. Manifest w sprawie poezji futurystycznej w Krakowie, 3 kwietnia 1921 r. <http://rewolta.wordpress.com/2007/09/11/jasienski-jednodnawka-futurystow-manifest-w-sprawie-poezji-futurystycznej-3-kwietnia-1921>.

10. Matuszewski R. Literatura polska lat 1918–1939 / R. Matuszewski. – Warszawa, 1977. – 352 s.

11. <http://memorial.org.ua/education/write/semenko2.htm>.

12. wirtualna biblioteka literatury polskiej
www.univ.gda.pl.

The author of the article gives the typological analysis of the poetry by M.Semenko and B.Jasienski. Are viewed the main basis, methods and receptions which were used by M.Semenko and B.Jasienski, are characterized the main principles of poetics, is made the typological characterization of ways of image, is defined the contribution of them to the world literature.

Key words: typology, futurism, manifest, poetics.

УДК 821.161.2-2.09

ББК 83.3(4Укр.) 6

Тамара Касьяненко

ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІ КОНЦЕПЦІЇ ІВАНА ЗУБЕНКА

На основі документів та статей досліджено багатогранну публіцистичну спадщину відомого в Галичині у 20–30 роках ХХ століття журналіста, письменника і громадсько-культурного діяча Івана Зубенка. На прикладі його літературознавчих і театрознавчих досліджень окреслюються наукові засади і концепції критичних праць художника слова.

Ключові слова: Зубенко, публіцистика, літературна критика, театральне мистецтво, Іван Франко.

Одне з чільних місць у творчості Івана Зубенка посідає публіцистика та літературна критика. Важливість публіцистики у його спадщині пояснюється декількома взаємопов'язаними між собою спонуканими. По-перше, за своїм характером, за темпераментом, внутрішнім покликанням, він упродовж усього свого життя не міг не вболівати за громадсько-культурні справи: цьому сприяла його інтенсивна культурно-освітня, журналістська й мистецька діяльність, починаючи з херсонської “Просвіти”, таборової “Веселки”, “Українського сурмача”, “Залізного стрільця” у Каліші, і закінчуючи Українським театром О.Стадника, коломийськими “Жіночою долею”, “Просвітою”, “Бояном” та стрийськими “Просвітою” і “Пластом” [7, 8]. По-друге, природне тяжіння І.Зубенка до публічного, політично гострого слова цілком відповідало саме українським суспільно-ідеологічним потребам часу, історичному моменту та суспільно-ідеологічним поглядам самого письменника-емігранта в Галичині [1, 3, 4, 5, 7, 10]. Публіцистика Івана Зубенка має свої яскраво виражені особливості, і вирізняється від творів інших авторів глибиною думки й доступністю викладу. Симон Петлюра у 1923 році благословив Івана Зубенка на подальшу письменницьку долю, зазначивши, що “автору не слід припиняти своєї праці, а навпаки слід поширити її” [1, 44; 9, 34], зокрема в плані літературно-критичних студій

Літературно-критичний портрет як жанр критики – це перш за все аналіз творчої особистості письменника, художня спадщина якого розглядається зусібіч. Увагу критики до індивідуума майстра слова зумовлюють суспільні та естетичні обставини, спроба з'ясувати його роль і місце в літера-

турно-мистецькому й національно-духовному процесі. Відтак, як зазначає дослідниця галицької критики 20–30-х років Н.Кучма, “важко виділити “чистий літературний портрет” і його жанрові різновиди. Вочевидь, цей жанр критики доцільно номінувати терміном “літературно-критичний портрет”, залишивши термін “літературний портрет” для характеристики одного з жанрів художньої літератури – історико-літературної прози” [12, 15].

Виявлені літературознавчі й театрознавчі статті, рецензії, дослідження Івана Зубенка, датовані 1935–1936 роками, свідчать про його активну наукову діяльність. Він підтримує постійний зв'язок з львівськими часописами “Дзвони” і “Дажбогом”, на сторінках яких друкує свої твори і праці. Найбільшу увагу привертають два дослідження критика – “Про літературну критику і критиків” і “Розум і серце у поета”, в яких здійснюється спроба аналізу стану сучасної йому “рухомої естетики”, з літературознавчих позицій аналізуються поезії Є.Маланюка, Я.Гординського, Б.Лепкого і Б.Кравціва.

Практичний досвід літературних критиків означеного періоду, тодішні дискусії з приводу завдань галицької критичної думки загалом надавали І.Зубенку матеріал для висновку про неможливість уніфікації літературно-критичної діяльності, яка мала (попри все її розмаїття) два вектори (їх тоді представляли Д.Донцов і М.Рудницький). Проміжним був той, який утверджували М.Гнатишак і Г.Лужницький. Виділені Є.-Ю.Пеленським 1935 року в своєму методологічному підході напрями в тодішній західноукраїнській літературній критиці по суті вкладаються у концепцію “двох стилів літературної критики” Ю.Шевельова: “критики наглядю” і “критики вглядю”, яку він обґрунтував з погляду історичної ретроспекції і своєї сучасності (40-і роки ХХ століття). У цьому виразно вияви-

лася ситуативність і дискурсивність літературної критики, яка при всіх її яскравих індивідуальних ознаках, все ж є справою колективною [4, 81].

Суперечки, дискусії та полеміка попри їх гостроту і пристрасті посідали чимало місця у галицькому літературному процесі. 14 квітня 1935 р. у Товаристві українських письменників і журналістів імені І.Франка (ТОПІЖ) відбулася дискусія між М.Гнатишаком та М.Рудницьким на тему: “Чи письменник мусить мати світогляд?”. Про її хід інформує стаття П.Ісаєва “Розсадникам безсвітлогляддя” (1935. – Ч.4). М.Гнатишак обстоював думку, що справді вартісний мистецький твір виростає з внутрішнього переконання митця, є віддзеркаленням його світоглядних переконань. М.Рудницький же стверджував, що справжній талант керується лише почуттями. М.Гнатишак у статті “Ще про світогляд у літературі”, надрукованій у “Ділі” 30 травня 1935 р., доводив, що формально-естетичні орієнтири не можна тлумачити абстрактно. Естетичні критерії перебувають у тісному зв’язку з іншими сферами життя: для людини, яка органічно сприйняла певні релігійно-етичні, національні чи громадські засади, вже тим самим й естетичні цінності твору з протилежними ідеями матимуть інший характер.

Підхід до оцінки літературного твору як до явища наскрізь індивідуального поділяли не всі – навіть представники ліберально-естетичної критики. Якщо М.Рудницький ставив високі вимоги до формального наповнення та психології образів твору, то С.Доленга вважав, що й ідея, і навіть політичні переконання, якщо вони органічно вплетені у канву художнього тексту, обов’язково повинні акцентуватися. Зразком такої полеміки можуть послужити рецензії на публіцистичні виступи Ю.Липи “Бій за українську літературу” та Д.Донцова “Наша доба й література”, опубліковані навесні 1936 року у VI книзі квартальника “Ми”. По суті кожне з функціонуючих періодичних видань того часу брало участь у полеміках [17, 26]. Стисло пріоритети такої критики можна передати словами С.Гордінського, який наголошував, що першим обов’язком критика є розуміння рецензованого твору та здатність сприймати найнепередбачувані способи міркування.

Естетичні пошуки теоретичного характеру літературної критики різних ідейно-естетичних угруповань відбувалися у рамках вільної полеміки за трьома тематичними

напрямами: щодо функціонування літературного твору, перспектив розвитку літературного процесу та завдань літературної критики.

Виступом і водночас відповіддю на “низку досить гострих критичних оглядів п.д-ри М.Рудницького”, у якій він піддав “гострому запереченню” творчість Б.Лепкого, Р.Купчинського, О.Бабія, Ю.Шкрумеляка, Ф.Дудка та інших (“Діло”, 1935. – Ч.20), була стаття Івана Зубенка “Про літературну критику й критиків” (“Дзвони”, 1935. – Ч.2–3), яку автор підписав криптонімом N.N. з підзаголовком “Думки читача” [2]. Вочевидь, обравши таку форму спілкування, він, стоячи на позиціях і читача, і письменників, вирішив відстоювати власну думку щодо об’єктивного і творчого характеру української літературної критики, зокрема галицької.

У короткій передмові Іван Зубенко відзначає, що “роля критики дуже важна і відповідальна. Письменникам подає дружню допомогу, подає дороговкази, помагає відшукати себе, свій шлях, веде на вищі шаблі творчості. А що, на жаль, в нашій добі ми не маємо письменників-геніїв, які творили би без огляду на критику свій власний світ (як Шевченко, Франко, Леся Українка) – бо ж хоч Кобилянська й Стефаник живі, але вже віддавна “не чинні” – то виходить, що всі сучасні наші “робітники пера” не відцуралися б такої творчої співпраці з шановними критиками” [13, 105]. Автор статті наголошує, що критика разом з письменством повинна формувати у читачів світогляд, етичні цінності, літературний смак, виховувати характери, зміцнити корисні національні риси – “взагалі формувати душу нації” [13, 105].

Літературознавче дослідження Івана Зубенка відзначається докладним аналізом і толерантністю суджень. Він всіляко відстоює принципи “об’єктивного критичного аналізу”, порівнюючи працю критика з лікарською. Маючи на увазі гіпократове “не зашкодь”, “суворий критик в своєму осуді (необґрунтованім) може легко помилитися, а шорстке слово глуму може завалити не один ніжний цвіт ще не розквітлого таланту”, автор зазначає, що “критик – це лікар і дорадник, а не різник” [13, 107].

У розділі “Багато галасу – а мало критики” І.Зубенко постулює думку про те, що у галицькому літературному процесі, який насичений дискусіями і конфліктами, спостерігається слабо розвинена літературна та науко-

во обґрунтована критика, тому він визначає декілька причин неуспіху “рухомої естетики”, вбачаючи головну з них – відсутність об’єктивного аналізу і незалежної позиції критика. Він шкодує про те, що в галицькій літературній критиці немає такої непересічної постаті, яка б, маючи незаперечний авторитет у письменників і читачів, могла об’єктивно висвітлювати літературний процес.

У найбільшому за обсягом розділі під назвою “Естетизм” автор ставить важливу проблему літературно-критичної етики в Галичині, бо, мовляв, критики поділились на тих, хто хвалить і тих, хто лає. Письменник наводить негативний приклад вислову самого М.Рудницького – “критик мусить кусати” і додає (чому? N.N): “у нас М.Р., надягнувши плащик естета, озброївшись безпардонною іронією, сарказмом чи, просто сказати, глумом “торощить” усіх і вся за виїмком кількох вибраних” [13, 106].

Однією із головних причин слабкості критиків І.Зубенко вважав їх низьку літературну культуру. Підкреслював, що у багатьох рецензентів переважає тенденційний підхід: “залежно від наміру автора – похвалити або зганьбити твір”. Літературознавець вважав, що для поліпшення сучасного стану літературної критики рецензентам необхідно більше вивчати художню, наукову спадщину попередників, частіше звертатись до “чужої та своєї скарбниці” [13, 108].

Захищаючи національний характер популярної літератури для народу, він полемізує з М.Рудницьким і робить спробу пояснити критикам, читачам, зрештою й самому М.Рудницькому – відомому і шанованому галицькому критику – власне бачення почуття національної гідності й солідарності, зазначаючи, що “в нашій практиці з тим “естетизмом” не зовсім добре, наші деякі “естети на чолі з М.Р. прибрали собі цікаву методу: іронія, глум над нашою провінційністю, над убогим нашим етнографізмом (в суті речі: над українським духом нашої творчості!)” [13, 108].

По суті, І.Зубенко відстоює право на життя талановитих творів західноукраїнського письменства, наголошуючи, що, як правило, більшість естетичних ідей йде через популярну літературу як найбільш доступну форму літератури для читача різного рівня освіченості, бо високі естетичні твори потребують підготовленого реципієнта, глибоко ерудованої й освіченої особистості. Редагуючи в Коломиї популярну бібліотеку для на-

роду “Ряст”, він став гарячим прихильником розвитку творів різноманітних жанрів літератури, які викликають інтерес у читачів, але водночас побудовані на морально-етичних та національно-патріотичних засадах, що формують українську націю і можуть виростити майбутніх письменників.

Декілька цінних штрихів до роз’яснення цієї ситуації знаходимо у листі І.Зубенка від 15 березня 1933 р., де він повідомляє Є.Ю.Пеленському, що власник друкарні М.Бойчук заходиться видавати “популярні книжечки для народу”. Це будуть передовсім оповідання “історичні, стрілецькі й воєнні, побутові з життя селян чи міщан, далі – гуморески в оповідній чи віршованій формі”. І.Зубенко, звертаючись до редактора “Дажбога”, який вважається осередком молодих літературних сил, просить співробітників журналу спробувати свої можливості “на цьому полі – популярного повістарства”. З листа, датованого 25 березня 1933 р., довідуємося, що у “Народній бібліотеці” М.Бойчука вже вийшло дві книжечки А. та Я.Курдидиків зі Львова; що готується книжка спогадів Є.Пеленського” [14, 4].

У розділі “Чи “популярне” не може бути мистецьким?” автор запитує, чому критики, називаючи літературні твори “популярними речами”, надають поняттю “популярний” викривлене значення: “по-їхньому популярний твір – це значить позбавлений художньої вартості”. І.Зубенко, відстоюючи позицію чіткої національної ідеї в літературі, розвиває тезу про те, що і “популярні” твори, і твори для обраних можуть бути “мистецькі, гарні, високо вартісні”, або також позбавлені цих прикмет [19, 48].

Щиро вболіваючи за долю українського мистецтва, представники якого роблять “пропаганду української культури, українського творчого духа” у цілому світі, І.Зубенко приєднується до позиції письменниці І.Федорович-Малицької, яка на сторінках “Діла” зазначала, що ми повинні творити наше питоме українське мистецтво, органічно зв’язане з нашим ґрунтом та розвиває її думку, але щодо форми, підтягаючи його під європейський мистецький рівень, тоді тільки ми внесемо щось дійсно вартісне своє у світове мистецтво, бо дамо плоди творчого українського духа, дамо зі своєї повної скарбниці” [13, 108].

Своїм невеликим виступом, предметом якого були вже оприлюднені міркування й

оцінки. І.Зубенко долучився до великої дискусії про розвиток літературної критики, що мала місце на сторінках галицької періодики і вніс декілька власних конструктивних думок щодо об'єктивного критичного аналізу у літературній критиці. Діалоговість критичних оцінних розмірковувань тут діє у формі внутрішнього монологу, зверненого все-таки до певного адресата (М.Рудницького). Домінує в цій статті просвітньо-дидактична функція.

У цій публікації І.Зубенка виразно простежується науковий підхід до реалізації літературно-критичного дискурсу, де є присутня логічність, аргументованість, виваженість у викладі. Дотримуючись позицій Франкової концепції наукової критики, яка опирається на закони психології та естетики, не відкидаючи при цьому глибинної соціальної опосередкованості критичного аналізу, автор, захований під криптонімом, продемонстрував певні знання про предмет аналізу, навіть деяка упередженість й емоційність у другому розділі щодо критичної діяльності М.Рудницького не впливають на наукову аргументованість виступу.

За тональністю дослідження І.Зубенка, його образність і гострота дуже нагадують стиль самого М.Рудницького. Особливість стилістичних рис цього тексту полягає у виразному динамізмі та полемічності. За домінуванням ідеологічних і публіцистичних чинників літературно-критичний виступ І.Зубенка в цілому відповідає основним параметрам націоналістичного напрямку літературної критики на противагу філософсько-естетичним засадам літературно-критичного дискурсу галицьких “естетів”.

Публікуючи у часописі “Дзвони” (1935, Ч.6–7) статтю “Розум чи серце у поета” (Думки читача), під якою з'являється криптонім N.N., критик-письменник ставить перед собою завдання через призму сучасного йому читацького світогляду розглянути ліричну творчість відомих йому письменників, представити власну наукову концепцію поетичного мислення. Чорновий автограф цього твору з криптонімом N.N. зберігається у родинному архіві художника слова, який дає всі підстави для ствердження, що під криптонімом N.N. публікувався саме І.Зубенко [18].

На початку статті він толерує думку Я.Гординського (“Назустріч”, 1935) про те, що справжнього поета творить “сила слова”, додаючи, що “тільки ... з поняттям “справжній поет” у мене в'яжуться трохи інакші при-

мети, як у автора згаданої цитати. Поезія – насамперед творчість. Ось тут то ми й приходимо до того, що одні поети творять, а другі пишуть вірш і (хоч би й досконало орудуючи словесним матеріалом)” [15, 310].

Зіставляючи для критичного аналізу поетичні твори Т.Шевченка, у якого “колонсальна динаміка й така велика сугестивна сила, що при слуханні доброї декламації у вас мурашки біжать поза спиною”, і поезії Є.Маланюка, автор зазначає, що “Маланюк – розумовець. А це робить з нього тільки “майстра вірша”, техніка-віртуоза, а не поета з Божою ласки” [16, 312]. У Шевченка, пише критик, “творить серце; в екстазі творчого натхнення народжуються почування, колізії, образи. Слова – це лише засіб, щоб ці творчі візії зробити реальними, тілесними. Це – творить справжній поет!” [16, 314].

Проводячи паралелі між поетичною творчістю та способом зіставлення поезій Шевченка і Маланюка, М.Рудницького і Б.Лепкого, С.Гординського і Н.Левицької-Холодної, І.Зубенко відзначає “візії творчого натхнення” у Б.Лепкого, “палахкотіння щирого почуття” у Н.Левицької-Холодної, виокремлює поезію Б.Кравціва, який, як зазначає критик, “зближений за ідеологією з Маланюком”, однак у Кравціва, на відміну від Маланюка, слово несе в собі символ щирого почуття. Автор виокремлює брак сугестивної сили у деяких поезіях Є.Маланюка “велика частина дотеперішніх його критиків підмічала якраз протилежне: розумовість його творчості, не огріту теплою кров'ю серця, не вистраждану душею”. Характеризуючи поетичний доробок М.Рудницького, Зубенко вирізняє “механічне зіплювання “нових” і “свіжих”, “сильних” слів, не огрітих натхненням”, та протиставляє “європейськості і силі слова – візії творчого натхнення” Б.Лепкого [16, 314]. Домінантою цієї статті є твердження критика, співзвучне з Франковими поглядами на поетичну майстерність, щоб вірші стали поезією – потрібен талант, “палахкотливе творче натхнення” [11, 465].

Головна ідея Зубенкої концепції поетичної творчості співзвучна з кордоцентризмом Г.Сковороди і полягає у тому, що “поет сприймає життєві явища вражливіше, відчуває гостріше, його душа – горнило, вулкан, де вирують емоції, зустрічаються ідеї. І коли думки оформлюються, почування дозрівають – тоді з'являється слово, але вже як знаряд, як функція того аргументу, що складає творчу

візію в душі поета. Тут творить серце; в екстазі творчого натхнення народжуються почування, колізії, образи. Слова – це лише засіб, щоб ці творчі візії зробити реальними, тілесними. Це – творить справжній поет!” [16, 315].

Докладне вивчення критичної спадщини письменника дає підстави стверджувати, що літературно-критична діяльність письменника стояла на ідейно-естетичних засадах наукової критики Івана Франка, який продовжив драгоманівську традицію у підходах до оцінки художніх творів.

Виважений науковий підхід у дослідженні до вивчення публіцистичної спадщини Івана Зубенка засвідчує, що всі його літературно-критичні статті створені за ідейно-естетичними критеріями, котрі виражали громадянську позицію критика; за науковістю критичного методу, який включав у себе об'єктивний аналіз художнього твору; за наявністю публіцистичності; жанровим структурованням як виявом конкретних завдань критика; особливостей осмислення окремого твору і творчості письменника, літературного процесу у цілому – відповідають основним параметрам критичного дискурсу міжвоєнного двадцятиліття у Галичині.

Національний чинник був абсолютною домінантою у літературно-критичному дискурсі Івана Зубенка. Ідейно-естетичний підхід до літературної творчості для Зубенка полягав у поєднанні засад української національної ідеї та християнської етики. Концептуальні напрями публіцистики Івана Зубенка завжди були зорієнтовані на формування громадської думки, а не вираження свого творчого потенціалу. Публіцистичність критики була зумовлена не лише жанровими вимогами, а й намаганням врахувати смаки і рівень підготовки найширших мас, тому академічність критики була недостатньою.

Літературно-критичні дослідження, які містять основні наукові та ідейно-естетичні концепції засади І.Зубенка, як переконаємося, є цінним матеріалом для дослідників історії української літератури й літературної критики.

1. Петлюра С. [Рецензія] Т. С. Іван Зубенко. Наші лицарі й мученики. Збірка перша. Каліш, 1922 р., 28 ст. // Трибуна України. – Варшава, 1923. – Ч. 1. – С. 44.

2. N.N. [Зубенко І.] “Веселка”. Літературний місячник. Ч. I–VIII, 1922 / N. N. // Нова Україна. – Прага, 1923. – Ч. 4. – С. 154–155.

3. Бабій О. Літературні журнали в 1922–1923 рр. / О. Бабій // Літературно-науковий вісник. – 1923. – Ч. 7. – С. 271–276.

4. Романенчук Б. Азбуковник. Енциклопедія української літератури : у 2 т. / Б. Романенчук. – Філадельфія “Київ”. – Т. 2. – 1973. – С. 81–82.

5. Зубенко І. Школа національного танку арт. В. Авраменка / І. Зубенко // Театральне мистецтво. – 1922. – Ч. 3–4. – С. 4–6.

6. Авраменко В. Українські національні танки, музика і стрій / В. Авраменко. – Голівуд ; Нью-Йорк ; Вінніпег ; Київ ; Львів, 1947. – С. 6–17.

7. Зубенко І. Наші лицарі й мученики : збірка історичних нотаток / І. Зубенко. – Каліш : Видання культ.-освітнього відділу 3-Залізної дивізії, 1922. – Ч. 1. – 28 с.

8. Зубенко І. Наші лицарі й мученики : збірка історичних нотаток / І. Зубенко. – Каліш : Чорномор, 1923. – Ч. 2. – 40 с.

9. Литвин С. Симон Петлюра у національно-визвольній боротьбі українського народу (1917–1926). Історіографічний та джерелознавчий аспекти / С. Литвин // Автореферат на здобуття дис. доктора іст. наук. – К., 2000. – С. 34.

10. Зубенко І. З недавнього минулого / І. Зубенко // Український сурмач. – 1923. – Ч. 51. – С. 3–5.

11. Зубенко І. Андрій Чайковський : жмут споминів замість вінка на могилу / І. Зубенко // Дзвони. – 1935. – Ч. 10. – С. 465–469; 1936. – 4.4.1–2. – С. 32–37.

12. Кучма Н. З. Стан і функціонування літературної критики в Західній Україні 20–30 рр. XX ст. / Н. З. Кучма // Автореферат дис. на здобуття канд. філол. наук. – Львів, 1999. – 20 с.

13. N.N. [Зубенко І.] Про літературну критику і критиків / N. N. // Дзвони. – 1935. – Ч. 2/3. – С. 105–109.

14. Львівська наукова бібліотека імені В. Стефаніка. – Ф. 232, сп. 42/1, арк. 1–4. Листи І.Зубенка до Є.Ю. Пеленського від 3 березня 1933 р., 25 березня 1933 року.

15. N.N. [Зубенко І.] Розум чи серце у поета (Думки читача) / N. N. // Дзвони. – 1935. – Ч. 6–7. – С. 310–316.

16. Там само. – С. 310–316.

17. Касьяненко Т. Іван Зубенко – драматург, театральний діяч (Відсвіти творчої біографії) / Т. Касьяненко // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. – Львів, 2003. – Т. CCXLV. Праці Театрознавчої комісії. – С. 626–640.

18. Приватний архів родини Зубенків у м. Коломия : лист І. Зубенка до нареченої Марії Хирівської. – Коломия, 1929. – 25 липня. – С. 5.

19. Лужицький Г. Український театр після визвольних змагань / Г. Лужицький // Наш театр : книга Діячів Українського Театрального Мистецтва (1915–1975). / [гол. ред. Г.Лужицький]. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1975. – Т. 1. – С. 48.

On the basis of documents and publications the many-sided publicism inheritance of known in Galichina in 20–30 years XX century journalist, poet and writer, dramatist, publicist and public-cultural figure Ivan Zubenko, on the example of study of literature and theatre sciences researches scientific character and ideological aesthetically beautiful principles of critical method of artist of word turn out, creation of which is first entered to the general Ukrainian literary and artistic process of the noted period.

Key words: Zubenko, publicism, literary criticism, dramatic art, Ivan Franco.

УДК 82-32:821.161.2

ББК 83.01

Наталія Бежук

ВІРШУВАННЯ ПЕТРА КАРМАНСЬКОГО 1900–1909 РОКІВ

Аналіз ліричних творів показав, що поезії цього періоду витримані в річці силабіки (3%) та силабо-тоніки (95%). Силабічні форми урізноманітнилися, силабо-тоніка поета також помітно збагатилась новими метричними формами, а саме: монорозмірними – ЯЗ, ЯЗц., Я5, Я6ц., Д4, різнорозмірними – А4343, Я1-4, Я2-4, Я2-5, Я44442, Я223223, Х4444224, Амф 442442, Д2-4. Вперше у поета з'являються анапест та дактиль. Фіксуємо три поліметричні конструкції. Цікавими є логаядичні конструкції, які перебувають на межі силабіки та силабо-тоніки.

82% творів мають строфічну будову. Письменник використав катрен, п'ятивірш, шестивірш, семивірш, восьмивірш, дев'ятивірш, коломийковий вірш, із твердих строфічних форм – сонет.

Засвідчено всі найуживаніші види системного та несистемного римування. Найчастіше автор вдався до перехресного, паралельного, а також кільцевого римування.

Ключові слова: віршування, поезія, ритм, форма, розмір, строфічна будова.

Одне з чільних місць серед поетів “Молодої музи” належить письменнику, перекладачу, культурному та політичному діячу Петрові Карманському (1878–1956) – творцю нового стилю художнього мислення в Україні. Про життєвий і творчий шлях поета в українському літературознавстві писали М.Гнатюк, З.Гузар, В.Дончик, О.Дорошенко, М.Льницький, І.Лозинський, В.Лучук, О.Луцький, П.Ляшкевич, Б.Рубчак, Л.Рудницький, М.Степняк, І.Франко, С.Шаховський, С.Ярема. Однак віршування цього автора ще не було об'єктом спеціального дослідження. У статті “Про форму поетичних творів збірки П.Карманського “З теки самоубийця” ми розглянули вірші першого десятиліття творчості поета (1890–1899 рр.) щодо метрики, ритміки, строфіки, римування та особливостей рими [23]. Наступне десятиліття творчості письменника (аналізований період) яскраво вирізняється “кількісним та якісним складом”. Розглянемо віршування поета цього періоду.

Означене десятиліття (1900–1909 рр.) представлено 250 віршами. 47 поезій фіксуємо у книзі “Ой люлі, смутку” (1906), 32 – у збірці “Блудні огні” (1907) і 111 – у книзі віршів “Пливе по морю тьми” (1908). Водночас 60 нових поезій знаходимо в тогочасних періодичних виданнях: 35 – у “Літературно-науковому віснику” (1902 р. – 4 вірші, 1903 р. – 2,

1906 р. – 1, 1909 р. – 28); у “Рускій хаті” – 11, у “Руслані” – 5, у газеті “Будучність” – 9. Поезії цього десятиліття позначені ритмом двох систем віршування – силабічної та силабо-тонічної. Силабічних творів мало – 6 (3% від усієї кількості поезій). Вони презентуються монорозмірними та різнорозмірними формами.

Розглянемо монорозмірні форми. Дві поезії представляють 10-складовик зі схемою побудови 5+5 (“Стих VI” та “Фінал” – 33% від силабічних віршів). Процент хореїзації таких поезій становить 50. Моноскладовим силабічним твором є також поезія “III. Море грас, виграє...”, укладена 14-складовиком зі схемою побудови 8+6 (17% від силабічних творів).

Три вірші подають різнорозмірну форму врегульованого 14-складовика з катреною схемою побудови 8,6,8,6 (50% від усіх силабічних творів). Так складені поезії “Віють вітри”, “Бурлацька”, “Сумно”. Такі 14-складовики в П.Карманського є імітацією коломийки. Загальний процент хореїзації цих творів дуже високий – 90, що засвідчує тяжіння автора до силабо-тоніки.

Силабо-тонічна будова характерна для 238 віршів, що становить 95% від усіх поезій аналізованого періоду. Найбільше віршованих творів складено ямбом. Цей метр використано у 186 творах (78% від усіх силабо-тонічних

творів, 74,5% від усіх поезій періоду). Поет застосовує такі монорозмірні форми: ЯЗ, Я4, Я5, Я6ц. (168 поезій, 90% від ямбів, 67% від усіх творів періоду), з них тільки Я4 було використано у попередній період. ЯЗ укладено чотири поезії (2% від усіх ямбів). Цікаво те, що цей метр засвідчено тільки у збірці “Ой люлі, смутку” у таких віршах: “Стих V”, “В Римі”, “Затлілись ясні зорі”, “Поринуть дні за днями...”. Усереднена схема акцентуації стоп ЯЗ у Петра Карманського виглядає так:

I	II	III
92	90	100

У поезіях, укладених ЯЗ, усереднений процент повнонаголошених рядків становить 75. Фіксуємо також поезію “Стих V”, складену тристоповим ямбом з постійною цезурою на другій стопі й нарощеним на один склад першим піввіршем (ЯЗц.н.1, 25 % від ЯЗ). Я4 засвідчено у 58 поезіях (31% від усіх ямбів цього періоду). Форми Я4 поділено на два види: без альтернуючого ритму, або “архаїчні” (I стопа сильніша, ніж II), та з альтернуючим ритмом, або “традиційні” (II стопа сильніша, ніж I). “Традиційний” ритм характерний 34 віршам (59% від усіх Я4, 18% від усіх ямбів). Фіксуємо 15 поезій, позначених “архаїчним” ритмом (26% від Я4, 8% від усіх ямбів). Усереднена схема акцентуації стоп Я4 у Петра Карманського виглядає так:

I	II	III	IV
91,5	88	79	100

У поезіях, укладених Я4, усереднений процент повнонаголошених рядків становить 70, відсоток рядків з позасхемним наголосом – 2. Серед творів цього періоду засвідчено 9 поезій, укладених чотирістоповим ямбом з постійною цезурою на другій стопі й нарощеним на один склад першим піввіршем (Я4ц.н.1, 15,5% від Я4, 5% від усіх ямбів).

Я5 укладено 65 творів (35% від усіх ямбів, 26% від усіх поезій періоду). Дослідження К.Тарановського та М.Гаспарова показали, що у російському 5-стоповому ямбі метрично сильними є I, III та V стопи, що спричинює виникнення альтернуючого ритму. При появі цезури, непостійної за характером, а особливо за місцем розташування, у п'ятистоповику стають можливими відхилення: з'являється висхідний (“французький”) ритм, при якому II стопа дорівнює сильній I або й сильніша від неї, і спадний (“англійський” або “німецький”) ритм, при якому II стопа дорівнює сильній III або й сильніша від неї.

Фіксуємо 52 поезії з висхідним ритмом (80% від Я5, 28% від усіх ямбів). Альтернуючий ритм характерний для 13-ти поезій (20% від Я5, 7% від усіх ямбів). Подаємо усереднену схему акцентуації стоп Я5 у П.Карманського:

I	II	III	IV	V
88	92	80	67	100

Усереднений відсоток повнонаголошених рядків становить 36, процент рядків зі зрушенням наголосу – 3,5.

Я6 засвідчений у 41 творі (22% від ямбів, 16% від усіх поезій періоду). Віршознавці виділяють дві ритмічні форми шестистоповика – “симетричну” (з переважанням чоловічої цезури, II стопа менше наголошена, ніж III) і “несиметричну” (з переважанням дактилічної цезури); II стопа більше наголошена, ніж III. Шестистоповики симетричної форми у П.Карманського фіксуємо у 38 поезіях (93% від Я6ц., 20,5% від усіх ямбів). Усереднена схема акцентуації стоп Я6ц. у Петра Карманського виглядає так:

I	II	III	IV	V	VI
98	71	100	98	57	100

У поезіях, укладених Я6ц., усереднений процент повнонаголошених рядків становить 31, відсоток рядків з позасхемним наголосом – 1. Серед творів цього періоду фіксуємо 3 поезії, складених шестистоповим ямбом з постійною цезурою на третій стопі й нарощеним на один склад першим піввіршем (Я6ц.н.1, 7% від Я6ц., 1,5% від усіх ямбів).

Різнорозмірні форми характерні для 18 віршів (10% від кількості усіх ямбів). З них 10 – врегульовані різностоповики (55,5% від усіх ямбових різностоповиків) з такими розмірами: Я4343 (3 поезії – 17% від усіх ямбових різностоповиків); Я4 ц.н.1, 3, 4ц.н.1, 3 (2 вірші – 11% від усіх ямбових різностоповиків); Я43433 (1 поезія – 5% від різностоповиків); Я44442 (3 вірші – 17% від різностоповиків). Цікавою, на наш погляд, є поезія “Vorrei morir...” (5% від різностоповиків). Перших чотири строфи мають розмір Я4442, однак п'ята строфа укладена розміром Я4. Неврегульовані різностоповики фіксуємо у 8 творах (44,5% від усіх ямбових різностоповиків) з такими розмірами: Я1-4 (1 поезія – 5% від різностоповиків); Я2-5 (1 вірш – 5% від усіх різностоповиків); Я6ц.-4 (1 вірш – 5%). Розміром Я2-4 позначено 3 твори (17%), розмір Я2-3 фіксуємо у двох віршах збірки “Блудні огні” (11%).

6 поезій мають ритм хорей (2, 5% від усіх силабо-тонічних творів). Монорозмірна

форма представлена чотиристопним хореем у трьох поезіях (50% від усіх хорейів). У Х4 виділяють два види ритму: “архаїзований” і “традиційний”. “Архаїзований” ритм у віршах цього періоду ми не виявили. Отже, усі три поезії (“В тіні пальми...”, “Над колискою”, “Ніч на Адрії”), укладені Х4, мають традиційний ритм. Подаємо усереднену схему акцентуації стоп Х4 у П.Карманського:

I	II	III	IV
62	100	70	100

Рядків з позасхемним наголосом не фіксуємо. У трьох віршах П.Карманський використовує різнорозмірні хорейі (50%). Врегульованим різностоповиком Х4343 складено 2 поезії (33% від усіх хорейів). Це такі твори: “Куку!”, “IV. Там, де сонні кипариси...”. Розмір Х4444224 властивий одному віршеві, що становить 17% від усіх хорейів.

Серед метрів аналізованого періоду фіксуємо усі види трискладовиків – амфібрахій, анапест і дактиль. Дактиль маємо у чотирьох творах (2% від усіх силабо-тонічних поезій). Монорозмірна форма представлена Д4. Цей розділ характерний для трьох віршів: “Хто мене кличе”, “Туга”, “I. Українська баяда” (75% від усіх дактилів). Усереднений процент рядків з атонаціями – 10. Поезія “Мури предвічні” укладена неврегульованим різностоповиком Д 2–4.

У 10 поезіях засвідчено анапест (4% від усіх силабо-тонічних творів). Цей метр представлений врегульованим різностоповиком АН4343. Амфібрахієм складено 31 поезію (13% від усіх силабо-тонічних віршів). 24 амфібрахічні твори є монOMETричними, що становить 77% від усіх амфібрахіїв. МонOMETричні амфібрахії – це Амф 2, Амф 3 та Амф 4. Амф2 укладено 1 вірш – “Навіщо сі думи”, що становить 3% від усіх амфібрахіїв. Розмір Амф 3 засвідчено у двох творах (7% від усіх амфібрахіїв). Амф4 фіксуємо у 20 поезіях (64% від усіх амфібрахіїв). У поезіях, укладених монOMETричними амфібрахіями, рядки з атонаціями відсутні.

Поєднання різностопових амфібрахічних рядків характерне для 8 віршів, що становить 26% від усіх амфібрахіїв. Врегульованим різностоповиком Амф4343 укладено 7 віршів (23% від усіх амфібрахіїв). Неврегульований різностоповик Амф 442442 засвідчено в 1 поезії – “Стих II” (3% від усіх амфібрахіїв).

Серед силабо-тонічних творів аналізованого періоду фіксуємо врегульовану різно-

метричну структуру Я4444 Д2 (“Тепер буйний бодак росте...” – 0,5% від усіх силабо-тонічних творів).

Три поезії мають поліметричну будову (1% від усіх віршів). У цих творах наявне поєднання силабічної та силабо-тонічної систем віршування. Твір “Ох жити!” складається з 2 частин: перша частина – це 4 рядки Я5 з висхідним ритмом, друга – 11 рядковий 10-складовик. Вірш “Емігранти” складається ніби з декількох самостійних поезій. Ця поліметрична конструкція має 6 частин. I – 25 рядків Я4 з “традиційним” ритмом; II – 17 рядків 10-складовика зі схемою побудови 5+5; III – 6-рядковий Я4 з “традиційним ритмом”; IV – 10-рядковий 10-складовик зі схемою побудови 5+5; V – різностоповик Я44444442; VI – тривірш Я4. Поема “Над морем” є тричастинною: I – це 9-складовик зі схемою побудови 5+4, 16 рядків; II – 39 рядків, 10-складовик зі схемою 5+5; III – Я4ц.н.1, 29 рядків.

У газеті “Руслан” за 1906 рік у циклі поезії “Із Кольосою Флявія” знаходимо вірш з логоедичною будовою (1% від усіх поезій). Це такі твори: “Громами збив ся...”, “Путнику, бачиш...”, “Стогне земляця”.

Більша частина поезій цього періоду характеризується строфічною будовою. Це – 205 творів, 82% від загальної кількості віршів. Усього поет використав 7 видів строф: катрен, п’ятивірш, шестивірш, семивірш, восьмивірш, десятивірш, сонет. У 156 поезіях засвідчено традиційний катрен (76% від усіх строфічних віршів). П’ятивірш представлено у збірці у 24 поезіях (12%). Такі поезії мають від 2 до 9 строф. Серед творів аналізованого періоду знаходимо чотири приклади шестивірша (2%). Це такі поезії: “Стих II”, “Хто мене кличе”, “I.Українська баяда”, “Не плачте, скорбні...”. Новими у строфіці П.Карманського цього періоду є семивірші. Їх засвідчено 4 (2%): “Стих III”, “СтихVI”, “Під бурю”, “Лист маньолії”. У творах цього періоду фіксуємо 13 восьмивіршів (6%). Восьмивірші поета – це поєднання двох катренів (85% від усіх восьмивіршів). Фіксуємо також один десятивірш – поезія “Чи випередив я себе...”. У “Літературно-науковому віснику” 1902 року наявні приклади 14-рядкової строфічної форми – сонета (1,5% від усіх строфічних творів) – під заголовком “Три сонети Гіркового”: “I.До К...”, “II.До В.О.А.Ш...”, “III.О осені...”. У 21 поезії засвідчено різнострофічну будову (8% від усіх поезій). 24 вірші характеризуються астро-

фічною будовою (10% від усіх творів періоду).

У 249 поезіях (99,5%) засвідчено найуживаніші види системного та несистемного римування. Твір “Мури предвічні” є неримованим білим віршем. Системне римування фіксуємо у 188 поезіях (75%). Найчастіше поет вдається до перехресного римування – у 153 віршах, що становить 81% від кількості поезій зі системним римуванням. Римування АВАВ маємо в 87 віршах (57% від творів з перехресним римуванням). У 43 поезіях фіксуємо римування АbAb (28%). 15 поезій засвідчують римування аbAb (10%). 8 поезіям характерне римування abab (5%). Паралельне римування ААВВ у віршах П.Карманського фіксуємо у двох віршах (2% від поезій, укладених системним римуванням). Це такі твори: “I. На срібні філі...” та “III. Моя Евтерпе!”. Кільцеве римування засвідчено у 33 віршах (17% від поезій, укладених системним римуванням). Римування АВВА фіксуємо у 30 творах (91% від поезій з кільцевим римуванням). Римування AbbA наявне у двох творах: “Втікав я день і ніч” та “Ніхто не відозвесь” (6% від поезій, укладених кільцевим римуванням). Поезія “Я довго, довго спав...” укладена кільцевим римуванням abba (3%). Несистемне римування маємо у 61 творі (24,5% від усіх поезій періоду). Так, наприклад, три поезії укладено перехресним римуванням та паралельним (5% від творів з несистемним римуванням). Дев’ять віршів – це поєднання перехресного та паралельного римування (15%). 38 творів укладено поєднанням кільцевого та перехресного римування (62%). Серед поезій, складених з несистемним римуванням, фіксуємо 11 творів, у яких поєднуються перехресне, паралельне та кільцеве римування (18%).

Всього у віршах збірки П.Карманського фіксуємо 2226 рим. З них точних – 1844 (86%), неточних – 382 (14%). Переважають різнограматичні рими, їх у віршах засвідчено 1846 (83%). Дієслівних рим маємо дещо менше – 380 (17%). У поета переважають жіночі рими – 1873, які становлять 81% від усієї кількості. Чоловічих рим зафіксовано 353 (19%). Наведений матеріал дає підстави зробити висновок про розширення метро-ритмічного та строфіко-римоного діапазону поетичної творчості П.Карманського 1900-1909 років.

Поезії цього періоду витримані в річищі силабіки (3%) та силабо-тоніки (95%). Силабічні форми урізноманітнилися, силабо-

тоніка поета також помітно збагатилась новими метричними формами, а саме: монорозмірними – ЯЗ, ЯЗц., Я5, Ябц., Д4; різнорозмірними – врегульованими різностоповиками Я4ц.н.1, 3, 4ц.н.1, 3; АН4343; неврегульованими різностоповиками – Я 1-4, Я2-4, Я2-5, Я444442, Я223223, Х44444224, Амф 442442, Д2-4. Вперше у поета з’являються анапест та дактиль. Фіксуємо три поліметричних конструкції. Цікавими є логоедичні конструкції, які перебувають на межі силабіки та силабо-тоніки. 82% творів мають строфічну будову. Письменник використав катрен, п’ятивірш, шестивірш, семивірш, восьмивірш, десятивірш, коломиїковий вірш, із канонічних строфічних форм – сонет.

Засвідчено всі найуживаніші види системного та несистемного римування. Найчастіше автор вдався до перехресного (АВАВ, abab; новим є aBaB та AbAb), паралельного (ААВВ), а також кільцевого (АВВА; новим є aBbA та AbbA) римування.

Отримані нами дані доповнюють знання про українське віршування кінця ХІХ – початку ХХ століття, увиразнюють уявлення про поезику молодомузівця Петра Карманського.

1. Карманський П. Ой люлі, смутку / П. Карманський. – Львів, 1906. – 81 с.
2. Карманський П. Блудні огні / П. Карманський. – Львів, 1907. – 64 с.
3. Карманський П. Пливе по морі тьми / П. Карманський. – Львів, 1909. – 140 с.
4. Карманський П. Пливе по морі світла / П. Карманський // Будучність. – 1909. – Р. I. – Ч. 8–9. – С. 133–136. – 1 мая.
5. Карманський П. Anima lacrimans / П. Карманський // Руска хата. – 1905. – Ч. 5. – С. 1–2. – 5 марця.
6. Карманський П. Галичині! / П. Карманський // ЛНВ. – 1909. – Т. 45. – С. 114.
7. Карманський П. В обіймах смутку / Петро Карманський // Руска хата. – 1905. – Ч. 7. – С. 1–2. – 5 цвітня.
8. Карманський П. II. I знов приснилась / П. Карманський // ЛНВ. – 1902. – Т. 19. – Ч. I. – С. 187.
9. Карманський П. Mare Tenebrarum / П. Карманський. – ЛНВ. – 1909. – Т. 48. – С. 453–458.
10. Карманський П. Мозайка / П. Карманський // Руска хата. – 1905. – Ч. 9. – С.1. – 5 мая.
11. Карманський П. Мозайка / П. Карманський // Руска хата. – 1905. – Ч. 10, 11. – С. 1–2. – 5 червня.

12. Карманський П. Мозайка / Петро Карманський // Руска хата. – 1905. – Ч. 12, 13. – С. 1–2. – 5 липня.
13. Карманський П. Море грає / Петро Карманський // ЛНВ. – 1909. – Т. 47. – С. 217–220.
14. Карманський П. Настрої / Петро Карманський // Руска хата. – 1905. – Ч. 17, 18. – С. 2–4. – 5 листопада.
15. Карманський П. На чужині / П. Карманський // ЛНВ. – 1903. – Т. 22. – Ч. 1.
16. Карманський П. Ніч. / П. Карманський // Руска хата. – 1906. – Ч. 1. – С. 3–4. – 5 січня.
17. Карманський П. Неначе заточник / П. Карманський. – ЛНВ. – 1906. – Т. 33. – С. 93.
18. Карманський П. Ремінісценції / П. Карманський // Руска хата. – 1906. – Ч. 1. – С. 4. – 5 січня.
19. Карманський П. Сніг в Римі / П. Карманський // Руска хата. – 1906. – Ч. 1. – С. 3. – 5 січня.
20. Із поезій Петра Карманського // ЛНВ. – Т. 22. – Ч. 1. – С. 181–182.
21. Три сонети Гіркого // ЛНВ. – 1902. – Т. 20. – Ч. 1. – С. 176–177.
22. Рак Т. Із Кольосою Флявія / Т. Рак // Руслан. – 1906. – Ч. 105. – 18 мая.
23. Бунчук Б. Про форму поетичних творів збірки П. Карманського “З теки самоубийця” / Б. Бунчук, Н. Бежук // Науковий вісник Чернівецького університету. Слов’янська філол. – Чернівці, 2008. – Вип. 428–429. – С. 334–338.
24. Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха / М. Л. Гаспаров. – М.: Наука, 1989. – 304 с.
25. Записки НТШ. Філологічна секція. – К., Нью-Йорк: “Смолоскип”, 2000.
26. Качуровський І. Метрика / Ігор Качуровський. – К.: Либідь, 1994. – 120 с.
27. Качуровський І. Строфіка / Ігор Качуровський. – К.: Либідь, 1994. – 156 с.
28. Костенко Н. В. Українське віршування ХХ століття / Н. В. Костенко. – К.: Либідь, 1993. – 232 с.
29. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром’яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К.: ВЦ “Академія”, 2006. – 752 с.
30. Ткаченко А. О. Мистецтво слова: доступ до літературознавства: гідручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. – 2 вид., випр. і доповн. / А. О. Ткаченко. – К.: ВПЦ “Київський університет”, 2003. – 448 с.
31. Українська журналістика в іменах / за ред. М. М. Романюка. – Львів, 1996. – Вип. III. – 424 с.
32. Франко І. Маніфест “Молодої Музи” / І. Франко // Франко І. Збір. творів: у 50 т. – К., 1982. – Т. 37. – С. 412–415.
33. Франко І. Петро Карманський. Ой люлі смутку / І. Франко // Збір. творів: у 50 т. – Т. 37. – С. 138–139.

The analysis of the poet's texts revealed that the structure of the verses of this period is predominantly accentual-syllabic (95%) and syllabic (3%). The syllabic structures are more diverse; as for the accentual-syllabic structures – they are enriched with the new metrical patterns: monosized – IA3, IA5, IA6, D4 and with the patterns of different sizes such as An4343, IA1-4, IA2-4, IA 444442, IA223223, CH44444224, Amph442442, D2-4. The poet uses anapest and dactyl for the first time. 3 polimetric constructions can be found. The logaedic constructions are also very interesting. They are just between the syllabic and accentual-syllabic structures.

82% of the poets texts has strophic forms. The poet uses quatrain, five-, six-, seven-, eight- and ten-line stanzas, and sonnet as one of the fixed strophic forms. All kinds of systematic rhyming can be found in the poet's verses. More often the poet uses cross, parallel and ring rhyming schemes.

Key words: versing, poetri, rhythm, form, size, structure of stanza.

УДК 82(091): 821.161.2

ББК 83.3(4Укр)

Надія Басенко

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ ПОГЛЯДИ ВОЛОДИМИРА ДЕРЖАВИНА: КОНЦЕПТУАЛЬНА ДИСКУСІЯ З ЮРІЄМ ШЕРЕХОМ

Аналізуються літературознавчі погляди українського вченого Володимира Державина. Зроблено спробу окреслити основні концептуальні аспекти літературознавчої дискусії Володимира Державина з Юрієм Шерехом.

Ключові слова: МУР, стиль, літературознавство, дискусія.

Сьогодні літературознавча академічна наука рухається в основному двома шляхами – це наукова інтерпретація та реінтерпретація того художнього і літературознавчого матеріалу, що уже наявний у духовному просторі тієї чи іншої культури, або відкриття нових чи

“загублених” імен та оцінка їхнього творчого доробку. І попри, здавалося б, позірну обмеженість дослідницьких можливостей і перший, і другий напрямки відкривають перед науковцем широке поле для аналітично-пошукової діяльності. Тож актуальність нашого дослідження зумовлена потребою доповнити українське літературознавство ще одним цінним явищем, яке впродовж тривалого часу по суті було вилучено з нього. Йдеться про літературознавчі праці українського вченого з еміграції Володимира Державина, який зробив справді вагомий внесок в українську науку про літературу, брав активну участь у творенні літературного процесу в середовищі української діаспори.

Літературознавча спадщина Володимира Державина належить до тих цінних і, на жаль, досі майже невідомих напрацювань, що нині потребують активного дослідження, переосмислення і переоцінки, об’єктивного наукового аналізу. Вона складається з десятків цікавих літературно-теоретичних та літературно-критичних статей, історико-літературних нарисів, що проливають світло на особливості українського літературного процесу 40–50-х років за кордоном, дають уявлення про характер літературознавчої думки того періоду.

На жаль, про життєвий і літературознавчий шлях В.Державина на даний час є лише кілька невеликих публікацій. Це дослідницькі розвідки, написані Ростиславом Єндиком (“Володимир Державин”, 1966), Ігорем Качуровським (“Володимир Державин – теоретик неокласицизму”. – “Березіль”. – Ч.2. – 1993; цей матеріал передруковано у книзі Ігоря Качуровського “Променисті сил’вети: лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки”. – Мюнхен, 2002), Степаном Хоробом (“Володимир Державин – теоретик та історик літератури”. – Українознавство: документи, раритети, матеріали. – Івано-Франківськ, 2000; “Науковий універсум Володимира Державина” / Державин В. Література і літературознавство. Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці. – Івано-Франківськ: Плай, 2005), Тарасом Шмігером (“Володимир Державин: теорія і критика перекладу”. – Збірник Харківського історико-філологічного товариства. – Т.11. – Харків, 2005). В контекст української літературознавчої науки чи не вперше вводить його М.Насенко у своєму підручнику “Історія українського літературознавства” (К., 2003). Лише принагідно зга-

дується ім’я Володимира Державина у двотомній “Історії української літератури ХХ століття” (Кн. 1. – К., 1994). Відрадно, що недавно окремим виданням в Івано-Франківську з’явилася книга “Література і літературознавство”, в якій зібрано значну частину науково-теоретичних і науково-критичних робіт вченого.

Усе це зумовлює потребу в першу чергу коротко охарактеризувати загальнонаукову спрямованість праць літературознавця, визначити основні літературознавчі погляди Володимира Державина, а також розкрити сутнісні моменти його концептуальної полеміки з Юрієм Шерехом.

Слід одразу ж зазначити, що Володимир Державин – один із найбільш, сказати б, “синкретичних” літературознавців свого часу. Загалом практично усі його найбільш вагомі дослідження носять як літературно-критичний, так і історико-літературний характер, і разом з цим йому вдається так чи інакше або лише торкнутися, або глибоко проаналізувати певні теоретичні аспекти літературної творчості чи літературного процесу загалом. Це зумовлено, по-перше, активною участю Володимира Державина в житті Мистецького Українського Руху (МУРУ), що, об’єднавши в 1945–1948 рр. українських літераторів у Німеччині, став періодом досить плідної творчої роботи для багатьох письменників, на деякий час консолідував розкидану українську інтелігенцію. Як пише сучасний дослідник М.Сорока: “...саме емігрантський стан був однією з причин, що спонукала українських митців об’єднуватися в межах МУРУ, до компромісів і балансування задля збереження єдності літературно-мистецьких сил в умовах небезпеки їхнього розпорощення на еміграції” [3, 10]. По-друге, сам Володимир Державин як вчений прагнув з’ясувати і теоретично обґрунтувати ті проблеми, вирішення яких мало літературно-практичне значення для його часу, як, наприклад, питання про подальший розвиток літератури на еміграції, її входження чи невписуваність у світовий літературний процес, диференціація літературних стилів, критерії їх визначення тощо. Як бачимо, багато з них залишаються актуальними і сьогодні.

Неоднорідне культурне середовище МУРУ характеризувалося не лише віковими чи регіональними, а й художньо-світоглядними розбіжностями його представників. Це

було головною причиною багатьох розходжень у поглядах між ними.

Стаття Володимира Державина “Проблематика стилів і плужанство за кордоном” – своєрідний підсумок Авсбургської конференції МУРу 25 вересня 1945 р., що власне і мала на меті дискусійне обговорення зазначених проблем. Серед багатьох думок, особливо гостру критичну реакцію у нього викликала доповідь ще одного яскравого українського вченого, на той час головного ідеолога МУРу Юрія Шереха, який висунув теорію національно-органічного стилю.

Протиставляти Ю.Шереха і В.Державина в контексті МУРу та української еміграції загалом не треба, адже обох їх об’єднувало насамперед бажання бачити українську літературу в контексті європейського письменства, а їхні погляди, не зважаючи на принципові розбіжності, мають і спільні точки дотику. До того ж пізніше Юрій Шерех і сам перегляне свої теоретичні погляди, досить об’єктивно визначивши ціннісні та помилкові аспекти своєї концепції.

Однак повернемося до 1945 р. Залишившись явно незадоволеним ходом і результатами загальної роботи літераторів, Володимир Державин констатував: “Авсбургська конференція виявила, що прокламоване МУРОм і ніби позитивно сприйняте ширшими літературними колами на попередньому з’їзді МУР в Ашаффенбурзі “змагання до вершин справжнього й поважного мистецтва” – насправді стоїть перед величезними труднощами, що їх на цій конференції МУР подолати не спромігся” [1, 41].

Цими труднощами на той час були: неспроможність вийти за рамки політичної zaangażованості, занадто великі очікування від ще занадто слабкого новоутвореного мистецького осередку, загальна нестабільність суспільної ситуації, що позначалася на внутрішній атмосфері української еміграції, відсувала на задній план культурні питання, не давала зосередитися на творчій та громадській роботі. На жаль, спроба накреслити чіткий, а головне – об’єднавчий світоглядний вектор подальшого розвитку літератури на еміграції справді не вдалася.

Щодо стильової художньої спрямованості творчих шукань письменників, то тут справа була складною настільки ж, наскільки складним було питання про модерну літературу та її реальний стан, її можливий розвиток у світі взагалі. Українське письменство в силу

специфічного та загалом несприятливого політичного становища українського народу знову виявило себе послабленим, розполовинченим, “відстаючим” від інших літератур. Недивно, отже, що концепція національно-органічного стилю Юрія Шереха одразу ж опиняється у центрі уваги.

Володимир Державин, виступивши опонентом Юрія Шереха, ще у своїй статті “Кристалізація літературних розбіжностей” займає позицію неприйняття можливості і потреби створення єдиного органічно-національного стилю, оскільки він є штучним за своєю суттю, а сама концепція – нежиттєздатною за умови існування різноманітності багатьох “живих” літературних стилів. “Вельми змістовна і майстерна висловом та викладом доповідь проф. Ю.Шереха про стилі в сучасній українській літературі висунула вимогу створення нового органічного національного стилю, тим самим засуджуючи всі ті літературні стилі, що реально існують на сьогодні в українській літературі, на негативний вироки щонайменше за претекстом, ніби вони вичерпали себе і нездатні нині до повноцінної мистецької діяльності” [1, 42]. Вчений не міг сприйняти шерехівську концепцію ще і як репрезентант та палкий прихильник неокласицизму. Свою концепцію неокласицизму він будує на засадах європейськості, формальної досконалості, творчої причетності до вершин світового мистецтва слова, що передбачає естетичне розмаїття та свободу творчості.

Юрій Шерех, відповідаючи на щедрі і досить-таки нищівну критику, також іноді вдається до певних крайнощів, таких як цілковите заперечення неокласицизму, повне знецінення його місця і ролі в українській літературі. Взаємно собі опонуючи в цих теоретично-концептуальних, а разом і світоглядних та принципових на той час для кожного питаннях, обидва вчені не завжди були об’єктивними в оцінці тих чи інших явищ. Однак їхні наукові виступи відіграли важливу роль, як своєрідна спроба попри особистісну неприязнь та розбіжності все-таки осмислити те, що відбувалося з українським літературним процесом, не випустити з поля зору ті художні скарби, що все ж були створені у тих складних умовах.

Цікаво, що власне саме завдяки дискусії, або, якщо простіше, – навколелітературній суперечці з Юрієм Шерехом, ми маємо змогу викристалізувати й окреслити концепцію стилів самого Володимира Державина. Це ще

одна суттєва його риса як дослідника-літературознавця. Дуже часто він будує свої концепції, щось заперечуючи, протиставляючи чомусь свої власні думки та погляди. Ось і твердження Шереха про тогочасний стан українського літпроцесу як про “етап великої перевтоми, етап великих розчарувань і випробувань, етап, коли розум може втратити віру в себе [...], етап розколотої свідомості, розхитаної душі” [5, 168] натикається на цілковите неприйняття Державиним. Він вважає, що таке твердження є невиправданим, оскільки таким чином ніби цілком ігноруються уже наявні численні здобутки української літератури попередніх періодів, що складають сукупність кращих зразків різних напрямів і стилів, і в основі своїй є добрим, міцним ґрунтом для подальшого розвитку. Тим більше воно не може бути аргументом на користь потреби утворення єдиного національно-органічного стилю, адже: “Змагання до верхів справжнього й поважного мистецтва повинне відбуватись між чітко окресленими літературними групами, бо саме таким є нормальний шлях усякого мистецького розвитку” [1, 18].

До того ж Державин знаходить у доповіді Шереха чимало суто наукових перекохань, зокрема вказує на явну плутанину чи ототожнення понять “літературний стиль”, “напрямок”, “течія”, “школа”. “Уся ця плутанина понять і приглушеність тенденцій у доповіді, що сприймалась (і повинна була сприйматись) як директивна, спромоглася б дезорієнтувати і компетентнішу в літературознавчих питаннях аудиторію” [1, 42], – пише дослідник. Не менш серйозним виглядає і звинувачення в “лютій схематизації” [1, 43], навмисному “збідненні української літератури та зниженні її нещодавніх мистецьких досягнень” [1, 44]. Як відомо, остаточних науково-літературознавчих визначень, які б відображали всю їхню суть, ці поняття не одержали ще й сьогодні. Однак, уже в той час домінувала тенденція до їх чіткого розрізнення. Тому як учений Володимир Державин не міг не звернути уваги (хоч, можливо, дещо перебільшуючи проблему) на їх синонімізацію і вільне поводження з термінологією.

Основною пересторогою у всьому цьому для Володимира Державина все ж було далеко не благородне бажання Шереха “порятувати” українську літературу, а загальне спостереження, що “для чималої частини аудиторії це вже був ніби дозвіл не надто замислюватись навколо питання, яким стилем

кожне пише і якою мірою в евентуально наявному стилі вдосконалюється: навіщо все це, коли старі стилі на сьогодні однаково вичерпались, а нового поки що не видно? А може, те, що я от без усяких собі інтелігентських рефлексій пишу від щирого серця, і становить зародок того жаданого нового стилю?” [1, 44]. Позалітературні, з політичним підтекстом мотиви створення національно-органічного стилю реально могли поглибити вульгаризаторські тенденції аж до ситуації тоталітарного моделювання літературного процесу на зразок постулату соціального реалізму в радянській системі. А це означало пряму загрозу подальшому вільному розвитку української літератури загалом.

Надзвичайно складним виявилось і питання, які зі світових літературних явищ та окремих творів могли б бути “зразковими” або шкідливими в процесі їх засвоєння для творчості українських письменників. Володимира Державина турбувало тут не так визначення критеріїв оцінки крізь таку специфічну призму “добре-погано” (вони для кожного, зрештою, могли бути дуже різними), як приховане бажання відгородитися, відмовитися від будь-яких впливів, у тому числі й стильових. “Принципова відмова від усього чужого і ворожого українській нації не становить у мистецтві позитивної програми, це лише нагадування (зрештою, само з себе зрозуміле) про те, чим українське мистецтво не мусить бути; а яким воно повинне бути – з цього не випливає, бо український національний світогляд не є монополією жадного літературного стилю, і жаден літературний стиль – чи то насьогодні наявний, чи то прийдешній – на таку монополію претендувати не сміє” [1, 44], – переконаний Державин.

Концепція національно-органічного стилю Юрія Шереха справді була досить парадоксальною: природний розвиток у не зовсім природному відокремленні, консолідація національного творчого потенціалу в умовах захищення себе від зовнішнього світу. Таке, на перший погляд, поєднання непосиднуваного було зумовлене не стільки світоглядними суперечностями, в яких ще не встиг розібратися сам автор, скільки бурхливими змінами загальнофілософських орієнтирів людства (особливо в період після Другої світової війни), який супроводжувався еkleктикою різноманітних настанов у намаганні витворити цілісну світоглядну систему. “Взагалі для більшості літераторів, хоч би до яких груп

вони належали і якої естетичної програми дотримувалися, був украй актуальним пошук узгодження свого національного ества та національних стимулів з історичною реальністю” [2, 23].

Тому часто змішувалося усе відоме для того, щоб могло утворитися щось нове. А це нове, навіть коли вже було відчутно, що воно народилося, на початку не завжди отримувало адекватну форму вираження, форму свого оприявлення, “озвучення” на загал. Тому то й повернення до джерел національного, за твердженням літературознавця, має відбутися “не для того, щоб відійти від загальнолюдського (у чому в принципі звинувачує його Володимир Державин. – Н.Б.), а навпаки, щоб з більшою силою його проголосити і підкреслити – але проголосити його по-своєму, по-українському. Щоб не копіювати загальнолюдське, а збагатити його” [5, 193].

Розмірковуючи про це у своїй статі “Етюди про національне в літературах сучасності. До теорії національно-органічних стилів”, Юрій Шерех писав: “Нації поневолені або стиснені культивують більш або менш виразно романтичний націоналізм у різних його шаблях і розгалуженнях: від плекання етнографічних особливостей до месіанізму, від примітивного чужинцедства, в практиці іноді хибно називаного націоналізмом, до мрій про федеративний соціалізм. Нації панівні, неухильно і безоглядно стверджуючи на практиці все притаманне своїй нації, асимілюючи все стороннє й впливові, теоретично проповідують якраз позитивістичне заперечення національного. Справа тут у своїй суті досить проста: пригноблена нація потребує для самозбереження відгородитися від світу, скупитися в собі, щоб так зібрати сили для вирішального стрибка” [4, 70]. Такі міркування (хоч вони і були сформульовані дещо пізніше) вочевидь і приводять Шереха до думки про потребу органічного національного стилю як отієї можливості “скупчення в собі” щодо “зібрання сил” для вирішального, в даному випадку в мистецтві, стрибка. Причому націоналізм у літературі розуміється як напрям чи нахил, що розглядає “людину як визначену в своїх вчинках, настановах, уподобаннях, у всій своїй духовності національною субстанцією” [4, 71].

Щодо Володимира Державина, то він зовсім не заперечує вияву національного на особистісному рівні як здорового націоналізму, проте, все ж національне в художньому

створі у його розумінні не може бути ні абстрактно-відокремленим, ні гранично індивідуалізованим. “Національне – це те, що відповідає істотним думкам, емоціям і прагненням значної частини нації або її еліти” [1, 44], – твердить дослідник. Національне, на думку Державина, завжди виявляється у творі іманентно і не залежить від рівня “патріотичності” його творця. Національне може виражатися за допомогою різних стилів у творях різних письменників у різний час. Тому не варто вигадувати спеціальний національний стиль, бо всі інші ніби автоматично стають ненаціональними.

Національне – це загалом категорія філософська, яка має різний вияв у зв’язку з багатьма літературними і позалітературними чинниками. “Великого жалю гідна була б духовна доля тієї нації, що спромоглась була б створити лише один-єдиний національний стиль [...] Бо так само як літературний стиль повинен становити цілу систему відмінних жанрів, так і національний ідеал має реалізувати й охоплювати в літературі цілий комплекс історично зумовлених й естетично відмінних стилів. Що глибше ідея просякає в конкретне, то виразніше вона специфікується відповідно до правомірної специфіки тих конкретних галузок історичного буття. Відтінити ті галузки за претекстом їхньої, мовляв, неортодоксальності – це значить звужувати, обезсилювати і компрометувати саму ідею” [1, 45], – переконаний літературознавець. Зрештою, “національна ідея – не монополія, а тим паче не знаряддя літературного політиканства” [1, 45], – загалом слушно підсумовує автор.

Свідомо чи несвідомо, але в концепції Юрія Шереха знайшло своє місце і заперечення європейськості (зокрема, це поділ письменників на “європеїстів” і “органістів”). Про це зокрема Володимир Державин пише: “Органічне проф. Ю.Шерех систематично протиставляв європеїзмові, проте позитивно не визначив і тим самим не лише вможливив, а й зробив неминучою ту інтерпретацію своєї лінії, яка ототожнює органічне з українською літературою мінус західноєвропейські впливи” [1, 45–46].

Загалом цілісний концептуальний підхід Юрія Шереха до поняття органічності, як і національності, не знаходить адекватного розуміння та підтримки не лише у Володимира Державина, а й у інших представників літературної еміграції, що знову ж таки не зали-

шається поза його увагою: “...поданий в доповіді проф. Ю.Шереха методологічно хибний поділ сучасних письменників на європеїстів і органістів міг бути сприйнятий аудиторією як дипломатично завуальоване гасло “Геть від Європи”, і справді саме так був сприйнятий значною її частиною – щоправда, по-різному: раділи, з одного боку, ті, що “психологічної Європи” і знати на хочуть – представники побутового етнографізму в белетристиці – а з другого боку, ті, що “психологічної Європи” просто ще не знають, а саме тому й не хочуть сушити собі голову вивченням її – найменш кваліфіковані репрезентанти агітаційної прози та газетної поезії, коротше кажучи – примітивісти...” [1, 46].

Така гостра скептична оцінка тогочасної діаспорної інтелігенції дає певне уявлення, з одного боку, про певні негативні явища всередині самої української еміграції, а з іншого – характеризує Володимира Державина як особистість, сповнену дещо викривлених уявлень про вищість, елітність та елітарність. Категоричність його суджень дуже часто не залишає простору для подальшої полеміки, а сильний негативізм в окремих питаннях носить уже ненауковий позалітературний характер.

Якщо спробувати більш-менш об’єктивно оцінювати українську творчу еміграцію в Європі загалом, то стає очевидним, що опинившись тут безпосередньо – в Європі освіченій та вишуканій, вільній та більш розвиненій, до якої так прагнули “кращі уми” української інтелігенції, покладаючи на неї великі надії щодо порятунку не тільки власного життя, а й української культури та мистецтва, – багато українських літераторів раптом розгубились перед фактом присутності неминучої асиміляції та майже абсолютної відсутності україномовного читача.

Багато з тих, хто не полишив чи розпочав письменницьку працю на еміграції (другий етап), були не готовими протистояти такій жорсткій еміграційній реальності: українська література в Європі була маловідомою і, по суті справи, нікому не потрібною. Дотягнутися до Європи своїми мистецькими силами означало починати читати, а потім і писати мовою іноземною, що знову ж таки виявилось великою (не тільки об’єктивною, а й психологічною) проблемою. Розвиток власної української як україномовної літератури на еміграції тільки й міг відбуватися в тісному колі літературної української діаспори. І цей

факт, разом із непереборним бажанням заявити про себе породжував у душах українських емігрантів нестерпні протиріччя і велику кількість ідеологічних, естетичних та загалом світоглядних непорозумінь. Так чи інакше, вони були змушені змінювати свій світогляд і долати власні обмеження та упередження, оскільки, опинившись за кордоном, їм хотілося не лише вижити, але й гідно репрезентувати свою культуру в загальносвітовому мистецькому просторі. І вони (хоч кожен по-своєму) надалі продовжували працювати у напрямку досягнення цієї благородної мети.

Виконати ж таке завдання, тобто “...ствердити українську літературу, а тим зрештою і українську духовність на світовому форумі, – на думку Володимира Державина, – можна лише через творче змагання з архітворами світового письменства, себто стоячи на тому самому європейському ґрунті, на тому самому рівні беззастережної мистецької досконалості, а щоб змагатися з світовими архітворами, треба засвоїти той артизм, який і робить їх архітворами. Ні одна література не стала великою й світовою, не наподобившись до найкращого в інших” [1, 19–20]. Тобто не “скупчуватися в собі” й відгороджуватися від світу треба було українській літературі, а навпаки – розкриватися і розгортатися у всіх напрямках, відкривати себе і відкривати у собі нові грані, нарощувати в собі новий потенціал, якнайактивніше взаємодіючи з усіма іншими зарубіжними літературами. Саме така методологічна настанова стає осердям державинської концепції розвитку українського письменства.

Уже пізніше, в часи незалежної України, схильний до перегляду своїх поглядів, з відстані років Ю.Шерех так прокоментує головні недоліки своєї теорії: “Вада вимоги національної органічності була не тільки в тому, що вона не охоплювала всієї дійсності, як “теорія” “соцреалізму” по другий бік барикади, а і в тому, що проголошення її як провідної – бодай у теорії, на практиці ніколи не здійснювалося, [...] потенційно означало творення “генеральної лінії” з усіма її смертельними для літератури небезпеками: однобічністю, монополізмом, поділом на привілейованих і впосліджених, стандартністю, підробкою несправжнього під справжнє... Усе те, що в іншому випадку плекалося за задумом у сталінських спілках письменників, тільки з протилежним ідеологічним додатком...” [4, 79].

Отже, концептуальна полеміка Володимира Державина з Юрієм Шерехом мала важливе значення, оскільки, по-перше, привернула увагу до складних питань, актуальних для української літератури, по-друге, дала можливість самим ученим більш докладно окреслити власні погляди у конкретних працях. Однак слід зазначити, що багато аспектів, піднятих у ході дискусії, ускладнювали її тим, що виходили за рамки власне літературознавства, а торкалися світоглядно-філософських проблем, що гостро стояли для українства в повоєнний період історії. На той час жоден із учених цього не зрозумів, тому й дискусія видалася важкою і не надто плідною у власне літературознавчому контексті. Ми зробили спробу цілісно окреслити ті основні концептуальні аспекти, що давали життя цій дискусії, оскільки вона вже стала важливим фактом історії української літературознавчої думки. Також основну увагу було зосереджено на характерних особливостях наукового викладу Володимира Державина, специ-

фіці побудови його концепцій та їх методологічних основах.

1. Державин В. Література і літературознавство. Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці / В. Державин ; [упорядн. та ант. передм. С. І. Хороб]. – Івано-Франківськ : Плай, 2005. – 486 с.

2. Історія української літератури ХХ ст. : у 2 кн. ; навч. посіб. / за ред. В. Г. Дончика. – К. : Либідь, 1993. – Кн. 1. – 784 с.

3. Сорока М. Еміграція та питання розвитку української літератури в літературній критиці Юрія Шереха / М. Сорока // Слово і час. – 2003. – № 1. – С. 8–15.

4. Шерех Ю. Етюди про національне в літературах сучасності (До теорії національно-органічних стилів) / Ю. Шерех // Сучасність. – 1993. – № 4. – С. 68–93.

5. Шерех Ю. Стилі сучасної української літератури на еміграції // Шерех Ю. Пороги і Запорожжя : Література. Мистецтво. Ідеології / Ю. Шерех. – Харків : Фоліо, 1998. – Т. 1. – 387 с.

The literary views of the scientist Volodymyr Derzhavyn are analysed. An attempt was made to describe new main conceptual aspects of the literary discussions of Volodymyr Derzhavyn and Yuriy Shereh.

Key words: AUM, style, literature studies, discussion.

ББК 83.3 (4Укр)
УДК 82

Надія Кукуруза

ІНСЦЕНІЗАЦІЯ ПОВІСТІ “ЗЕМЛЯ” ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ: ЛІТЕРАТУРНА ПЕРШООСНОВА Й ВИСТАВА

У статті на основі порівняльного аналізу інсценізацій повісті “Земля” Ольги Кобилянської, що її свого часу здійснили Василь Василько та Дмитро Чиборака, розглядаються різні трактування літературно-драматургічної основи, котра обумовила концептуальні постановки прозового твору письменниці.

Ключові слова: інсценізація, літературна першооснова, інтерпретація, соціальна драма, притча.

У сучасному українському літературознавстві намітився якісно новий підхід до аналізу художніх явищ літератури. Він зумовлений змінами в суспільному житті, зростанням національної самосвідомості народу, потребою переосмислити культурні надбання минулого. З цього погляду особливої уваги заслуговує літературна епоха ХХ ст., яка здебільшого характеризується пануванням донедавна “старої” системи естетичних цінностей та формуванням сучасної світоглядно-творчої моделі світу. В цьому контексті інсценізації В.Василька та Д.Чиборака за повістю “Земля” О.Кобилянської є втіленням цих якісних ознак літературного процесу.

За оцінками багатьох дослідників, у “Землі” О.Кобилянська досягла художнього апогею. Нагадаємо, що повість створена у 1902 р. Початок ХХ ст. – доба радикальних змін у політиці, економіці, соціальній сфері багатьох країн, а також глибоких зрушень у духовному житті Європи. Це кризова доба, позначена символом сонця, що заходить, час, коли суспільство занурювалося в сутінки, темряву, відчувало страх перед майбутнім і невизначеність [1, 153]. Мистецьким вираженням перехідної духовної ситуації стали пошуки нових художніх способів зображення світу і осмислення людського буття. С.Павличко зазначає, що “традиційні наративні структури

й причинно-наслідкові моделі оповіді у прозі відступили перед зображенням хаотичної й проблематичної природи суб’єктивного досвіду” [6, 16]. Художні зрушення відчувалися і в українському письменстві зламу століть. Повість “Земля” посідає особливе місце у прозі О.Кобилянської. За словами Т.Гундорової, твір “став тим смисловим центром, навколо якого утворювалося актуальне смислове поле української літератури. У найзагальнішому сенсі, мова йде про формування такого українського міфу, який би конституював цілісність нації, культури, індивідуума в новій, модерній епісі ХХ віку” [4, 58].

Актуальність дослідження полягає передовсім у потребі осмислення інсценізацій в контексті інтерпретації тексту, зважаючи на суспільні зміни, з одного боку, а з іншого – вона продиктована відсутністю наукових досліджень, які стосувалися б проблеми трансформації мотивів, образів, символів повісті “Земля” О.Кобилянської в інсценізаціях.

Ступінь наукової розробки проблеми. Прозова спадщина О.Кобилянської стала об’єктом дослідження таких науковців, як І.Ахатова, І.Каменська, Л.Горболіс, С.Кирилюк, О.Бабишкін, Т.Гундорова, С.Павличко та інші. Т.Сулятицький досліджував постановку В.Василька “Земля” у Чернівецькому обласному українському музично-драматичному театрі ім. О.Ю.Кобилянської. Вагомий внесок у розв’язання проблем інсценізації зробили І.Мамчур, М.Резнікович, К.Рудницький, С.Хороб, Д.Чайковський, О.Чепалов та інші. Однак саме порівняльний аналіз інсценізацій за повістю О.Кобилянської “Земля” здійснюється вперше.

Об’єктом дослідження стала прозова спадщина О.Кобилянської, інсценізації В.Василька та Д.Чиборака, літературознавчі дослідження, критичні нариси, спогади, а також усе те, що становить інтерес для дослідника.

Мета дослідження полягає в порівняльному аналізі наявних в інсценізаціях мотивів, образів та символів повісті О.Кобилянської “Земля”, а також у виявленні й інтерпретації відмінностей інсценізацій від прозового твору на різних “зрізах” – починаючи від ідейного задуму і закінчуючи реалізацією його в системі образів, характерів.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких конкретних завдань:

- через потрактування образу землі розкрити нові грані реінтерпретації класичного твору;

- з’ясувати і порівняти мотиви, образи і символи у літературній першооснові та інсценізаціях;

- виявити своєрідність і новаторство в інсценізаціях В.Василька та Д.Чиборака як літературній першооснові створених ним вистав.

Основний виклад матеріалу. Текст повісті “Земля” О.Кобилянської – місткий та багатоплощинний. Провідна ідея “Землі” підкреслена в епіграфі: “Кругом нас знаходиться якась безодня, що її вирила доля, але тут, у наших серцях, вона найглибша” [5, 26]. Простір повісті розгалужується на дві частини: соціальну й символічну. В інсценізаціях, створених Василем Васильком (1947 р.) та Дмитром Чибораком (1997 р), втілюється різне прочитання літературної першооснови, що і визначає, відповідно, жанри обох інсценізацій: соціальної драми і притчі.

Йдучи від прозової першооснови, В.Василько трактує повість “Земля” як твір великого соціального звучання і високої драматичної напруги; в інсценізації він змальовує трагічність і правду життя буковинського села за часів австро-угорського панування та бачить причину трагедії (молодший син Сава убив старшого Михайла, щоб самому успадкувати родючий шматок поля) у жорстоких законах приватної власності на землю та експлуатації людини людиною. Родинну трагедію В.Василько переробляє на велике соціальне полотно, в якому “розкривалася доля всього селянства краю – знедоленого, затурканого, позбавленого будь-яких прав...” [див. : 7, 36–41]. Тому В.Василько розумів повість як літературу критичного (за принципом історичності, правдивого зображення дійсності) та соціалістичного реалізму (єдиний “творчий метод”, офіційно дозволений в СРСР), що й відповідно препарувалося ним в інсценізації прозового твору О.Кобилянської.

Особливістю не лише творчої манери В.Василька, але й митців тодішнього заідеологізованого періоду у цілому було створення композицій масових сцен. Режисер-постановник свідомо не акцентує уваги на внутрішній психології героїв, оскільки головним для драматургічно-сценічного прочитання було прагнення показати побут, народні традиції, фольклор Буковини. У масових сценах весілля, похорону, проводів до війська, відпочинку від праці на полі, в яких В.Василько реставрує обрядові дійства та виконання народних пісень, він вводить понад 30 дійових осіб [див.,

наприклад, 3, 48]. Як писав сам В.Василько у 1958 р., “на сцені була відтворена велика правда – від характерів людей, їхньої психології до костюмів і краєвидів” [див. : 7, 36–41]. Тому, зрозуміло, що в інсценізації докладно розроблені картини весілля з “піснями та весільними обрядами, записаними від старих людей Буковини та старого буковинського актора І.М.Спинула” [3, 48]. Тоді як у сюжеті “Землі” О.Кобилянської нема обряду весілля як такого. Крізь призму переживань головного героя Івоніки за долю Михайла змальоване гуляння з музиками у пана, де описується внутрішнє психологічне неприйняття Парасинкою нареченого: “...дитина молода не почувала до молодого ні іскорки прив’язання, що була німим оруддям іншої волі...” [5, 36].

В.Василько не залучає цього тексту до інсценізації. Його цікавить інше – як використати прозу для того, щоб показати обряд весілля. Для цього бере за основу розмову Парасинки з Докією від автора повісті майже без змін [5, 33–35], ділить її на дві частини. Спочатку пише діалог з Тодорикою (з розповіді Парасинки), а потім з матір’ю:

П а р а с и н к а: А чи буде мені до лица в білім рушнику?

Д о к і я: А старші дівчата ще й завидувати будуть, що ти вже молодиця” [3, 55]. Кінець діалогу дописано з прози О.Кобилянської: “... А відтак задумалася, чи буде їй до лица в білім рушнику. Згадала, як то інші дівчата будуть їй завидувати, особливо ті старші, що вона вже “молодиця!”...” [5, 35]. І вже потім, після сцен Сави і Рахіри, Михайла та Анни, В.Василько вписує до інсценізації обряд весілля [3, 60–63].

Відповідно, при освідченні Михайла й Анни свідомо вилучено другу половину діалогу (вона наявна в інсценізації Д.Чиборака), де у О.Кобилянської описується страх Анни перед сусіднім лісом, що переростає у самостійний образ-символ: “Тут щось нечисте... на тебе й на мене, Михайле, промовила в розірваних реченнях, тулячись тісніше до нього. – Я се виділа тепер!” [5, 86].

У ремарках перед сценою освідчення у коханні Михайла й Анни В.Василько “дає” Михайлові в руки сопілку, яка підкреслює лише романтичність почуттів. Тут же в його інсценізації висвітлюється ще одна складова соціального конфлікту – служба Михайла у війську поневолювачів буковинського народу. Ця “підтема” логічно вкладалася у надзавдання

В.Василька як автора і режисера драматургічно-сценічної основи.

Відвідини Івонікою Федорчуком свого сина Михайла в австрійській касарні мало свідчити зневажливе ставлення до простих вояків у чужій армії. Для цього розповідь Михайла у повісті переведено у сцену знуцання капрала над жовніром, свідками якої стають Івоніка і Михайло. Текст у Кобилянської, що відображає переживання Михайла, Василько віддає Івоніці як осуд: “Собака... Собака... (Гірко, з великим болем). “Мені все одно, чи ти є, чи тебе нема, чи ти здох... Аби ти знав порядок. Собака, собака...” [3, 78].

У час інсценізації прозового твору О.Кобилянської таке жанрове вирішення її повісті на сцені було якоюсь мірою виправдане. Воно в дусі тодішньої ідеології змальовувало перспективу щасливого життя за радянської влади словами головного героя повісті Івоніки, текст якому автор інсценізації, до речі, дописав власноруч: “Та не всім же й кидать землю! Треба комусь і біля неї працювати, хліб святий робити. Тут інше... Землю треба справедливо поділити, щоб за неї люди не гризли одне одного, як вовки...” [3, 102].

Постановка “Землі” з такою ідеологічною заангажованістю вважалася “художнім досягненням всього радянського театру”. Відзначалося, що глядачі пізнавали на сцені себе, побачили в усій повноті й страхітливості правду життя в дорадянський час. Ідеологам від партії була потрібна вистава, що засвідчувала: ніщо не може зупинити народження і розвиток нового соціалістичного способу життя. Як зауважував тоді один із секретарів райкому партії, “Ви навіть не уявляєте, яку велику справу робите своєю “Землею”. Вона – найпереконливіша агітація гуртуватися у колективне господарство. Така сила справжнього мистецтва” [див. : 7, 36–41].

Отже, жанр соціальної драми, в якому постала інсценізація В.Василька, диктував прямолінійне трактування образів головних героїв, вихолостив з них філософічність, психологізм, а також знаковість тих чи інших композиційних елементів. Поведінку кожного з героїв твору визначають конфлікти тільки соціального характеру. Центральну подію повісті, а відтак й інсценізації автор розуміє як випадок. Вбивство Михайла – це тільки об’єктивний соціальний наслідок, трагічний збіг обставин. Учинок Сави не може розглядатися як глибока трагедія особистості. Вбивство сталося через об’єктивну соціальну причину,

які, мовляв, слід усунути, і таких трагедій більше не буде. Великий злочин проти людей – це приватновласницькі відносини. Акцентуючи на цьому, автор інсценізації свідомо відкинув символічний пласт повісті О.Кобилянської.

Варто зауважити, що повість “Земля” була чи не найпершим в українській літературі твором, в якому авторка втілила засади європейського символізму, до того ж у його німецькому вияві, де символізм був щедро забарвлений містицизмом, таїною надприродного. “Земля” наскрізь пронизана знаковістю, закодованістю смислів, що ведуть із світу реального в світ трансцендентний. Йдеться про присутність у прозі О.Кобилянської невловимого “щось”, ледь зафіксованого у тривожному натяку. Це прочитується у роздумах Івоніки у бурдеї (курені. – Н.К.) після смерті Михайла: “Кров страшна, в яку ступив Сава тілом і душею, але те, що зтягнуло його в ту кров, чи не було воно в тисячу разів страшніше?.. Що се було? Звідки походило? Силою якоюсь?” [5, 252].

Ірреальне “щось” позначалося на душі людини та її емоційному стані, спромагаючись затуманити розум, закоренитися в людині, не давати спокою. О.Кобилянська підкреслювала, що людську уяву часто бентежать тривожні логічно непояснювані передчуття. Персонажі “Землі” постійно живляться паралельними до реального світу джерелами інформації і, безсилі пояснити їх природу, потрапляють під їх владу. Письменниця не намагається виводити з тіні ірраціональні сили, вона лише акцентує увагу читача на їх існуванні, на невіддільності їх від людського буття. Отже, як би реалістично не трактував “Землю” В.Василько, зображені у повісті персонажі та події не можна пояснити тільки з позицій раціональної детермінованості [1, 153–158].

Саме цей пласт – символічний – став через півстоліття підґрунтям для інсценізації Д.Чиборака. Жанр своєї інсценізації при написанні автор визначив як трагедію, а режисерськи – як притчу, хоча у тексті присутні морально-релігійні і філософські узагальнення, роздуми, висновки. Відповідно, конфлікт інсценізації визначається тривимірно: 1) трагедійний, 2) моральний, 3) релігійний. Основною ідеєю є: 1) покарання гріха, 2) “що посієш, те й пожнеш”, 3) плата за гріх, 4) за все буде плата.

Літературний матеріал О.Кобилянської Д.Чиборак розуміє як “запах смерті”, адже Сава не лише вбив брата. У другій частині “Землі” він намагається позбутися Рахіри і

погрожує Маланці за те, що вона відмовляється стати співучасницею її вбивства. У інсценізацію Д.Чиборак переносить діалог Сави з Маланкою:

С а в а: ... Але її (Рахіру. – Н.К.) – я таки уб’ю... її... уб’ю... Давай обдумаємо, як то зробити...

М а л а н к а: ... Вона тобі жінка, пильнуй її і дітей, а мені дай спокій. Я не хочу гріха на свою душу брати.

С а в а: Суко! А то відколи стала така побожна? Ого! ... Сава як на що поставив голову, то воно мусить так бути. Він нікого і нічого не боїться. Та і тебе, і твоїх старих не буду боятися... Маланко! Поможі мені в цій роботі, і буде нам обом добре. І тобі, і мені. Бо я з нею і так жити не буду” [8, 55].

Притчевість несуть у собі нові дійові особи-символи. Для цього, залишаючи тільки головних героїв повісті, Д.Чиборак вводить в інсценізацію Сивого Чоловіка і Білоголову Жінку. Як виражальні засоби притчі вони не несуть емоцій, а фіксують життя як “таке”. Вони – літописці життя родини Івоніки. Автор інсценізації також використовує їх у діалогах замість інших персонажів повісті для констатації трагічних та драматичних подій: “Михайла вбили”, “вбивця – Сава”, “Сава чужоложствує” тощо. Саме з вуст Сивого Чоловіка і звучить епіграф до повісті “Земля” після вбивства Михайла [8, 31].

Якщо в інсценізації В.Василька центральною дійовою особою є Івоніка, то в інсценізації Д.Чиборака такою особою виступає Сава. Як слушно стверджує літературознавець О.Бабишкін, образ Сави – “матеріал для нескінченних роздумувань про підсвідомі інстинкти людини” [2, 113].

Як розповідає Д.Чиборак, “однакий був харч, однака любов батьківська, але сини мали різні вдачі. Так, Михайло трудолюбивий. А може, Сава філософ?..”. Мотив вбивства незбагненний. Земля для Сави – “підмотив”, земля – тільки привід. Мотив братовбивства автор інсценізації вбачає у місіонерстві: доки є земля, завжди будуть Каїни й Авелі. Така природа людини. Люди складні, різні, не уніфіковані, як подавала це система соціалістичної дійсності.

Сава (Каїн) народжений для того, щоб убити. І характер Сави, і вдача, і зухвалість та неслухняність – така “кров”. Його, Саву, – не можна передбачити. Його гіпертрофоване “ego” не здатне підпорядковувати себе суспільним нормам. Воно прагне підкорювати інших, виявляти свою владу над ними. Саме звідси

йде та безпричинна жорстокість, потяг до безпричинних, безцільних вбивств. Сава зрікся влади землі. Не просто зрікся, а протиставив себе цій владі: “Держіться вашої землі, а я зроблю, що мені схочеться!” – каже він матері. В ньому живе нічим не приборкана демонічна сила заперечення: заперечення будь-якої влади над собою, заперечення моральних норм і приписів, заперечення життя – спершу пташиного, звірятиного, а далі й людського.

О.Кобилянська робить Саву красивим, схожим на матір (у виставі на цю роль Д.Чиборака також призначив актора з вродливими рисами обличчя): “Він був високий ростом, вищий від свого брата, але ніжно збудований, як мати. З лиця подобав також і на неї і був би гарний, коли б не його безустанно заблуканий погляд, що у мав у собі щось (виділення наше. – Н.К.) зимного й несупокійного. З його ніжного майже дитинячого обличчя вражав його погляд прикро і відтучував від себе. Очей сих не наслідив ані від тата, ані від мами” [5, 52]. У цьому також полягає трагізм: в українській ментальності дитина, якщо схожа на матір, має щасливу долю; проте мати, розуміючи, що Сава вбив брата, починає його ненавидіти.

Савин гріх не лише у тому, що вбив брата, а й у тому, що забрав від землі молоді працьовиті руки, не визнавши землю як священну субстанцію. Можна про злочин не говорити, але, як слушно писав І.Франко, “землі, вітру, сонця, дощу не можна обдурити” [9, 184]. Невипадково О.Кобилянська вводить репліку невідомого діда, який здогадується про злочин Сави: “Оцього буде вона (земля. – Н.К.) пекти в ноги, що йому ніде місця не буде”. В інсценізації Д.Чиборака Сивий Чоловік говорить: “...та кара не мине його. Вона пристане до нього та супокій відбере” [8, 34]. Ці слова співзвучні з виголошенням Каїну пророцтвом Господа: “А тепер ти проклятий від землі, що розкрила уста свої, щоб прийняти кров твого брата з твоєї руки. Коли будеш ти порати землю, вона більше не дасть тобі сили своєї. Мандрівником та заволокою будеш ти на землі” (Буття 4:11–12).

Як розуміємо, на відміну від інсценізації В.Василька, Д.Чиборака до своєї інсценізації включає незавершену О.Кобилянською другу частину повісті “Земля”, у якій були виписані ключові події і яка стала логічною кульмінацією художньо освоєної проблеми гріха, сутність якого полягає у запереченні Божих заповідей, у порушенні моральності, адже в Людині первонаочно закладено Добро і Зло.

Від злочину братовбивства минуло дев'ять років. Прозовий текст О.Кобилянської автор інсценізації вкладає в уста Івоніки: “Тепер уже настав дев'ятий рік, а в дев'ятім році, кажуть чомусь люди, дві речі сповнюються. Або виходить людський гріх наверх, який би він собі там і не був, або як не виходить, наступає кара Божа” [8, 43–44].

Саву оминуло покарання закону, але його тяжко карає земля. Земля не забезпечує родину Сави і Рахіри хлібом, а як у прозі О.Кобилянської, так й в інсценізації Д.Чиборака змушує його шукати вихід: “С а в а: ...І війська я вже вийшов, мати дасть гроші, а як не дасть, рада на те є, а відтак підемо... хоч би і до Америки. Розумієш?” [8, 55]. Прототип героя Сава Жижія навіть помер на чужині, свята земля не прийняла у своє лоно тіла грішника.

Текст О.Кобилянської: “Сава ніколи не співав... Він отворив уста і якийсь дивний звук вирвався з його уст. Вирвався і тут же завмер. Далі не міг. Щось само в нім заспівало. Без голосу і звуку, а смутне і широке, мов понурі поля, і товклося у його душу” [5, 646] – Д.Чиборака мотивовано переводить не у фразу, а в логічний ряд – “товклося у душу”: на сцені “дивний звук” став вовчим виттям з уст Сави. Сава перетворюється на вовчулаку – образ, що нагадував людині про необхідність мати в своїй душі Бога, ніколи про нього не забувати, не грішити, щоб не бути тяжко покараним за зроблене зло.

У епілозі інсценізації в ремарках автор по-своєму завершує текст О.Кобилянської: “Сказано – пізня осінь. Ніч. Над лісом, в котрім колись закінчив старший син Івоніки свій молодий квітучий вік, – повний місяць. З лісу доноситься моторошне завивання вовчулаки” (виділення наше. – Н.К.) [8, 63]. Виття вовки символізує, що чоловік вичерпав свою місію на землі. “Його не спасе ніяка спокута, бо злочин Сави – це місіонерство. “Ми розглядали злочин Сави, – говорить Д.Чиборака, – як його місію на землі. Він не міг не вбити. І дві тисячі років стоїть ця проблема – проблема Каїна і Авеля. У Сави знову з'являються двоє дітей і з них теж можуть бути – хто Каїн, хто Авель”. У О.Кобилянської герой Сава не карається. У інсценізації жанр притчі вимагає релігійного та/або морального повчання в алегоричній формі: на гріху нічого не побудуєш! У інсценізації (вже поза сюжетом) Д.Чиборака звертається до Требника (режисерський при-

* З особистого архіву автора.

йом) – у ремарках виписує обряд Хрещення, в якому Церквою закладається фундамент нового життя. Під час звучання обряду Хрещення на сцені два хлопчики – це логічно випливає зі змісту: Всевишній знову дає шанс очиститися від гріха новому поколінню.

Підсумовуючи викладене, можна зробити такі висновки. Зіставлення інсценізацій “Землі” Ольги Кобилянської, здійснених Василем Васильком та Дмитром Чибораком, з огляду на часову приналежність до різних етапів розвитку літературного процесу виявляє відмінності прочитання і трактування літературної першооснови, що і визначає жанр обох інсценізацій: соціальна драма і притча. Інсценізуючи повість О.Кобилянської, Д.Чиборака шукав у ньому філософської глибини осягнення життя, художньої сміливості у пізнанні людини – складної, неоднорідної за її сутністю. Як і повість, інсценізація не про боротьбу за землю, а про “безодню у наших серцях”. Інсценізація Д.Чиборака виявляє “вільність” її автора у поводженні з текстом О.Кобилянської: він вилучає з нього окремі епізоди й ситуації, вводить нових дійових осіб замість другорядних у повісті і навіть “дописує” незавершену другу частину. “Вільність” В.Василька виявилася у відкиданні символічного пласту повісті і створенні інсценізації критичного та соціалістичного реалізму.

У інсценізації Д.Чиборака головні герої конструюються з орієнтацією на найдавніші архетипи: Каїна і Авеля. Ця тема ніколи не може бути вичерпана – в неї дуже багато пластів (пластів часу, пластів змісту).

Отже, концептуальні рішення інсценізацій великою мірою визначалися різними трактуваннями літературної першооснови. Так, інсценізація Д.Чиборака характеризується стриманістю у виявленні сценічної дії, складається з невеликих, чітко вибудованих епізодів. Архітектоніка інсценізації (Мудрість. Кровозмішення. Освідчення. Втрата. Провокація. Зговір. Заручини. Смерть. Одино-

кість. Біда. Блудний син. Суд. Сором. Зрада. Чужоложство. Відмова. Зречення.) вимагала граничної чіткості режисерської думки, її точної реалізації у сценічних образах, у використанні виражальних засобів притчі.

Інсценізація ж В.Василька зменшує глибину внутрішніх переживань героїв. Прозу О.Кобилянської, в якій вона дошукується глибинної мотивації вчинків героїв, автор драматургічної основи свідомо замінює, “розбавляє” зразками обрядів і пісенного фольклору Буковини у масових сценах. Загалом, інсценізації В.Василька та Д.Чиборака за повістю “Земля” О.Кобилянської є прикладом різного “прочитання” одного й того літературного твору.

1. Ахатова І. Дискурс ірраціоналізму в повісті Ольги Кобилянської “Земля” / І. Ахатова // Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвуз. зб. наук. ст. ; [редкол. : В. О. Соболю (відп. ред.) та ін.] – К., Ніжин : ТОВ “Вид-во “Аспект-Поліграф”, 2006. – Вип. XI : Лінгвістика і літературознавство. – 2006. – С. 153–158.

2. Бабишкін О. Ольга Кобилянська : нарис про життя і творчість / О. Бабишкін. – Львів : Кн.-журн. вид-во, 1963. – 192 с.

3. Василько В. С. Інсценізації / В. С. Василько. – К. : Мистецтво, 1987. – 156 с.

4. Гундорова Т. Кобилянська – Довженко : навколо “Землі”, або Різниця аналогій / Т. Гундорова // Слово і час. – 1997. – № 11–12. – С. 57–62.

5. Кобилянська О. Ю. Повісті ; Оповідання ; Новели / О. Ю. Кобилянська ; [вст. ст., упоряд. і приміт. Ф. П. Погребенника ; ред. І. О. Дзевєрін]. – К. : Наукова думка, 1988. – 672 с.

6. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.

7. Сулятицький Т. В. Чернівецький обласний український музично-драматичний театр ім. О. Ю. Кобилянської / Т. В. Сулятицький. – К. : Мистецтво, 1987. – 123 с.

8. Франко І. Влада землі в сучасному романі / І. Франко // Франко І. Збір. тв. : у 50 т. – К. : Наукова думка, 1980. – Т. 28. – С. 176–195.

9. Чиборака Д. Земля. Трагедія в 17 картинах. Інсценізація / Д. Чиборака. – Коломия, 1997. – 63 с.

In article on the basis of the comparative analysis stage versions V. Vasilka and D. Chiboraka the story “Earth” of O. Kobyljanskoj is proved, that different treatments of a dramaturgic basis cause conceptual decisions stage versions.

Key words: stage versions, the literary text, interpretation, a social drama, a parable.

УДК 811.161.2

ББК 81.2Ук

Ольга Роїк

СЕМАНТИЧНА НІВЕЛЯЦІЯ СПОЛУЧНИКА *ЩОБ* У СКЛАДНОПІДРЯДНИХ РЕЧЕННЯХ

У статті досліджено семантико-синтаксичну структуру речень із асемантичним сполучником *щоб*, простежено залежність семантико-синтаксичних відношень у таких реченнях від семантики та валентності предиката, проаналізовано механізми семантичної нівеляції цільового сполучника *щоб* та процеси виникнення додаткових семантичних відтінків.

Ключові слова: асемантичний сполучник, семантико-синтаксична структура речення, семантична нівеляція сполучника, семантико-синтаксичні відношення, предикат, валентність.

Незважаючи на чималі здобутки в дослідженні семантико-синтаксичної структури складних речень, окремі аспекти цієї проблеми залишаються ще не вивченими. Актуальними щодо цього постають процеси семантичної нівеляції сполучників у структурі складного речення, механізми та природа таких процесів, всебічно не з'ясовано залишається семантико-синтаксична структура речень із асемантичними сполучниками тощо. Все це зумовлює актуальність пропонованої розвідки.

Метою статті є дослідити механізми семантичної нівеляції сполучника *щоб* у структурі складнопідрядного речення.

Сполучник, безперечно, є не єдиним засобом вираження зв'язку між частинами складних речень і вираження семантико-синтаксичних відношень, однак він справедливо вважається центральним засобом (Вихованець). У сучасних граматичних дослідженнях сполучник визначають не стільки як окрему службову частину мови, скільки як специфічні аналітичні синтаксичні морфеми чи службові слова-морфеми [див.: 3, 22; 4, 129 та ін.], які виконують у реченні формально-синтаксичну функцію (виражають синтаксичний зв'язок між предикативними частинами речення) та семантико-синтаксичну (передають конкретні семантико-синтаксичні відношення між предикативними частинами). Наприклад, сполучники *бо*, *тому що* спеціалізуються на передачі причинових відношень, *якщо*, *якби* – умовних, *хоч*, *дарма що*, *незважаючи на що* – допустових та ін.

Асемантичні ж сполучники безпосередньо не виражають семантико-синтаксичного відношення між підрядною та головною частиною в складнопідрядному реченні, оскільки цю функцію значною мірою перебирають на себе інші елементи речення. Це насамперед опорне предикатне слово в головній частині, що своєю семантикою відкриває об'єктну валентність, яку заповнює підрядна частина,

набуваючи відповідного семантико-синтаксичного відношення.

Кількість асемантичних сполучників, які функціонують у складнопідрядних реченнях, обчислюється кількома одиницями [10, 91]. У їх групу включають *що*, *як*, *щоб*, *ніж*, *наче* [див.: 1; 13 та ін.]. Необхідно відзначити, що семантична кваліфікація багатьох сполучників супроводжується модально-оцінною характеристикою. Учені, наприклад, відзначають, що ті сполучники, що “виражають різні види з'ясувальних, умовних, причинових, порівняльних відношень, одночасно інформують про достовірність або невірогідність, реальність або гіпотетичність повідомлюваного в підрядній частині” [11, 528].

Сполучник *щоб* посідає у класифікації асемантичних сполучників особливе місце, що зумовлене, на думку окремих учених, неповною його семантичною нівеляцією. Як зазначає М.У.Каранська, сполучник *щоб* сформувався порівняно пізніше, ніж сполучник *що*, по суті, утворився шляхом поєднання сполучника *що* та модальної частки *би* (порівняймо варіант сполучника *щоб* – *щоби*) і в сучасній українській мові “продовжує розвивати з'ясувальну і з'ясувально-наслідкову функції, успадковані від *що*, але йому мало властиві ті функції, які звуває, втрачає або втратив сполучник *що* (порівняльна, умовна, допустова). Зате функція сполучника мети не тільки закріпилася за *щоб*, але її набула широкого розвитку в зв'язку з його виникненням” [7, 94]. Так, специфіка формальної будови з'ясувальних конструкцій зі сполучником *щоб* дозволяє А.Савченко визначити його не стільки як асемантичний, а як цільовий, що в з'ясувальних складнопідрядних реченнях *асемантизувався*, але свого первинного значення повністю не втратив: *Батько й мати наполягали, щоб він оженився і зайнявся господарством* (Ф.Бурлака) [12, 5].

Водночас сполучник *щоб* може вживатися у складнопідрядному реченні, не втра-

чаючи своєї семантики, тобто повною мірою маркуючи семантико-синтаксичні відношення між компонентами складнопідрядного речення. Йдеться про складнопідрядні речення з детермінантним підрядним зв'язком, у яких сполучник *щоб* виражає цільові семантико-синтаксичні відношення, тобто про складнопідрядні речення із підрядною частиною мети. Наприклад: *Саме в той мент, як Гафійка нагнулася, щоб вийняти з печі горщик, з-за пазухи висунулась в неї книжка і впала додолу* (М.Коцюбинський); *Каміння про такий випадок кожний їздовий віз з собою в передку, щоб потім не шукати його в темряві* (О.Гончар). Такі синтаксичні конструкції, як і речення, де *щоб* виступає у складі аналітичних сполучників та сполучних засобів (для того *щоб*, заради того *щоб*, з тим *щоб*, у зв'язку з тим *щоб* і под.), не є предметом нашого дослідження.

Не є предметом нашої уваги і синтаксичні конструкції, у яких сполучник *щоб* зазнає частиномовної транспозиції й переходить в розряд підсилювальних часток. Пор.: *Завтра ж одведеш в Ямище до економа: добрий панок, щоб йому черви язик сточили* (М.Коцюбинський); *Тепер тішся на старість, щоб йому дихати не дало, щоб його понесло поверх дерева, на безголов'я! Щоб він головою наложив, пужда б тя побіла!..* (М.Коцюбинський).

Найчастіше асемантизується сполучник *щоб* у структурі складнопідрядних з'ясувальних речень з прислівним зв'язком семантичного типу, рідше – в реченнях інших типів. Таким чином, ми зосередимося на двох типах складнопідрядних речень прислівного типу – із валентно детермінованою та валентно не детермінованою підрядними частинами, у яких аналізований сполучник *щоб* зазнає семантичної нівеляції.

Типовою асемантичною позицією сполучника *щоб* є позиція в складнопідрядному реченні прислівного типу з валентно зумовленою підрядною об'єктною частиною. У таких синтаксичних конструкціях *щоб* втрачає власне цільову семантику. Однак, на нашу думку, і за цих умов не спостерігається повної, абсолютної семантичної нівеляції.

Тут сполучники потрапляють у сферу об'єктного семантико-синтаксичного відношення тільки тому, що вони приєднують підрядну частину з опорним предикатним словом підрядним прислівним зв'язком. Саме об'єктна валентність опорного предикатного слова

унеможливила виконання цими сполучниками семантико-синтаксичної функції, бо вона визначила об'єктне семантико-синтаксичне відношення між підрядною частиною і опорним підрядним компонентом у складнопідрядному реченні, спричинила семантичну нівеляцію таких сполучників [2, 320]. Проаналізуємо для прикладу речення: *Що ж їм сидіти, згорнувши руки, чекати, щоб за них хто подбав?* (М.Коцюбинський).

Перед нами складнопідрядне речення з підрядною з'ясувальною частиною, яка поєднана в головній частині із предикатом *чекати*. Більше того, наявність об'єктної підрядної частини, поєднаної прислівним зв'язком, зумовлена правобічною облігаторною об'єктною валентністю вказаного предиката: *чекати (на що?, щоб за них хто подбав?* Однак, окрім об'єктного значення, у наведеному прикладі відчутний і семантичний відтінок мети, який, з одного боку, спроектований семантикою дієслова-предиката *чекати (з якою метою? навіщо?)*, а з іншого боку, актуалізований в семантичній структурі сполучника *щоб*, який первинно передає цільові семантико-синтаксичні відношення. Такі випадки додаткового семантичного навантаження на сполучник типові для аналізованого типу речень, що підтверджують і інші дослідники: “в системі з'ясувальних складнопідрядних речень нерідко значення об'єкта ускладнюється додатковими відтінками” [9, 7]. Таким відтінком у наведеному прикладі є відтінок мети.

Отже, асемантичні сполучники функціонують у складнопідрядних реченнях з валентно зумовленими прислівними підрядними частинами, граматично підпорядковуючи їх опорним предикатним словам у головній частині. Основним типом таких речень є з'ясувальні речення. Таким чином, сполучники з'ясувальної семантики виокремлюються з-поміж інших груп сполучників тим, що відношення, які вони позначають, характерні тільки для складного речення і ускладнюються елементами його структури. Крім того, саме значення з'ясувальне – дуже узагальнене: містить з'ясування, пояснення. Фактично такий сполучник і “позначає одну з частин як залежну від іншої” [8, 232].

Як засвідчують дослідники складнопідрядних речень із підрядною з'ясувальною частиною, визначальною особливістю з'ясувальних складнопідрядних речень є те, що наявність підрядної частини в них чітко окреслена семантикою опорного слова, яке

належить до певних семантичних типів лексики. На нашу думку, “неповна” семантична нівеляція сполучника в реченнях аналізованого типу також зумовлюється передусім семантико-валентнісними характеристиками предиката. Саме тому варто простежити, як різні семантичні групи предикатів (передусім предикати дії та предикати стану) реалізують свою правобічну об’єктну валентність за допомогою підрядної частини, що приєднується сполучником *щоб*.

У зібраному матеріалі зафіксовані такі семантичні типи опорних дієслів-предикатів:

1) дієслова мовлення (*говорити, казати, сказати, заявляти, зауважувати, передавати, розповідати, попереджати* тощо): *Говорили тобі, щоб ти не ходив туди...* (М.Коцюбинський); *Доганя, а сама знай кричить, щоб він підждав* (Г.Квітка-Основ’яненко);

2) дієслова розумової діяльності (*думати, вважати, зазначати, знати, пам’ятати, мріяти, розуміти* тощо): *Андрій не пам’ятав, щоб він комусь казав про те* (М.Коцюбинський); *Нікому й на думку не впало, щоб можна було викрасти хліб із замкненої гамазеї* (Б.Грінченко);

3) волевиявлення, спонукання (*бажати, жадати, наполягати, просити, наказувати, веліти, благати, радити, хотіти, забороняти* тощо): *...усе забула, а тільки того й бажала, щоб бути укупці з своїм Василечком* (Г.Квітка-Основ’яненко); *Вони прохали у бога, щоб вівця мала гаряче серце, як гарячий вогонь, який переступала, щоб господь милосердний заступив християнську худібку на росах, на водах, на всіх переходах од всякого лиха, звіра й припадку* (М.Коцюбинський);

4) відчуття, сприймання (*бачити, спостерігати, уявляти, чути* тощо): *Іван не видів це, щоб так лускало* (М.Коцюбинський); *...не помічав, щоб очі його загорілись веселим блиском* (В.Самійленко);

5) психічного, емоційного стану (*боятися, лякатися, жаліти, любити, соромитися, радіти, сумувати* тощо): *Стара кляла і сікалась до Раду, а той, похмурий і стурбований, пояснив їй щось пошепки, немов боявся, щоб сторонні люди не почули того* (М.Коцюбинський); *Я люблю, щоби так всього було, се весело так!* (О.Кобилянська);

6) сподівання, віри (*вірити, сподіватися, чекати, ждати* тощо): *Роблячи у болгарина, вона чула про селитьби втікачів і*

тільки ждала, щоб Остап трохи очуняв (М.Коцюбинський);

7) буття та виявлення (*виявляти, бути, статися, траплятися, свідчити* тощо): *Не могло ж бути, щоб вона так далеко відбилася од берега, де проходили часом люди* (М.Коцюбинський);

8) зацікавлення, піклування (*дбати, переживати, старатися, пильнувати, турбуватися* тощо): *Фабрикант! Бач, як старається, щоб жінка ніжок не замочила, болячки б...* *Здоров!* (М.Коцюбинський).

Як бачимо, з’ясувальні речення із сполучником *щоб* можуть набувати відтінку спонукання, бажаності, повинності, тобто ірреальної модальності, передусім завдяки семантиці опорного слова – дієслівного предиката. Рідше в ролі предиката вживаються дієслівні форми (інфінітив, безособові форми на *-но*, *-то*), прикметники, іменники та предикативні прислівники з відповідним значенням. Наприклад: *Годі було сподіватися, щоб він прийшов вчасно* (Розм.); *Наказано, щоб до світання сигнал розвідка подала* (П.Дорошко); *Колектив зацікавлений, щоб новачки якнайшвидше оволоділи професією* (З газети); *В дійсності він пролетів тут всього один раз, але цього було досить, щоб пілот запам’ятав трасу на все життя* (В.Собко).

Однією з граматичних умов, що впливає на семантичну нівеляцію сполучника *щоб* у з’ясувальних реченнях, є заперечна форма предикатива, що посилює його ірреальне значення. Порівняймо: *Я не можу сказати, щоб вона була мені дуже близька* (Леся Українка); *Ніколи не сподівалась вона, щоб діти могли так добре співати* (А.Шиян); *Та зла доля не судила, щоб на човні ти сиділа* (О.Олесь); *Щось я не пригадую, щоб вони кудись виїжджала з батьківської хати* (М.Стельмах).

Досить часто опорними компонентами головної частини з’ясувального складнопідрядного речення виступають предикативи, які мають оцінне або емоційне значення: *Дивно, щоб таке сталося...* (М.Коцюбинський); *Неймовірно, щоб танки пройшли тут, через ці болота* (З журналу); *Важливо, щоб усі зосереджували свою увагу на головному* (З газети). Проте найчастіше ці прислівники виражають виразне значення повинності, необхідності, бажаності, як-от: *Треба, щоб було чим згадати молодий, дівочий вік!* (Панас Мирний); *Конче необхідно, щоб полк прибув своєчасно* (В.Бойко); *Бажано, навіть*

потрібно, щоб між автором оригіналу і перекладачем була внутрішня спорідненість (М.Рильський).

У ролі опорного слова в досліджуваних реченнях можуть уживатися також віддієслівні іменники (девербативи) та іменники, що мають здатність до керування. Зокрема, це іменники зі значенням повідомлення, сприймання, мислення, волі, почуття тощо: *Не було й гадки, щоб пускатись у дорогу в таку пітьму в невідомій стороні* (М.Коцюбинський). Підрядна частина в таких реченнях характеризується не об’єктною, а атрибутивною семантикою, хоча тут варто говорити про синкретизм. Скажімо, К.Городенська визначає такі підрядні частини як з’ясувально-означальні [5, 289]. Наприклад: *І от Україна почула слова, щоб стали народи плечем до плеча* (М.Рильський); *Дала мені мати наказ, щоб я шанувалася* (Розм.); *Її турботи, клопоту, щоб діти виростили справжніми людьми, дали свої результати* (З газети).

Другим типом складнопідрядних речень, в яких асемантизується сполучник *щоб*, є речення нерозчленованої структури з прислівним зв’язком означального типу. Як бачимо, семантичні сполучники функціонують також і в складнопідрядних реченнях із валентно не зумовленими прислівними підрядними частинами. У складнопідрядних реченнях з підрядними невалентного характеру частинками нерозчленованої структури зв’язком між головною і залежною частинами слабший порівняно з конструкціями з підрядними валентно зумовленими.

Підрядна частина в таких реченнях зумовлена граматичними особливостями опорного слова як частини мови, тобто його морфологічною природою, отже, вона є передбачуваною. Специфічною рисою головної частини є її відносна самостійність, інформаційна достатність, опорні слова в ній є автосемантичними, тобто мають абсолютне значення, а тому можуть поширюватися і не зв’язку з чим відсутність останніх істотно не позначається на змісті головної частини, не призводить до її ущербності. Наприклад: *Купи мені хустку, щоб горіла* (Марко Вовчок); *Чи є у Бога люте зло, щоб у тій хаті не жило?* (Т.Шевченко); *Нема на світі сили, щоб зламати могла гордий лет і дужі крила сизого орла* (М.Шеремет). “Наявність підрядної частини у такому разі ніяк не детермінована, оскільки її реалізація не впливає на смислову

достатність (і зрозумілість) головної. Підрядна частина розширює семантичну ємність опорного слова, конкретизуючи його і додаючи відповідні смислові відтінки” [6, 412]. Підрядні невалентного характеру використовуються при опорних іменниках і реалізують їх здатність поширюватися атрибутивним компонентом. Така підрядна частина є необов’язковою і нерегулярною, оскільки іменник прогнозує лише можливість появи атрибутивного компонента, але не обов’язково вимагає його.

Проте обов’язковість підрядної означальної частини посилюється, якщо перед опорним словом-іменником наявний антецедент *той, такий*: *І океанів тих немає, щоб вірні роз’єднать серця* (М.Рильський); *І нема такої сили, щоб нашу правоту перемогти* (М.Рильський); *Не було такого дня, щоб вона не думала про коханого* (З газети).

Окремий тип складнопідрядних речень із семантично знівельованим сполучником *щоб* становлять конструкції, у головній частині яких, крім дієслова-предиката, є співвідносне слово *так*, що впливає на формування семантико-синтаксичних відношень між частинами складнопідрядного речення: підрядна частина набуває за цих умов якісно-означальної семантики міри та ступеня чи способу дії. Пор.: *Зроби спочатку так, щоб була в мене земля, а тоді й бери москаля, як має що боронити...* (М.Коцюбинський); *Ні, коли хочеш робити, то роби так, щоб він не мав охоти вертати, щоб йому пуста смерділа* (М.Коцюбинський). На нашу думку, такі семантико-синтаксичні відношення великою мірою зумовлені валентністю предиката *робити/зробити*, у валентній рамці якого можливий не тільки об’єктний актант (*робити що?*), а й якісно-означальний актант (*робити як?, яким чином?, в якій мірі?*). Подібне значення міри і ступеня мають речення із співвідносними словами *настільки, такий, таким чином*.

Отже, можна виокремити кілька типів речень із асемантичним сполучником *щоб*. Так, коли предикатом головної частини виступає дієслово, підрядна частина є валентно зумовленою і нерідко семантико-синтаксичні відношення набувають додаткових семантичних відтінків, передовсім цільової семантики, що зумовлене як валентністю й значенням предиката, так і семантичним “залишком” самого сполучника, який первинно вживається в складнопідрядних реченнях мети, мар-

куючи цільові семантико-синтаксичні відношення.

У тих випадках, коли предикатом в головній частині виступає не дієслово, а іменна частина мови, можемо говорити про об'єктно-означальний тип підрядної частини, приєднуючи яку, сполучник *щоб* повною мірою асемантизується. Окремий тип становлять складнопідрядні речення, в яких у головній частині вживається підсилювально-видільна частка *так*, яка стимулює модифікацію семантико-синтаксичних відношень між частинами складнопідрядного речення, які набувають якісно-означального характеру міри та ступеня і способу дії. Подальші дослідження інших асемантичних сполучників дадуть змогу повніше розкрити специфіку семантико-синтаксичної структури речень із такими сполучниками.

1. Богданов С. И. Морфология неполнозначных слов в современном русском языке / С. И. Богданов. – С. Пб. : Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1997. – 140 с.

2. Вихованець І. Р. Граматика української мови. Синтаксис / І. Р. Вихованець. – К. : Наук. думка, 1993. – 368 с.

3. Вихованець І. Р. Прийменникова система української мови / І. Р. Вихованець. – К. : Наук. думка, 1980. – 286 с.

4. Вихованець І. Р. Семантико-синтаксична структура речення / І. Р. Вихованець, К. Г. Городенська, В. М. Русанівський. – К. : Наук. думка, 1983. – 219 с.

*The article deals with the semantic-syntactical structure of sentences with the asymmetric conjunction **щоб**. The author traces the connection between the semantic-syntactical relations in such sentences with the meaning and valency of their predicates, analyses the mechanisms of the semantic leveling of the target conjunction **щоб** and the emerging of additional semantic shades.*

Key words: asymmetric conjunction, semantic-syntactical sentence structure, semantic leveling of a conjunction, semantic-syntactical relations, predicate, valency.

УДК 82 - : 821.161.2

ББК 83.3 (4 Укр)

Зоряна Родчин

ОБРАЗ ЖІНКИ-ВОЇНА В СТРЕЛЕЦЬКІЙ ДРАМІ МИКОЛИ УГРИНА-БЕЗГРІШНОГО “СОФІЯ ГАЛЄЧКО”

Об'єктом статті є соціально-психологічна драма М. Угриня-Безгрішного “Софія Галєчко”. У дослідженні з'ясовуються передумови виникнення таких ідейно-естетичних явищ, як “стрілецька драма” та “образ жінки-воїна”, проаналізовано особливості їх поетики.

Ключові слова: фемінізм, стрілецька драма, персонаж, образ жінки-воїна, поетика.

Модернізм як художньо-естетична інших, виявляє також одну з властивих ознак система кінця ХІХ – початку ХХ ст., окрім

5. Городенська К. Г. Граматичний словник української мови : сполучники / К. Г. Городенська. – Херсон : Вид-во ХДУ, 2007. – 340 с.

6. Загнітко А. П. Теоретична граматики української мови : синтаксис : монографія / А. П. Загнітко. – Донецьк : ДонНУ, 2001. – 662 с.

7. Каранська М. У. Сполучники *що, щоб* і граматичні конструкції з ними в сучасній українській літературній мові / М. У. Каранська. – К. : Вид-во АН УРСР, 1962. – 136 с.

8. Оганесова Р. Д. О значении и функции союза / Р. Д. Оганесова // Спорные вопросы синтаксиса : сб. статей. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1974. – С. 226–243.

9. Олійник Е. В. Семантика та прагматика з'ясувальних складнопідрядних речень : автореф. дис... на здобуття ступеня канд. філол. наук 10.02.01 ; Харківський націон. пед. ун-т ім. Г. Сковороди / Е. В. Олійник. – Харків, 2007. – 16 с.

10. Пузанко Л. В. Асемантические союзы в лингво-когнитивном осмыслении / Л. В. Пузанко // Культура народов Причерноморья. – 2002. – № 27. – С. 90–95.

11. Русский язык. Энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Караулов. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Большая Российская энциклопедия ; Дрофа, 1998. – 703 с.

12. Савченко А. Л. Конструктивні особливості прислівних складнопідрядних речень з'ясувального типу : автореф. дис... на здобуття ступеня канд. філол. наук: 10.02.02 ; Дніпропетровський держ. ун-т. / А. Л. Савченко. – Д., 1999. – 14 с.

13. Современный русский язык / [В. А. Белошапкова, Е. А. Брызгунова, Е. А. Земская и др.] ; [под ред. В. А. Белошапковой]. – 3-е изд., испр. доп. – М. : Азбуковник, 1999. – 928 с.

цього напрямку – фемінізм*. Як самостійне явище останній виник на теренах Франції у другій половині ХІХ ст. Західноєвропейську белетристику та місце в ній образу “нової жінки” досліджувала у праці “Нові перспективи й старі тіні” (1900) Леся Українка. Письменниця зазначала, що в останні роки виринули ідеї, “давно кинуті у світ, які довго, постійно та скромно розливали своє світло над кількома поколіннями”, раптом вони “розгоряються яскравим, мовби штучним світлом, подібним до феєрверку... [18, 76]”. Таким феєрверком постає відродження жіночого питання. У переліку найвидатніших зарубіжних письменників-модерністів, які описували становище жінки, найчастіше згадують імена французів Стендаля (Анрі Бейля) (1783–1842), Жорж Занд (Аврори Дюпен) (1804–1876); англійців Д.-Ж. Мілля (1806–1873), М. Оліфант (1828–1897); шведа Ю.-А. Стріндберга (1849–1912); норвежки М. Торсен (1819–1903); німкеня Е. Белау (1859–1940), М. Штайн (М. Ямнічек) (1860–1927) та інших. Щодо українців, то тема “жіночої емансипації” постає у творах І. Франка – “Маніпулянтка”, “Вільгельм Телль”, “Лесишина челядь”, “Перехресні стежки”; М. Павлика “Ребенщуква Тетяна”; Лесі Українки (Лариси Косач) – “Лісова пісня”, “Одержима”, “Бояриня”; О. Кобилянської – “Вальс меланхолійний”, “Людина”, “Царівна”; В. Винниченка – “Щаблі життя”, “Закон”, “Брехня”, “Дисгармонія” тощо.

Видатні люди кінця ХІХ – початку ХХ століть під назвою “феміністка” розуміли тип вільної самостійної особистості з розвинутим почуттям власної гідності, “озброєної” проти будь-яких негараздів патріархального середовища. Когерентною семою щодо феміністки напрошується, на нашу думку, сема “амазонка” (жінка-воїн). “Під амазонками слід розуміти певну суспільну структуру, специфічний уклад, при якому панівне й абсолютне становище займають жінки...” [5, 59]. Звідкіля ж бере початок тема українських жінок-воїниць? З давньогрецької, давньоримської міфологій чи, може, з арабських джерел?

Тема “війська дівочього як української реліктової реальності” повноцінно розгортається у розвідці Івана Денисюка “Амазонки на Поліссі”. Спираючись на фольклор європейських народів, дослідивши слов'янські

джерела, “приклавши вилучені із сучасних записів архаїчні фрагменти із вказівками на давні міфологеми, автор висловив гіпотезу, що амазонки були тут, у Турі, у нашому конкретному селі” [26, 148]. Як згадує І. Денисюк, дослідженням питання про амазонок займалася у розвідці “Українские колядки” (1903) Олена Пчілка, а також Іван Франко у статті “Дівчина-воєчка” (1908), де авторський акцент зосереджувався не на красі дівчини, а на її сміливості та войовничих здібностях.

У своїх літературознавчих студіях І. Франко неодноразово торкався тем, що стосувалися жіночої долі. У цьому аспекті заслуговує на увагу також і дослідження М. Євшана “Жінка в українській літературі” (1908). За І. Денисюком, “аналізуючи образ жінки в українській народній творчості, Каміляр кожен раз підкреслював, що жінка-українка займала в сім'ї і в громаді більш незалежне становище, ніж це було в інших народів” [5, 76]. Саме тому в нашому дослідженні мова йтиме про стрілецьку драму, в якій діє вільна особистість, здатна самостійно приймати будь-які рішення, жінка-воїн, для якої найважливішим мотто життя стали крилаті слова “dulce et decorum est pro patria mori” (солодко й почесно вмерти за батьківщину).

Як не прикро, у світовій літературі, й зокрема у драматургії, існує невелика кількість художніх творів, присвячених героїчним жіночим постатям. Тим важливіше в контексті зазначеної проблеми слід згадати п'єсу очевидця й учасника стрілецького руху в Україні Миколи Угриня-Безгрішного “Софія Галєчко”. У творі автор подав історію виникнення молодіжних громадсько-політичних військових угруповань і роль жінок у цих процесах. Звичайно, йдеться не так про час самої світової війни, як про час становлення легіонів Українських Січових Стрільців.

Визначальним є те, що “січове військо не лише боролось за Українську державу, а й вело велику просвітницьку роботу, відкривало в селах школи, читальні, формувало національну свідомість українців, лишало по собі мистецькі твори (пісні, хори, картини). Воїстину це була неповторна, дивовижна армія!” [11, 57]. Серед членів УСС були справжні інтелігенти, які відзначались високою культурою поведінки та мови, адже до стрілецьких лав пішли гімназисти, студенти, викладачі. З часом визвольною ідеєю захоплювались усе ширші маси населення.

* Фемінізм (франц. *feminisme*, від лат. *femina* – жінка) – жіночий рух 2-ї половини ХІХ ст. за зрівняння жінок у правах із чоловіками... [14, 700–701].

У зв'язку з цим вважаємо слушною думку Андрія Чайковського, висловлену в “Спогадах”: “Я з початку дивився на цю організацію дуже скептично і не вірив в її успіх. Я ж знав, як у мирний час усе відтягалось і викручувалося всіми способами від військової служби, а що ж буде у воєнний час! Мені здавалося, що ширені антимілітарні кличі вспіли вже перейти в кість і кров нашого народу, і тепер то вже й пес до війська добровільно не зголоситься. Однак показалося, що я помилявся. Молоді зголошувалися щораз більше, приходили навіть криві і такі дітваки, що на перший погляд до війська не годились” [25, 201]. І, безперечно, серед цих добровольців були й представниці прекрасної половини людства.

Творчість поетів-січовиків досліджував Т.Салига у розвідці “Продовження” (1991) та у спробі антології “Стрілецька Голгофа” (1992); драматургів-січовиків – С.Хороб у науковому виданні “Українська драматургія 20–30-х років у Західній Україні та діаспорі” (2008) і в літературознавчих та театрознавчих статтях і дослідженнях “Літературно-мистецькі знаки життя” (2009). Завдячуючи тому, що “...із спецфондівських казематів виходять на волю імена сотень письменників” [12, 3], ми отримали чудову нагоду дати оцінку стрілецькій драмі Миколи Угриня-Безгрішного “Софія Галечко”, що і ставимо за мету дослідження. Перш ніж перейти до аналізу самого твору, звернемо увагу на історію його написання та видання.

Драму створено у серпні 1925 року. Постає питання: чому автор не писав її синхронно з розвитком історичних подій? Як відповідь, наведемо слова бібліографа, видавця та політичного діяча І. Калиновича: “Можливо, що українським драматургам не хотілось творити штучних п'єс в часі, коли весь український нарід переживає живу криваву драму, і коли з його надій-мрій сміється сатир комедії, а ціла Україна потапає в морі крові і вдовичо-сирітських сльоз” [7, 10]⁶.

Щодо появи самого твору, то видавався він двічі. Як уже зазначалось, 1925 року видавництвом “Журавлі” Рогатин-Київ-Львів і після конфіскації у 1941 році накладом друкарні “Журавлі” Київ-Рогатин (2-ге повне видання). Що ж лежало в основі заборони, адже відомо, що ця стрілецька драма “перейшла сотні сцен”? Офіційною причиною у 1932

році Окружний суд міста Львова назвав те, що “Софія Галечко” “...має на цілі пропагування українських сепаратистично-націоналістичних кличів, ширити погорду й ненависть проти одноцілості держави і містить у собі знамена злочину...” [16, 11].

У подальшому ж розгляді самої п'єси переконуємося, що зовсім не цими мотивами керувався драматург у створенні “Софії Галечко”, а прагнув подати назагал ідею відродження української держави, захопити нею серця українців, а також змалювати неочінену роль жінки у цьому процесі.

Відразу зауважимо: Микола Угрин-Безгрішний обирає об'єктом драматичного твору не дрібні побутові підтеми, а суспільно значущі явища. Він зображує у глобальних вимірах людські пристрасті, складний конфлікт, через який переосмислюються поняття вірності та зради собі, своїм принципам, коханню, родині та Батьківщині. Суть драми розкривається крізь основні колізії, за яких відбувається зіткнення “природного поривання серця з моральним обов'язком”. У цьому контексті погоджуємось із твердженням російського літературознавця В.Блока щодо “необхідності любовної колізії (у творі) задля розкриття багатьох соціально значущих конфліктів” [2, 72].

Драматург обирає жанр соціально-психологічної п'єси на тлі історичних подій. Перед нами постає, за визначенням Лесі Українки, “нова європейська суспільна драма” з елементами поетики неоромантизму. “Він (неоромантизм. – З.Р.) намагається звільнити особистість у самій юрбі, розширити її права, дати їй можливість знайти собі подібних чи, якщо вона виняткова і при цьому активна, дати їй можливість піднести до свого рівня інших...” [17, 237]. Адже у творі чітко проступають усі ознаки цього типу художнього мислення:

- 1) історико-героїчна тематика;
- 2) героїня – борець за волю рідного краю, народу;
- 3) у творі обстоюється право нації на самовизначення;
- 4) різка поляризація дійових осіб: з одного боку – герої, а з іншого – “духовні трупи”;
- 5) безкомпромисний конфлікт.

Головний персонаж драми – Софія Галечко – реальна історична постать. В “Енциклопедії Українознавства” дізнаємось про неї так: “Галечко Софія (1891–1918), хорунжий

УСС, в ряди яких вступила студенткою 1914; відзначилася в карпатських боях 1914–1915 рр.” [6, 340].

Дія твору відбувається в 1914–1915 роках. Місце – анонімне, що надає авторові оперативний простір для створення власного хронотопу, а також відкриває можливість подати узагальнені образи. У центрі п'єси – Софійка, її рідні та суджений, навколо яких і розгортаються події. Сама назва твору привертає увагу, оскільки ще нічого не знаючи про драму, глядач знайомиться зі своєрідною її “вивіскою”. Як слушно зазначає М.Гей, “назва книги виконує роль рами твору. Ми бачимо за назвою не тільки героїню [...], а в самому заголовку сприймаємо зафіксовану глибоку колізію, драматичне та навіть трагічне протиріччя” [4, 195]: отже, “Софія” виступає проти “Галечко”. Літературознавці Л.Левітан і Л.Цилевич стверджували, що в творах, названих іменем героя, чітко проявляє себе сюжет як історія характеру. Крім того, вони зазначали, “що такі назви дозволяють нам зрозуміти співвідношення теми та сюжету: за назвою стоїть тема як ціле [...]; тема розгортається в сюжет – відображення самого процесу життя... (у нашому випадку життя Софії Галечко)” [9, 70–71]. Крім того, літературознавець К.Фролова, акцентує на назві твору ще й “у зв'язку із загостренням проблеми характеру, зумовленим суспільною епохою” [21, 56].

Драматична дія починає розгортатись уже в експозиції, “головним завданням якої є підготовка до появи головного героя, адже з його введенням напруга зростає” [13, 94]. У помешканні Галечко з великим нетерпінням чекають на прибуття доньки і небоги Софійки з Грацу, де вона студіює філософію. Реципієнт також готовий до появи героїні, оскільки встиг зацікавитися нею завдяки розповідям інших персонажів. І ось дівчина на порозі: весела, юна, з повагою та ніжністю у серці до своїх близьких, з думками про українське відродження. З гордістю вона повідомляє, що вже вступила до лав січових стрільців, що “організація поступає”, “Січ” чудово розвивається, “праця горить на всіх ділянках” [16, 16]. На нашу думку, саме у цьому епізоді легко прочитуються паралелі з драмою Володимира Винниченка “Між двох сил” (1919).

Так, у п'єсі В.Винниченка теж викристалізовується головна колізія людської особистості (Софії Сліпченко), яка потрапила в епіцентр соціально-політичного конфлікту.

Перед нами постають два антиподи: Софія Галечко Угриня-Безгрішного та Софія Сліпченко Винниченка. Остання приїжджає “свіжа, весела, із затаєною надією на особисте щастя, з певністю в те, що серед українського відродження знайде вона собі відповідне місце” [1, 19]. Однак подальший розвиток подій у кожному творі йде своїм шляхом.

Драматизм “Софії Галечко” розгортається навколо переваги суспільних інтересів над особистими (ще французький режисер та актор Жан Луї Барро розмірковував щодо особистості та суспільства як найблагодатніших тем будь-якої театральної драми). Реципієнт довідується, що Галечків, чії образи-характери цілком витримані в національній тональності, турбують насамперед не побутові другорядні проблеми, а громадська справа, завдання у ній кожного і, безперечно, жінки визначені.

У драмі присутні два колізійні табори: Галечко, Софійка по один бік, Марія Хмара, Тарас Австрійчук по другий бік “барикад”. Таке протистояння дійових осіб, їхніх світоглядів, зрештою, зовнішньої та внутрішньої політики; суперечності між державою та особистістю, між почуттям та обов'язком вичленюють конфлікт драми – неоднотайність міркувань персонажів щодо призначення жінок у суспільстві, що надалі призводить до силогізму про актуальність явища емансипації. За “Повним німецько-польським та польсько-німецьким словником” видавництва Г.Гаєффеля (Ляйпціг, 1872 рік), цей термін подається як: “Emanzipation – Befreiung – звільнення з-під батьківської влади, з-під правової залежності” [27, 201].

Свідченням вищезгаданого явища виступає бажання Софії Галечко стати воїном. Опосередковано це впливає і на слова та вчинки батька дівчини, який не втручається в особисте життя доні й не намагається її переконати (на прохання Тараса) не вступати до лав УСС, вважаючи, що вона вже доросла й сама має право приймати будь-які рішення. Микола Угрин-Безгрішний символічно проводить паралель між образом героїні (непересічної особистості) та іміджем сина-захисника вітчизни Зігфріда – вільної, нескутої людини (Ф.Ніцше). Як піднесено звертається батько до доньки, пов'язуючи з її діями всі мрії на майбутнє. Старий патріот, не маючи сина, покладав сподівання та надії на Софійку не тільки як на своє дитя, але й як на ідейну спадкоємицю. Підтвердження цього знаходи-

⁶Орфографію, пунктуацію та стилістику подаємо за першоджерелами. – З.Р.

мо у поглядах З.Фрейда щодо “його величності дитяти (his majesty the baby)”. На думку вченого, “дитина повинна втілити нездійснені бажання батьків, стати замість батька великою людиною, героєм...” [20, 104].

Галечко (*Кидається в обійми Софіїки. Глибоко зворушений*). **Сину!!!** (виділення наше. – З.Р.) Я відживаю при тобі! Я неначе перероджуюся, в мене якийсь сильний, дивний дух вступає! Нехай живе Україна! Нехай живе січове військо!!! (*Палко цілує Софію*) [16, 21].

Галечко сам благословляє свою доньку на святу справу, переживаючи, що, можливо, ніколи її вже не побачить. Задля досягнення “високої мети” драматург дещо фальшує у цьому епізоді. Занадто пафосно виглядає відправлення власної дитини на можливу смерть. Хоча зважаючи на майбутню орієнтацію автора щодо втілення п’єси на сцені, вбачасмо його дії виправданими. Адже пафос, за Гегелем, це і є “всеоб’єднуючі сили, котрі виступають не тільки самі по собі, у своїй самостійності, а також існують у людських грудях і рухають душею людини в її найсокровенніших глибинах”. Мислитель стверджує, що “пафос утворює істинне зосередження, істинне царство мистецтва; його втілення є головним як у творі мистецтва, так і у сприйнятті останнього глядачем” [3, 240–241]. Погоджуючись із Гегелем, сучасний літературознавець Степан Хороб зазначає, що “постійні пошуки й утвердження патріотичного пафосу – найголовніше у цих” [22, 40], зокрема стрілецьких драмах.

Проте бажання Софії стати воїном передовсім не розділяє її коханий. Кількома авторськими штрихами Тарас зображений як заздрісна, нещира, цинічна й скупа людина, яка у будь-якій ситуації шукатиме зиску – кар’єрного чи матеріального, що надзвичайно обурює головну героїню.

Схожі мотиви простежуємо й у творі І.Франка “Вільгельм Телль”. Філістерська поведінка Влодка призводить до Олюниного палкого протесту: “Так отсе він, її молодий ідеал! Так отсе той чоловік, котрого вона полюбила власне за те, чого він тепер цурається, і то якраз задля неї! Але ні, він цурається своїх світлих замислів і великої праці не для неї, а для того, що в серці його або погас, або й ніколи не палав святий огонь любові для народу, а її він тільки ставить перед очі людські як щит, котрим хоче закрити свою

власну безхарактерність і трусливість!” [19, 199].

Відповідну реакцію викликає негідний поведінка нареченого й у Софії Галечко. У діалозі за її участю автор використовує офіційно-ввічливу форму звертання “Ви”, віддаючи цим самим героїв одне від одного. При цьому дуже влучно “дає героїні потрібну деталь в руки” – вервицю, підкреслюючи важливість священної визвольної справи, благословенної Богом. Саме тут і полягає головна зовнішня колізія драми: “протистояння сильної індивідуальності (за Ніцше) вже омертвілим законам та цінностям тогочасного суспільства – знаходила доконечне розкриття через внутрішню колізію [10, 7]”. Таким чином, драматично загострені війною дії породили зміну та переродження характеру Софії. Назріла, так би мовити, екзистенційна “межова ситуація” – вибір внутрішньої свободи драматичної героїні, її самореалізації, про що постулює у висловлюваннях С.Кіркегор. Хоча, слід зауважити, Софія Галечко, як і герої Лесі Українки, “при всій очевидній духовній і фізичній самоцінності та незалежності все ж мирно співіснує (чи, принаймні, широко бажася цього. – З.Р.) не тільки зі спорідненими душами, а й з тими, хто їй протистоїть” [23, 43].

В останній дії драматург подає на суд глядача образ Софії як образ “людини на війні” (Ю.Барабаш), акумулюючи при цьому власні (авторські) етичні та моральні погляди на героїчне як у житті, так і в літературі, на розуміння природи подвигу. Щодо надзвичайно складного процесу “переоцінки цінностей” під час військових дій слушно зазначала Н.Кузякіна: “Для слабих, а то й нікчемних натур він (процес. – З.Р.) нерідко кінчався зрадою; для натур більш сильних, але внутрішньо невірних – і самогубством, і душевним надломом на все життя. Були, звичайно, й такі, для яких ніякої переоцінки не існувало взагалі, – одні фанатично вірили в доцільність усіх подій, іншим, що ніколи не мали ні духовних цінностей, ні переконань, не було чого змінювати” [8, 16–17].

Переоцінка цінностей відбувається у характері Софії Галечко, спостерігаючи над яким, можемо говорити про генезу української душі. У цій ситуації ще більшого загострення набуває проблема пріоритету суспільних інтересів над особистими. Важко не погодитися з твердженням дослідника україн-

ської драматургії С.Хороба, що “в модерному дискурсі конфлікт тіла/духу, громадського/особистого, миттєвого/вічного, тіла/душі, хліба/мрії та ін. завжди постає присутньо нерозв’язаний, як одне із глобальних протистоянь у житті, що неминуче прирікає людину на страждання, а то й на трагедію чи смерть” [23, 76].

Автор стрілецької драми “Софія Галечко” акцентує увагу реципієнта на внутрішній боротьбі в душі дівчини. Героїня, зібравши у серці рештки свого почуття до Австрійчука, намагається його врятувати, витягти з тієї прірви, куди він дедалі скочується:

Софія. Вибірайте! Гроші, вигоди, або Україна! Остаєте з нами чи ні?

Австрійчук (*Злісно*). І не сниться мені! Я ще вас навчу розуму!

Галечко (*Виймає револьвер*). Ані ворухнутися, чуєте!?! Боягузам, хитанникам, шкурникам і самолюбам в Україні смерть! (*Маленька надума й помітне хвилювання. Знову рішучим голосом і гордо*). Так! Спалити сміття в Україні! Смерть усім самолюбам! (*Вмілим поцілом убиває Австрійчука. Цей паде ниць, до стрільців*). Кинути його в дебри на поталу вовкам! Чули!?! [16, 59].

Вчинок Софії не залишить байдужим жодного. Дехто звинувачуватиме героїню в антигуманізмі, дехто підтримуватиме, оскільки “найвища якість людини є для всіх часів сміливий дух, який протестує проти насильства” [24, 67]. Відбувається еволюція образу характеру, адже таким особистостям, як Софія, не властиве “половинчасте рішення” (П.Пустовойт). Можливо, вона і каратиметься, але це залишиться “поза кадром”, а Україна для неї стоятиме значно вище “шкурного достатку” та любові циніка. Хорунжий УСС Галечко виявила себе у цій ситуації не як виконавиця чієїсь волі, а як відповідальна громадянка, яка, пересиливши себе, зуміла зорганізувати та провести в життя свої задуми. Перефразовуючи слова Олени Степанів, хочемо зазначити: жінки-воїнки вміли бути “рішучими, впертими й неуступчивими, як ті, що вибирають діло під гаслом: “цінна кожна хвилина, бо криє у собі смерть!” [15, 2]. І справді, ці молоді особи цілком зуміли навчитись цінувати будь-яку мить життя, особливо в час звільнення від пут “жіночої неволі”.

Безперечно, у драмі Миколи Угриня-Безгрішного помітні деякі художні недосконалість. Осип Турянський стверджував у

передмові до другого видання “Софії Галечко”: “Недостачею цієї драми слід вважати перевагу ідейно-національного та політичного елементу над чисто психологічним” [16, 6]. Хоч, із огляду на те, в який саме час було написано п’єсу, вважаємо логіку автора драматичного твору цілком виправданою. Тема була продиктована специфікою тогочасного політичного життя, за якою стояли конкретні явища епохи. Поза будь-яким сумнівом, драма була і залишилася актуальною, а її дидактичне значення є важливим і для сьогодення.

1. *Бойко-Блохін Ю.* Драма “Між двох сил” В. Винниченка як відображення української національної революції / Ю. Бойко-Блохін // Слово і час. – 1992. – № 7. – С. 17–24.

2. *Блок В.* Диалектика театра : очерки по теорії драми и ее сценического воплощения / Владислав Блок. – М. : Искусство, 1983. – 294 с.

3. *Гегель Г.-В.-Ф.* Эстетика : в 4 т. / Г.-В.-Ф. Гегель ; [пер. под ред. с предисл. М. Лифшица]. – М. : Искусство, 1968. – Т. 1. – 1968. – 312 с.

4. *Гей Н. К.* Художественность литературы. Поэтика. Стиль. / Н. К. Гей. – М. : Наука, 1976. – 470 с.

5. *Денисюк І. О.* Літературознавчі та фольклористичні праці / Іван Овксентійович Денисюк : у 3 т., 4 кн. – Львів : [У надзаг. : Львівський національний університет імені Івана Франка], 2005. – Т. 3: Фольклористичні дослідження. – 2005. – 404 с.

6. *Енциклопедія Українознавства : в 11 т. / НТШ у Львові ; [голов. ред. проф. д-р В. Кубійович]. – Львів. – 1993. – Т. 1. – 400 с.*

7. *Калинович І.* [Лютай Демко]. Український літературний рух в 1916 р. : [Замість бібліографічного огляду] / Іван Калинович – Б. м. та р. – 11 с.

8. *Кузякіна Н. Б.* Нариси української радянської драматургії. / Наталя Кузякіна – К. : Радянський письменник, 1963. – Ч. 2 (1935–1960) – 232 с.

9. *Левитан Л. С.* Основы изучения сюжета / Л. С. Левитан, Л. М. Цилевич. – Рига : Звайгзне, 1990. – 187 с.

10. *Матющенко А.* Час героя : Українська драматургія першої третини ХХ століття / Анжела Матющенко. – К. : ПЦ “Фоліант”, 2004. – 124 с.

11. *Приходько І.* Є тільки клич розкутих мільонів : “Свобода!” / Інна Приходько // Дивослово. – 2000. – № 4. – С. 56–61.

12. *Салига Т. Ю.* Продовження. Літературно-критичні студії / Тарас Салига. – Львів : Каменярь, 1991. – 254 с.

13. *Сахновський-Панкеев В.* Драма. Конфлікт. Композиція. Сценическая жизнь / В. Сахновський-Панкеев. – Л. : “Издательство”, 1969. – 239 с.

14. Словник іншомовних слів / [за ред. О. С. Мельничука та ін.] – К. : Головна редакція Української Радянської Енциклопедії АН УРСР, 1975. – 775 с.
15. Степанів О. Жінка-воєк / Олена Степанів // Назустріч. – 1934. – 15 червня. – Ч. 12. – С. 2.
16. Угрин-Безгришний М. Софія Галечко : драма з життя У.С.С. в IV-ох діях. – [2-е після конфіскації повне вид.] / Микола Угрин-Безгришний. – Рогатин ; К. : Журавлі, 1941. – 64 с.
17. Українка Леся. Новейшая общественная драма / Леся Українка. – К. : Наукова думка. – 1975. – (Зібрання творів у 12 т.) – Т. 8. – 1977. – С. 229–252.
18. Українка Леся. Новые перспективы и старые тени (“Новая женщина западноевропейской беллетристики”) / Леся Українка. – К. : Наукова думка, 1975. – (Зібрання творів у 12 т.) – Т. 8. – 1977. – С. 76–100.
19. Франко І. Вільгельм Телль / Іван Франко: у 50 т. – К. : Наукова думка. – 1976. – Т. 16. – 1978. – 512 с.
20. Фрейд З. Очерки по психологии сексуальности / Зигмунд Фрейд ; [пер. с нем. М. В. Вульфа; с пред. проф. И. Д. Ермакова]. – М. : Пг. Гос. изд-во, 1923. – 188 с. – (Психол. и психоаналит. б-ка; Вып. VIII).
21. Фролова К. П. Субстанції незримого вогонь... [Про поетику художньої творчості. Літературно-критичний нарис]. / К. П. Фролова – К. : Дніпро, 1983. – 134 с.
22. Хороб С. І. Українська драматургія 20–30-х років у Західній Україні та діаспорі / Степан Хороб. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2008. – 192 с.
23. Хороб С. І. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століть. (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) / Степан Хороб. – Івано-Франківськ : Плай, 2002. – 414 с.
24. Хрестоматія з теорії драми : особливості драматичного мистецтва XIX–XX століть / [упоряд. Нестеровський П. П]. – К. : Мистецтво, 1988. – 224 с.
25. Чайковський А. Спогади. Дослідження : в 3 т. / Андрій Чайковський. – Львів, 2002. – Т. 2. Як формовано Січових Стрільців у Самбірщині. – 2002. – С. 203–204.
26. Яремчук І. Світлоносні верховини Івана Денисюка / Ірина Яремчук // Дзвін. – № 11–12. – С. 145–150.
27. Nowy dokladny slownik polsko-niemiecki i niemiecko-polski (Neues vollstandiges Polnisch-Deutsches und Deutsch-Polnisches Wörterbuch / [ausgearbeitet von Dr. phil. F. Booch=Arkoffy mit Supplement]. – Verlag H. Haefel, Leipzig. – 1872. – Band 2. – 1872. – S. 801.

The object of the article is a social-psychological drama “Sophiya Galyechko” by M. Ugryn-Bezgrishny. In this research work the premises of the following idea-esthetic phenomena “strilets’ drama” and “a woman-warrior” character genesis are studied, the poetic peculiarities are analysed.

Key words: feminism, strilets drama, character, a woman-warrior character, poetics.

УДК 82.1 (161.2)(091)

ББК 83.3 (4 Укр) 1-9

Оксана Шишко

ЩЕ РАЗ ПРО ЗЛОЧИН І КАРУ: (НА МАТЕРІАЛІ ПОВІСТІ “ЗЕМЛЯ” ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ)

У статті досліджено кримінальний аспект повісті “Земля” Ольги Кобилянської, що є складовою ідейно-художнього мислення письменниці, її авторської естетичної свідомості.

Ключові слова: Кобилянська О., “Земля”, повість, соціальні і моральні норми, закони існування.

Студії реципієнтів над одним з найкращих текстів української літератури – повістю “Земля” О.Кобилянської – ніколи не будуть повними, якщо в одній з них не торкнутися кримінального аспекту цього твору. Інтеграція з правознавством не тільки дасть можливість найоптимальніше проаналізувати головну проблему повісті, але й спонукає школярів і студентів до активної пошукової роботи в ролі слідчих, які по крупинці збирають докази того, винен чи не винен підозрюваний Сава Федорчук у вбивстві свого старшого брата.

Тут важливим є відтворення логіки перебігу подій і встановлення причин, наслідком яких і стало таке велике горе, як братовбивство. Водночас слід порушити питання морально-етичного характеру, чи виправданим є те, що у повісті злочинець залишається не покараний, і чи логічним й доцільним те, що Саві не довели його злочину й звільнили з-під варті.

Деякі дослідники творчості Кобилянської (особливо у радянський період) зауважували, що “влада землі”, “жадоба до землі” [13, 153] стали єдиною причиною братовбив-

ства. Звичайно, земля завжди була важливим соціальним чинником у людських стосунках, і О.Кобилянська, зважаючи на особливості своєї доби, унікально точно визначила місце її власника у ієрархічній структурі роду і суспільства. Кожен з героїв твору відчував на собі, що таке земля і ким є він сам, володіючи нею чи не маючи її. Але ще у 80-х роках XIX ст. російський письменник Г.Успенський говорив й про те, що селянин зв’язаний із землею всім своїм єством, бере з неї духовне багатство, а не тільки здобуває собі засоби до проживання. Так і для героїв Кобилянської, які живуть у світі, де панує, здавалося б, правічний патріархальний лад, земля асоціюється не лише з багатством, а з чимось значно важливішим, адже давно стала втіленням гармонійного цілісного розвитку самої людини, джерелом, що забезпечує усталений світопорядок у його непорушності та незмінності.

Проте та ж земля стає першопричиною порушення соціальної норми, що призводить до руйнування традиційного життєвого укладу як покарання за відкинуте табу. Порушником цієї соціальної міри виступає Сава, бо для нього неприйнятним є один із пунктів земельного кодексу, узвичаєного в народі. І річ тут не лише в тому, що Сава спочатку цілком законно претендує на половину спадщини, а згодом уже й надумує прибрати до рук усю батькову землю, але й у тому, що Саві землі як такої взагалі не потрібно – не для праці на ній він народився, не до хліборобських трудів тяжіє його душа, що весь час перебуває у ваганнях і смуті.

Уже з цієї причини, на нашу думку, варто визначити, чому Саві так важливо було позбавитися суперника, що стояв йому на дорозі у бажанні претендувати на спадок і володіти землею, яка переходила від батька як найголовніший дарунок. Одночасно не слід оминати з особливою прискіпливістю тогочасного юридичного права на землю. “Всі джерела, що описують звичаєве право російських та українських селян, аж до реформи 1861 року, малюють велику патріархальну сім’ю, що знаходилась у стані розпаду. Патріархальний світогляд відобразився і на звичаєвому праві спадкоємства” [8, 94]: “Якщо після смерті батьків залишається кілька дітей, серед яких є малолітні, то старший брат, ставши господарем, повинен в цілості зберігати залишене їм господарство” [цит. за: 6, 34]. Отже, на старшому братові лежала відповідальність за те, чи не пропаде частка молодших, які ще

не доросли до того віку, щоб самим претендувати на землю і її обробляти. Проте в “Землі” О.Кобилянської брати-спадкоємці вже дорослі, отже, обидва мають незаперечне ніякими умовностями право особисто вирішувати, як саме розпорядитися землею, яку їм передасть у спадок батько.

Та в тім-то й річ, що до природного успадкування тут ще далеко: Івоніка не при смерті, а живий і відносно здоровий, ще може щонайменше кілька років сам управляти своїм господарством. До того ж питання про перехід землі в синівські руки не з причини хвороби чи глибокої старості батька гостро поставало тільки тоді, коли котрийсь син чи кілька синів одружувалися і відділялися. Питання ж про одруження і Сави, і Михайла, як бачимо з тексту повісті, вже стає нагальним: Сава на віру живе з Рахірою, наречена Михайла Анна вагітна. Отже, обидва брати підійшли до вирішального порогу, за яким ось-ось почнеться самостійне життя і власне господарювання. Це особливо болючий для всіх замучених осіб період розпаду патріархального роду на так звані малі сім’ї із властивою йому етнічною ознакою переходу права власності – майорату*. Інша річ, що в зображених взаємовідносинах у сім’ї Федорчуків обидві невістки батькам небажані, а значить, Івоніка і Марійка можуть не наділити Саву чи Михайла або й обох синів землею. Окрім того, внесок у батькове господарство братів різний, а зважаючи на тодішні звичаї, не маємо права забувати, що важливим чинником при успадкуванні землі залишалась участь у праці, бо від цього залежала доля спадку, його розмір, часто-густо прямо пропорційний коефіцієнту затрачених зусиль. Саме тому, зображуючи буковинське село кінця XIX ст., Ольга Кобилянська опиралася і на тогочасну соціально-економічну дійсність.

Страх за аморальний проступок і передбачення можливості, що за ганьбу на все село через зведену сином дівчину Федорчуки можуть не дати винному в переступі землі, примушує Михайла тішити себе думкою, що у такому разі й у місті з Анною не пропаде. Але це тільки ілюзія, тому що для Михайла земля значить набагато більше і від честі Анни, і від долі ненародженої дитини, тому

* Майорат – порядок успадкування нерухомого майна, найчастіше землі, за яким воно передається старшому синові або старшому в роді (Сліпушко О. М. Глумачний словник чужомовних слів в українській мові. – К., 1999. – С. 226).

що він до неможливості довго зволікає із рішенням заговорити з батьками про своє одруження з наймичкою-покриткою.

Постійні попередження Марійкою та Івонікою не наділити Саву землею, що важко вважати погрозами безпідставними, і страх молодшого сина уподібнитись до тих, хто без землі ніхто й ніщо, панічно лякають Саву і спонтанно породжують у його темній душі лихі задуми: спочатку він не може позбутися нав'язливої думки, чому Михайло, а не він, старший брат у сім'ї, чому він, Сава, не єдиний син у Федорчуків, пізніше приступає до дій – обкидає брата ворожбитським зіллям, яке мало би призвести до його природної смерті, згодом наважується і на найстрашніше – добре сплановане й продумане вбивство.

Як свідчить звичаєве право, привілейоване становище старшого сина закладено генетично і мало давно усталену традицію в дворянському середовищі. Але селянами воно сприймається інтуїтивно, підсвідомо, не знаходить логічного і раціонального пояснення. Згадаймо роздуми Федорчука-батька після смерті Михайла: “Чи не винен він сам [Івоніка] тому страшному горю? Чи не був за добрим для Михайла, а загострий для Сави? Його сумління було чисте. Він бажав добра для обох...” [3, 228]. І хоча, як ми уже зазначали, соціальний чинник є важливим і його не слід відкидати, все-таки “О.Кобилянська розглядає цю проблему з надкласових позицій – причина отруєння душі матеріальною владою землі не в убогості чи заможності людини, а в багатстві чи бідності її душі, у моральній площині” [9, 3]. Земля має владу над людиною: вона виховує і облагороджує її, а Сава давно зрікся духовної влади землі і, порвавши з нею зв'язок, порвав і з мораллю та власною совістю.

Порівнюючи образи двох братів – нібито позитивно довершеного Михайла і складного за комплексом рис характеру Саву – важливо з'ясувати, чому виростаючи і виховуючись однаково, Михайло і Сава виявилися такими різними? У першу чергу, письменниця підкреслює спадковий чинник. Михайло пішов у батька (“Люди говорили, що він йому, старому, з очей витятий, так дуже походив на нього” [3, 46]), а Сава зовнішністю вдався у матір (“Він був ніжно збудований, як мати, з лица подобав також на неї” [3, 37]). Крім зовнішньої подібності, від своєї матері Сава успадкував і емоційну натуру, імпульсивність, рвучкість, здатність до спонтанних, необдума-

них дій. У обидвох – матері і сина – інстинкт, глибинне і, на жаль, ще й істеричне “я” частіше беруть верх над свідомістю, розумом і виваженістю у вчинках. Однак, змальовуючи Саву, О.Кобилянська звертає увагу читача на те, що очі парубка не були схожі ні на батькові, ні на материні. Тобто вдача, яку молодший син успадкував від матері виявилася лише тлом, ґрунтом, на якому з глибин темного позасвідомого проросло оте “щось”, що і визначило саме таку життєву настанову молодшого Федорчука. Душа Сави – це арена, де йде безперервна й виснажлива боротьба добра і зла. Це своєрідне перехрестя раю і пекла, радості і скорботи. Боротьба із собою, виливаючись у психічно-емоційний неспокій героя, точиться безупинно, “аж поки не бере гору те зло Каїна, що було закладено в ньому від самого початку, з правіків” [6, 32].

Письменниця не випадково кілька разів вказує на лиху з дитинства Савину вдачу (був зятим, упертим і мстивим); надає героєві, за визначенням Г.Хоткевича, “атавістичних” рис. За вдачею Саву можна віднести до представників епохи звіробійництва, мисливства, втіленням якої він, власне, і був. Аграрний потяг у Сави майже повністю витіснив і витлумив Сава-“мисливець”, у якого цілковито відсутня внутрішня зрощеність із землею – святою істотою, що вимагає до себе поваги і пошани. На цій домінуючій рисі характеру письменниця раз у раз акцентує. (“Любиш стріляти птахів, і коли лише стане де бездільно, зараз примружував очі і шукав чогось під хмарами” [3, 34], “В полі то іноді геть з розуму сходить, як зобачить якого зайця, кидає все, хоч би найповажнішу і найпильнішу роботу, – хоч би свою, хоч би чужу, – і пускається в погоню за ним. Каже: мусить його мати, його душа мов без внутрішнього постійного життя, мов без ладу стала. Чи може вже з дитинства така була” [3, 289]). Та найстрашнішим є не мисливський азарт, а те, що вбиває Сава без потреби і матеріального зиску, винятково для насолоди, можливо, тільки для того, щоб задовільнити оте садистське “щось”, що сиділо у ньому і вимагало жертви.

Відмінність між братами Савою-“мисливцем” і Михайлом-хліборобом О.Кобилянська підкреслює образом “сусіднього” лісу – темного й зловісного, без жодної звірини, який викликає якийсь містичний жах у всіх жителів села, окрім молодшого Федорчука. Той ліс є втіленням сліпого інстинкту Сави,

його темного “я” (за Юнгом, архетипу Тіні – аспекту тваринного, звірячого в кожному з нас), він – Савин “тотем” [9, 3], бо з цього лісу Сава черпає енергію, постійно відчуваючи себе його такою ж темною часткою. Зрештою, саме “сусідній” ліс стає тим місцем, де хлопцеві не страшно стало виконати свій намір убити брата.

Щоб підкреслити соціальну інакшість Сави, письменниця вводить у твір “мотив інцесту” [6, 37]. Рахіра – Савина двоюрідна сестра, і саме таке недозволене віковим звичаєм, споганене родинним зв'язком, кохання впливає на Саву згубно: від цього проступку починається моральне переродження персонажа. Сава зятю притлумлює у собі відчуття гріха, а осуд і заборона з боку батьків і брата викликають у хлопця вперте бажання робити їм наперекір. Та насправді пристрасть, тілесна любов, а не кордоцентризм, який передбачає глибоке і чисте почуття, єднає Саву і Рахіру, власне, “це два егоїзми, що тимчасово користуються один з одного” [9, 5].

Крім того, Сава – бунтар. У роботі він бачить рутину, нудьгу, обмеження особистої свободи і образу гідності, тому сердиться на батьків за посягання на вияв його бажань і постійне спонування до праці на полі, а на брата – за те, що батьки старшого люблять, хвалять і цінують більше. Сава ревнує батьків, а надто матір (за Фройдом, у Сави явний комплекс Едіпа), до брата. Савине ображене самолюбство стає таким стихійним і потужно нестримним витокон ненависті до Михайла, що постійно підштовхує молодшого до задуму здійснити злочин.

Прагнення Савою цілковитої незалежності, свободи зробило з нього раба власних підсвідомих інстинктів, “сусіднього лісу”, що поглинув його душу у темряву, святкуючи перемогу над антилюдським у людині.

О.Кобилянська, на жаль, майже не показує ні душевного світу Сави у момент скоєння злочину, ні переживань братовбивці у найфатальнішу мить (з усього тексту довідуємося лише те, що вбивця прикрив мертвого сердаком і що переніс велике психічне потрясіння, забігши опівночі аж у чуже село, де просив напитися води з переляку від того, що накоїв). З одного боку, відкинувши всі емоції, бачимо, що Сава виявився холоднокрівним і жорстоким убивцею. Він вистрілив Михайлові в спину майже впритул, спостерігав і чекав, як той, перемагаючи нелюдський біль, ступив кілька кроків, упав, кричав і благав

про допомогу. Мабуть, ті крики відразу не зачепили нічого у Савиному естві і лише засвідчили про його власну духовну катастрофу: він дивився на передсмертні муки колючого брата і не намагався, отямившись, його рятувати, а пізніше, пересвідчившись, що той уже помер, наклав тіло і покинув у лісі. А з іншого боку, зважаючи на жалюгідну і нищу поведінку Сави відразу ж після Михайлової смерті, можемо сказати, що у момент убивства Сава до кінця не усвідомлював, який страшний злочин він коїть, а вистріливши у рідного брата, просто злякався. Саме він і тільки він наклав Михайла сердаком тоді, коли той корчився від смертельного болю, щоб самому не бачити страждань вмираючого. Повне усвідомлення жаху скоєного прийшло до Сави аж тоді, коли побачив Михайла на лаві. Саме тут з його уст зірвався зойк, чому Михайло, а не він, Сава, лежить мертвий.

Чи можемо ми сказати, що стало визначальним поштовхом до вбивства? Напевно, остаточно Сава вирішив позбутися Михайла, який стояв на заваді для задоволення його власних амбіцій тільки тоді, коли довідався про вагітність Анни: вона носила під серцем спадкоємця Михайлової землі, недалеко одруження Анни й Михайла означало, що Сава втратить батьківську землю назавжди, принаймні кращу її частину, найродючіше поле. Якщо ж не стане Михайла, то Саві легко вдасться усунути Анну і її байстря як перешкоду до одноосібного володіння землею, адже хто в селі повірить убогій покритці-наймичці, що її незаконнонароджена дитина від багачького сина?

Прикметно, що О.Кобилянська уникає самої сцени зображення вбивства. Злочин гіпотетично відтворюється за свідченнями очевидців, за припущеннями, здогадами, версіями. Братовбивство відбите у божевільних очах Сави, у передчасно розчавлених ударом долі Івоніці та Марійці, що позбулися сенсу свого існування для землі й для дітей, у втрачених ілюзіях Анни, у святвечірньому призначенні чи не єдиного старого свідка матері вбивці про те, що вбив таки Сава!..

Зате події, що сталися після вбивства Михайла, письменницею подані дуже динамічно: епізоди й об'єкти змінюються швидко, зростає і напруга почуттів, коли читач майже фізично відчуває біль і розпач героїв. Власне, ця остання частина повісті є ілюстрацією до того, наскільки розвиненою була система права в Австро-Угорщині, кінця XIX століття

зокрема, і якого рівня було кримінальне судочинство тогочасної Буковини. Односельці однозначно й одноставно переконані в тому, що вбивцею Михайла є саме молодший син Федорчуків. Їхні переконання посилюються внаслідок містичних подій: коли Сава наблизився до тіла брата, “рана вмерлого... почала так кривавитися, що подушка сильно заплямилася” [3, 218], а потім “одна свічка, що горіла в головах умерлого, впала, покотилася саме до ніг Сави і тут згасла” [3, 27]. Цих, здавалось би, випадкових, малопримітних і незначних деталей для забобонних селян цілком достатньо як доказів вини, тим більше, селяни знали про справжні стосунки і суперечки між братами, як і про те, що у Сави був мотив для вбивства.

Але, на відміну від жителів села, для представників закону потрібні факти і обґрунтовані доводи, які б переконливо аргументували вину людини, яка скоїла злочин. “Два судові урядники і один лікар” – втілення закону у повісті – попередньо оглянувши тіло, дійшли висновку, що Михайла вбито з невеликої відстані пострілом у спину, а причиною смерті стала надмірна втрата крові від пробитої кулею легені. Слідча комісія ретельно оглянула місце злочину, опитала свідків, які, на жаль, не захотіли й через це не змогли пролити світло на загадке (бо у загиблого не було ворогів) убивство. Воно так і залишилось би нерозкритим для слідства відразу, якби старенький лікар не звернув увагу на дивну поведінку брата потерпілого – Сави. Спершу лікар вирішив, що хлопець хворий, бо труситься, як від високої температури, адже в селах побутувала епідемія, тому поспішив надати медичну допомогу. Згодом зблизька помітив підозрілі плями на білих домотканних штанах парубка: “Нараз зігнувся лікар до ніг хлопця, позістаючи в тій позиції кілька секунд. На білих вовняних шароварах хлопцевих відкрив він кілька крапельок крові. Як лід зимна думка майнула йому блискавкою через голову” [3, 236]. Підозра лікаря посилювалася, коли Сава заплутався у свідченнях. Його нервова поведінка ніби видавала, що він щось приховує, а головне те, що парубок не зміг пояснити походження плям крові на своїх штанах: спочатку твердив, що це кров зайця, якого застрілив давніше, а коли з’ясовується, що плями крові свіжі, невпевнено став заперечувати: “Вона... від качки... я різав її... і держав межі колінами...” [3, 237].

Згідно з діючим на Буковині, що була складовою Австро-Угорської імперії, кримінального кодексу, а з 1873 р. – кримінально-процесуального, виявлення у ході проведення слідства на одязі або на інших речах особи, підозрюваної у вчиненні злочину, плям крові чи інших “слідів її насильницьких дій посилювало кримінальну відповідальність цієї особи” [4, 110]. До слова, ще у “Руській правді” Ярослава Мудрого, найдавнішій історичній пам’ятці права, слідам крові, виявлених на одязі чи на тілі людини, надавалось доказове значення, рівносильне свідченням очевидців.

На жаль, у час дії в повісті плями крові, виявлені на одязі підозрюваного у вбивстві Сави, не могли служити беззаперечним доказом вини, оскільки тоді визначити, кому належить кров – людині чи тварині – було неможливим. Лише у 1899 році російський дослідник-патологоанатом Ф.Я.Чистович запропонував визначати видову приналежність крові за допомогою реакції преципітації*, а в судово-медичній практиці її вперше застосував німецький вчений Уленгут у 1901 р., запропонувавши для цього спеціальні пробірки. Крім того, визначити, чи виявлена кров є кров’ю конкретної людини, чи іншої, стало можливим у першій половині ХХ століття, коли були відкриті групи крові людини.

Але повернемося до повісті “Земля”. Виявлення кров’яних плям на одязі Сави спонукало комісію до дальшого активного проведення розслідування. З’явився свідок, який розповів, що в ніч убивства до його обійстя десь біля півночі прийшов Сава і просив напиться води: “Він виглядав з лиця дуже блідо. Був дуже вмучений...” [3, 238]. Після такого неадекватного вчинку й поведінки підозрюваного слідча комісія вже не могла залишити на волі Саву й заарештувала.

Оскільки Михайла було вбито з мисливської рушниці, слідчі провели обшук бурдею, де ночували брати, і дійсно знайшли зброю. І хоча рушниця була “набита”, однак капсуль її виявився зовсім заржавілим, тому, на думку слідчих, ця зброя не могла стати знаряддям убивства Михайла. Однак капсуль у патроні, навіть цілий патрон (гільзу), не важко для вбивці заздалегідь поміняти, а остаточно довести, як давно використовували цю рушницю, можна було лише після ретельного

* Преципітація – осадження антигена з фізіологічного розчину під впливом специфічної сироватки (Словник іншомовних слів / за ред. Мельничука О. С. – К., 1974. – С. 545).

огляду ствола. Виходячи зі змісту твору, судові слідчі навіть уявлення не мали про таку науку, як балістика, яка наприкінці ХІХ століття хоча й була розвинена в основних рисах, але ще дуже слабо. Однак тоді вже робилися перші спроби дослідження технічного стану вогнепальної зброї, що могла стати знаряддям убивства, її справність, обстежували стріляні гільзи і визначали, з якого місця і з якої віддалі був зроблений постріл. Отже, огляд знайденої у бурдеї рушниці був недостатнім і поверховим. Слідчі дійшли висновку, що Сава міг скористатися іншою зброєю. Проте обшук у помешканні Григорія, який, за словами свідків, ворогував із батьками померлого і міг приховати якісь докази вбивства, теж виявився безрезультатним. Щодо описаної у повісті спроби криміналістів зробити розтин трупа і виявити нові докази, то вона зображена недостатньо правдоподібно, через що мусимо зробити певний історичний екскурс у історію криміналістики.

У 1714 році у Росії Петро I вперше ввів у військовий статут артикул 154 про обов’язковий розтин трупів у випадках раптової і насильницької смерті. Трохи згодом і в інших країнах Європи, зокрема і в Австро-Угорщині, з’явилися законодавчі акти, що передбачали проведення розтину трупа лікарем у всіх випадках насильницької смерті. Лікар же передавав свої висновки до суду у письмовій формі. Був визначений також і порядок судово-медичного розтину з обов’язковим розкриттям трьох порожнин тіла, що мало виняткове значення для судової медицини того часу.

Звичайно, що і розтин тіла Михайла був також обов’язковим, хоча для селян, а особливо старого батька, це здавалось страшною наругою над тілом небіжчика. Тим більше, що труп, який підлягав розтину (зауважимо, в яких умовах “секціонували тіло” Михайла), згідно із законом, повинен був бути похованим того ж дня, коли розтин проводився. Не викликає сумніву, що розтин тіла Михайла робився винятково з метою знайти кулю, що спричинила смерть. Трапилось так, що розслідування злочину й розтин комісія проводила довго, й тому обряд поховання відбувся після заходу сонця, що не заохочується церквою. З цієї причини для глибоко віруючих Федорчуків ще одним ударом стало те, що їхнього найкращого і єдиного спадкоємця не лише землі, а й світогляду, ховають не по-християнськи, не на третій день “при божім світлі” [3, 243], як того вимагав звичай. Але навіть

слізні прохання сивого батька, що падав “тяжкою грудю до чужих ніг”, не могли змусити панів слідчих порушити цей закон: “В таким стані не міг мертвець перележувати вже в хаті, а надто ще через цілу ніч, коли ночі тепер далі найдовші...” [3, 243].

Старий лікар ще раз пересвідчився, що молодий, повен сили та здоров’я організм старшого Федорчука міг боротися за життя за умови своєчасно наданої першої допомоги, бо помер винятково від надмірної втрати крові. Встановлено було й час, коли наступила смерть – близько півночі, тому покази свідка, до якого Сава з’явився прохолодної ночі напиться води, що аж ніяк не могло бути викликано звичайною спрагою, були вагомими і важливими.

На жаль, офіційних представників влади О.Кобилянська малює в не дуже привабливому світлі, виводить їх неухважними тепленьми, яких можна легко ошукати і ввести в оману. Звичайно, що куля, не помічена ні судовими урядниками, ні лікарем, могла послужити вагомим доводом у звинуваченні Сави в убивстві, якби її виявили, адже старий Івоніка, якому дозволили бути біля синового тіла, і до рук якого вона потрапила випадково, розібравши, впізнав її: “Вона була сповита у полотняну шматину й обмотана домовою пряжею” [3, 242]. Цей прямий речовий доказ, прихований від усіх назавжди, остаточно впевнив батька у тому, що жадливий злочин – братовбивство – вчинив його молодший син Сава.

Слід сказати, що всі кримінально-карні діяння, які вчинялись на території Австро-Угорщини, були передбачені кримінальним кодексом 1768 року (в 1803 році появилася нова редакція), який за скоєння особливо тяжких злочинів передбачав широке застосування смертної кари через повішання та інші жорстокі міри покарання. Інквізиційний характер кримінального кодексу значно посилювався, виключаючи участь захисників у кримінальному процесі, що передавав звинуваченого у цілковиту владу суду.

* Якщо уявляти кулю так, як описує О.Кобилянська, то в руках у Івоніки опинився цілий патрон (гільза з усіма її складниками), що є неможливим взагалі, адже при вистрілі патрон залишається у стволі, а з дула вилітають тільки шротинки (дріб), які й несуть смерть або поранення. Цей дріб сільські мисливці власноручно нарізали з дроту, отже, шротинки господар міг упізнати, але аж ніяк не за тими ознаками, які наведено в художньому тексті.

Уже в той час австрійські юристи вимагали перегляду багатьох положень цього застарілого кодексу, зокрема скасування смертної кари, яку вважали середньовічним варварством. Тому у 1869 році було прийнято закон про суди присяжних, а у 1873 – затверджено новий кримінально-процесуальний кодекс, який встановлював усність і гласність процесу, допускав участь громадськості (мається на увазі суд присяжних) у розгляді справ про тяжкі злочини і проводив ідею оцінки доказів за внутрішнім переконанням суддів [4, 151]. Проте новий кодекс не скасував смертної кари, особливо якщо мова йшла про злочини з обтяжуючими обставинами, яким і було вбивство Михайла. Додамо, що розгляд кримінальної справи залежав від правдивості свідчень. У разі встановлення невірогідності останніх (хоча люди давали свідчення під присягою) або недостатньої обґрунтованості підозри справу направляли на розслідування у звичаєвому порядку, оскільки держава не заперечувала застосування громадянами правових звичаїв. З цієї причини Івоніка і Марійка, достеменно знаючи, що Сава злочинець, кілька місяців, доки їх молодший син-убивця знаходився під арештом, неймовірно переживали за нього і його життя, головним чином не з суто батьківської любові, а лише тому, що вже втратили одного сина, а більше спадкоємців, крім Сави, на землю, як і продовжувачів їхнього роду не було (Аннині близнята повмирили немовлятами).

О.Кобилянська підкреслює, що разом зі злочинцем, а потім непевністю й невизначеністю долі Сави в селі настають похмурі часи. Втручання незваної досі інфернальної, пекельної сили – насильницької смерті – підірвало усталені споконвіку закони, за якими жила громада села. На зміну звичним для синів, батьків і дідів моральним устоям приходить морок, що сповнює жахом дитинну душу селян і запечатує страшною німотою їхні уста: “Всі ховали перед собою свій зір... Між усіма неначе щось невидимо ходило і об’являло одно й те саме, а відтак, прикладаючи біляву руку до живих уст, наказувало глибоке мовчання” [3, 220]. Тому громада за взаємною мовчазною згодою майже всіх її членів не виказує вбивцю, і робить це насамперед з глибокого жалю і співчуття до страждань нещасних Івоніки і Марійки, які, втративши одного сина, мають усі шанси позбутися й іншого. Крім того, селяни мудро вважають, що саме

життя стане Саві покаранням за скоєний гріх (“Той, котрому він стояв на заваді на оцім світі, він не буде мати супокою ані на сім, ані на тім світі! Воно мусить вийти наверх, хто він є. Оце нещастя таке велике, що не знайде собі сховку на землі, а крові невинного землі до себе ніколи не приймає!” [3, 219]). Тут, мабуть, варто наголосити на тому, що ці слова старого Петра та невідомого діда, який здогадується про скоєний Савою злочин (“оцього буде вона (земля. – О.Ш.) пекти в ноги, що йому ніде місця не буде” [3, 245]) співзвучні з пророцтвом, яке Бог виголосив Каїнові: “А тепер ти проклятий від землі, що розкрила уста свої, щоб прийняти кров твого брата твого крові. Коли будеш ти порати землю, вона більше не дасть тої сили своєї. Мандрівником та заволокою ти на землі” [Буття 4:11–12]).

І справді, те, чого Сава прагнув найбільше – і Рахіра, і земля – йому не дісталися, хоча й вийшла заміж за Саву дочка цигана і Марійчиної сестри, а згодом, у недописаній другій частині “Землі”, Івоніка навіть віддав Саві й Рахірі частку поля. Узаконивши перед громадою свої стосунки з Рахірою, Сава фактично втрачає до неї інтерес, бо ці стосунки перестають бути заборорою, табу. До того ж село і батьки відсахнулися від братовбивці, а він сам “не має спокою”, “ходить, як зблуджений”, відчуваючи безцільність свого існування. Праця на землі не приносить йому ні задоволення, ні втіхи, бо вона ніколи не була для нього “землею-Божою донькою”, ніколи не працював на ній до самозабуття, до сьомого поту. З чернеток Кобилянської відомо, що земля не забезпечує Савину сім’ю хлібом, і він змушений поїхати на заробітки в Америку (а прототип героя, Сава Жижія, навіть помер на чужині). Короткі хвилини душевної рівноваги в Сави появляються винятково тоді, коли ним знову, як до вбивства, починає верховодити щось темне й кровожадне: оживав лише, коли бачив зайця; мусів його вбити, не хотів, а “мусів” – потяг вбивати перетворився у якусь потребу, що приносила тимчасове задоволення і заспокоєння.

Хоча Австро-Угорщину справедливо називали після Франції “другою колискою права”, те зло, яке зробило Саву вбивцею рідного брата, залишилося законом не покаране. За браком доказів вина Сави за умисне вбивство з корисливих мотивів, хоч і була очевидною, залишилася недоведеною – суд його виправдав і відпустив. Тому виникає

закономірне запитання: на якій ноті закінчувати аналіз твору, як його трактувати, приміром, старшокласникам чи студентам?

Постараємося до кінця провести інтеграцію літературного твору з кримінальним правом. Безперечно, те, що вбивця залишився непокараним – не є і не може бути нормою в суспільстві хоча б з тієї причини, що непокаране зло буває і за одним злочиним винний, але не притягнутий до відповідальності, часто коїть інший. Та важливо також й те, що правосуддя щодо Сави дотрималося основних принципів судочинства, які існують і сьогодні, а саме: всі сумніви трактуються на користь підозрюваного (обвинуваченого), недоведення вини дорівнює доведенню невинуватості. Ці принципи судочинства мають гуманну мету: краще не покарати злочинця, ніж покарати невинну людину.

1. *Григоруканський Л.* Три силуетки: (Марко Рачок – Ольга Кобилянська – Ірина Білицька) / Л. Білицька. – Вінніпег, 1951.

2. *Городницька Л.* Кримінальне судочинство на Буковині (1774–1918) / Л. Городницька // Право України, 1999. – № 12. – С. 109–111.

3. *Кобилянська О.* Твори: у 2 т. / О. Кобилянська. – К.: Дніпро, 1998. – Т. 2. – С. 5–295.

The article investigates the criminal aspect of the novel “Earth” of Ol’ha Kobylians’ka as the part of the ideological and artistic thinking of the writer.

Key words: Kobylians’ka O., “Earth”, novella, social and norms, laws of existence.

УДК 821. 161. 2: 82-3

ББК 83.3 (4 Укр) 6

Ольга Хомишин ТВОРЧИСТЬ ФЕДОРА ДУДКА НА ЛІТЕРАТУРНИХ ГОРИЗОНТАХ 30-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті аналізується місце й роль Ф.Дудка в західноукраїнському літературному процесі міжвоєнного двадцятиліття. Основні акценти зроблено на ідейно-стильовому скеруванні прози письменника та її “вписуваності” в дискурс державницької літератури. Шляхом аналізу оповідання “Стрибожа внука” розкрито детермінованість стильової домінанти твору державницькою ідеєю.

Ключові слова: індивідуально-авторський стиль, необароко, активний романтизм, концепція державницької літератури.

Актуальність пропонованого дослідження вмотивована тим, що мистецька спадщина непересічного українського письменника-патріота Ф.Дудка, справжнього майстра слова, наділеного яскравим індивідуальним художнім стилем, на сьогодні досліджена не повно. Творча постать цього автора фактично

4. *Кульчицький В. С.* З історії української державності / В. С. Кульчицький, М. І. Настюк, Б. Й. Тищик. – Львів, 1992.

5. *Майдаченко П.* Роман О. Кобилянської “Земля”: погляд через сто років / П. Майдаченко // Київська старовина. – 1998. – № 5. – С. 11–123.

6. *Марків Р.* Міфопоетичний мотив братовбивства у повісті О.Кобилянської “Земля” / Р. Марків // Сучасний погляд на літературу: збірник наукових праць. – К., 2001. – Вип. 5. – С. 29–41.

7. *Мироненко О.* Українське державотворення. Словник-довідник / О. Мироненко, Ю. Римаренко. – К., 1997. – С. 372–376.

8. *Неклюдов С.* О функционально-семантической природе знака в повествовательном фольклоре / С. Неклюдов // Семиотика и творчество. – М., 1977.

9. *Пахаренко В.* Погляд у безодню: про читання “Землі” О. Кобилянської / В. Пахаренко // Українська мова та література. – 1999. – № 1. – С. 3–5; № 2. – С. 2–3.

10. *Судова медицина / Концевич І. О., Михайличенко Б. В. та ін.* – К., 1997. – С. 529–530.

11. *Торнвальд Ю.* Век криминалистики / Ю. Торнвальд. – М., 1991. – С. 289–317.

12. *Успенский Г.* Власть земли / Г. Успенский. – М., 1985.

13. *Филипович П.* Літературно-критичні статті / П. Филипович. – М., 1991.

пинилася на повісті “Отаман Крук”, а в статті цієї ж дослідниці [7] увага зосереджена на образах збірки “Дівчата одчайдушних днів”. Наша розвідка є частиною цілісного дослідження усієї творчої спадщини Ф.Дудка, присвяченого аналізу ідейно-художніх, жанрово-стильових особливостей прози письменника.

Федір Дудко (1885–1962), один із найпопулярніших прозаїків, творами якого захоплювався галицький читач у 30-ті, був емігрантом з наддніпрянської України. Його майстерність у володінні стилем вочевидь пояснюється не тільки вродженим глибоким чуттям слова, але й доброю школою – Дудко ще юнаком студіював журналістику в Московському університеті. Тому і “блискуча форма, і вміння володіти діалогом” (Галина Журба) були також і наслідком цілеспрямованої роботи над “формою” художнього викладу.

У Львові Дудко опинився у 1922 році, емігрувавши після поразки УНР (прикметно, що за української влади він працював в українському уряді). Як слушно підкреслює Н.Мафтин, навіть перші прозові спроби Ф.Дудка вигідно “вирізнялися на тлі народницького романтизму вжиткової в той час у Галичині історичної белетристики”. Уже першою збіркою оповідань “Краса життя” (1922, видавництво “Русалка”) Ф.Дудко заявив про себе як майстер стилю, в якому поєдналася, за висловом Луки Луціва, “романтична піднесеність” [4, 7] та реалізм зображення, і майстер побудови цікавого сюжету. За період 20–30-х рр. в Галичині вийшли друком роман “Отаман Крук” (1924), збірка оповідань “Глум” (1925), історичне оповідання “Стрибожа онука” (1935), цикл повістей “В заграві”, “Квіти і кров”, “На згарищах”, “Прірва”, “Чорторій” (1928–1931); історична повість про Мазепу “Великий гетьман” (1936), збірка новел “Дівчата одчайдушних днів” (1937).

Твори письменника активно обговорювались читацькою аудиторією – про це свідчать численні звернення читачів до редакцій часописів, де друкувалися повісті [7]. Вочевидь таке захоплення прозою письменника було зумовлене не тільки майстерністю белетристичного викладу – Дудкова проза “засвідчила провідні тенденції, характерні для української літератури цього періоду: вироблення нового мистецького світогляду, що остаточно поривав із “розніженим” ХІХ століттям, з культом терпіння, оспіваним старшим поколінням українських митців, а мав би натомість

своїм підґрунтям ідеологію дії, боротьби за Україну, а відтак – пошуки героя нового типу, людини дії – донцовського “чину”, героя, що був би позбавлений занепадницьких настроїв.

Саме такий герой з’явився в романі Ф.Дудка “Отаман Крук” [7, 6]. Ця проза була виразно позначена націєконсолідуючими рисами: на рівні тематичному автора перш за все цікавили сюжети, пов’язані з добою державництва України чи змагань за державність. Висока ідея національної самості, патріотизму, активного протистояння ворогам пронизує ідейно-тематичний та художньо-образний рівні його текстів, задаючи певну поведінкову модель персонажного світу, вмотивовуючи групування образів-персонажів, детермінуючи специфіку конфліктів та колізій, визначаючи параметри образності, а відтак – вибір стильової домінанти.

Так, “світлоритм” української національної революції пронизує сторінки роману “Отаман Крук” – твір “буквально випромінює універсально-мужню ідею українського відродження – він пройнятий нею на рівні тематики й проблематики, вона проходить через усю образну систему твору та його композицію [7, 8]”. Пристрасне бажання “чину” задля України, готовність пожертвувати власним життям у боротьбі опромінює й персонажів Дудкової збірки новел “Дівчата одчайдушних днів” (Львів, 1937). Саме ці почуття у вирі національної революції формують із “кумедної панночки” Зіночки грізну отаманку повстанців Орлицю (новела “Кумедна панночка”), надихають на подвиг Марусю, зв’язкову повстанців (новела “Над Дніпром”), творять українську Жанну д’Арк (новела “Вистріл”).

У образах-характерах, виведених на сторінках творів Ф.Дудка, “вітаїстична окриленість життям поєднується з гордим аристократизмом душі [7, 9]”. Якраз “гордий аристократизм душі” Дудкових персонажів, детермінований глибинним усвідомленням власної приналежності до своєї землі, роду, культури, батьківщини, визначає “державницьке” (Л.Луців) спрямування його прози, “вписує” твори автора, який не належав до жодного з угруповань митців Західної України, в дискурс “державницької літератури”, пропагованої в публіцистиці Д.Донцова та втілюваної перш за все у творчості “вісниківців”.

Ідейне скерування творів Ф.Дудка, як уже наголошувалось, детермінує їх художньо-

образну структуру, визначає стильову домінанту прози письменника, що дає підстави говорити про тяжіння художнього мислення письменника до “активного романтизму” та неobaroko. В аспекті піднятої проблеми (приналежності прози Ф.Дудка до стильових напрямків доби) звернемо увагу на те, що одне з цільних місць серед тематичних уподобань письменника посідає тематика історична (оповідання “Стрибожа внука”, роман “Великий гетьман”). Адаже зацікавлення добою Київської Русі, як і добою козацького бароко, задають і стильові “параметри” втілення творчого задуму. Слід також зауважити, що історична белетристика в період міжвоєнного двадцятиліття стає в Галичині “найбільш психологічно заангажованим жанром” (С.Андрусів): саме твори про героїчне минуле України давали галичанам оптимізм надій на державницьке майбутнє, мали “певний “терапевтичний” ефект – допомагали позбутися пасіонарного надлому, пов’язаного із втратою державності” (Н.Мафтин).

Окрім того, в часи бурхливих змін з’являється потреба осмислити себе в історії, звернутись до витоків минулого власного народу, його героїчних сторінок та “чеснот, що виражають національний характер” (Е.Сміт). Західноукраїнські літератори в 20–30-х працювали на створення певної історіософської концепції минулого. Адаже “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]”. Важливим є й той момент, що в 30-х роках у культурологічній та історіософській концепції минулого на Західній Україні остаточно відбулося перенесення акцентів з України козацької на Україну княжу. Поезія Юрія Липи, Олега Ольжича, Леоніда Мосендза, Оксани Лятуринської стала яскравим втіленням могутньої вітальної й державотворчої енергетики впорядкованого космосу Русь-України: “західноукраїнські інтелектуали активно вводили у свідомість нову ідею національного першочасу – княжу Русь-Україну [1, 135]”. Ця ідея “національного першочасу” пульсує й у

прозі Федора Дудка, зокрема в його історичному оповіданні “Стрибожа внука”.

Сюжет твору вибудований автором на скупих історичних відомостях про доньку київського князя Анну Ярославну, змушену, з огляду на державницькі інтереси, вийти заміж за нелюбого їй французького короля Генріха І й покинути рідну землю. Власне, творча уява письменника зупиняється саме на тих кількох днях, коли королівські свати прибули до Києва й Анна мусила прийняти непросте для неї рішення. Для увиразнення конфлікту автор вводить любовну лінію: Анна закохана у вродливого, освіченого юного боярина Славуту. Вона навіть готова втекти із коханим до Царгороду. Однак про це довідується митрополит Іларіон, Аннин наставник і вихователь. Його розмова з закоханими визначає остаточний вибір і юної княжни, і Славуті.

“Державницька” ідея твору виразно звучить не тільки у словах митрополита Іларіона, котрий наставляє свою вихованку: “... в інтересах державних можна, а іноді й треба, пожертвувати своїм особистим щастям” [2, 42]; “добро і велич держави вимагають від людей іноді дуже болючих, але конечних жертв” [2, 88]. Ця ідея, умотивована творчим задумом, що спонукав письменника звернутися до однієї з найвеличніших сторінок української історії – періоду князювання мудрого володаря й державника Ярослава, – найповніше реалізована на персонажному рівні оповідання: вона детермінує поведінкову модель Іларіона, Ярослава, Анни, Славуті. Глибоко розуміючи почуття Анни (адже був її вихователем з дитинства), співчуваючи їй, Іларіон допомагає княжні зробити вибір на користь державних інтересів, а не власних. Митрополит сам пропонує князеві супроводити Анну до Франції й залишитися там на певний період, щоб юній королеві легше було переносити розлуку з рідною землею. Почуття Анни лаконічно, але художньо переконливо передано в сцені прощання з батьківським домом: “Безсилу князівну ледве посадили в повіз. Поруч із нею сів митрополит Іларіон. Більше нікого, на бажання князівни, до її повозу не посадили.

Все вже було готове до від’їзду, коли раптом князівна пригадала собі щось, швидко вискочила з повозу, нахилилася, і митрополит Іларіон побачив, як вона загребла блідую рукою жменю рідної землі, поклала її собі до хустини, зав’язала і, притиснувши до грудей, сіла назад у повіз” [2, 86].

Від бунту й відчаю – до смирення й усвідомлення вищості державних інтересів над власними почуттями приходять і Славута – у той вечір, коли Анна покинула Київ, він “одягнув на себе чернечі ризи” й постановив “усе своє життя присвятити тяжким подвигам у далекій пустинній обителі” [2, 87]. Не просто розлучатися з улюбленою донькою й Ярославові – для нього на першому місці інтереси державні, однак у той же час автор не змальовує його суворим деспотом. Розуміючи почуття власної дитини, Ярослав не приневолює Анну до цього шлюбу, однак просить Іларіона відмовити її від постригу в черниці (Анна з розпачу готова була навіть до такого кроку): “Хай вона скаже нам, кого вибирає собі, і ми ще маємо час відмовити франкам. Правда, через шлюб із Генриком наша держава набула б великого впливу на далекому Заході і тепер, коли посла з віном уже тут, нам не дуже б приємно відсилати їх назад” [2, 52–53].

Можна сказати, що на сторінках оповідання Ф. Дудка введено ще один важливий в художньо-образній системі цього твору образ: образ Києва як столиці сильної й розвинутої держави – України-Руси. Авторська симпатія тут постає далеко не тільки на особистісно-емоційному рівні: з літописних джерел відомо про високий культурний розвиток Київської Русі в часи правління Ярослава Мудрого, прагнення європейських володарів породичатися з Києвом. Літописні джерела свідчать і про те, що “Анна Руська, королева французька” була вражена набагато нижчим, ніж у Києві, рівнем благоустрою й культури в державі франків, зокрема й у самому Парижі.

Тому “державницька” ідея оповідання виразно звучить і в риторичі барокової деталізації описів – як київських вулиць, княжого двору, так і описів одягу дружинників і князівських бояр: “Уже віддавна старе Аскольдове місто не мало такого урочистого вигляду, як сьогодні, Коло дзвіниць усіх церков, починаючи від церкви Благовіщення над проїздною брамою Золотих Воріт, до св. Власія на Житньому Торжищі і від св. Ірини, що над Хрещатим яром, ген-ген аж до далекої Свято-Василівської церкви аж у Вишгороді, на шпильях усіх міських брам і сторожевих веж, на стовпах посеред майданів і на щоглах кораблів на пристані – скрізь маячать розпростерті пурпурні полотнища. Легкий вітерець напинає прапори і, перебігаючи по них хвилями, пустотливо лопотить. Маса народу

пішо і кінно, в святочних, як на Великдень, одіннях вливаються звідусіль на широкий майдан перед Софією” [2, 12].

У Дудковому оповіданні описи-екстер’єри, як і описи-інтер’єри, виконані у стильовій манері, властивій прозі Ю.Косача та Ю.Липи – необароковість художнього мислення цих авторів запозичила як барокову деталізацію, так і акценти на деталях, що увиразнювали б ідею державності. Слід сказати, що тяжіння ідіостилію Ф.Дудка в аналізованому оповіданні до необароко з елементами неоготики (назагал стильова манера письменника виразно вписується в дискурс “активного романтизму”) виявляється й на рівні композиційному – експозиція твору має цікаву “дзеркальну” проекцію, в якій задіяний елемент гри з часовими площинами: “Було це в п’ятницю, над вечір. Гаряче сонце, мов розпечене горно, сідало за Щекавицькою горою й обливало сумним багрянцем верхи вікових дубів на київських печерських урвищах.

У вузькій печері коло маленького ма-настирського скиту було душно, і старий, зігнений чорноризець із Адамовим черепом на каптурі сидів на ослоні під розлогим деревом, мочав гусяче перо в каламар і, прилігши до столу, писав на довгих звоях грецького папірусу:

“Бі же пяток, в’сходящу солнцу, і приспі о то чин Святополк с печеніги, і сступиша ся обої, і бисть січа зла” [2, 5].

У композиційній площині Дудкового твору важливими є й лейтмотивні образи – прикметно, що в основі їх закладено символ корони й списа як дві важливі підвалини державності Києва (діадема на голові Анни – “зубці пишної корони”, що вінчає Київ: “З пристані на Почайні видно краєчок Верхнього Города. Вилискуючи золотими банями церков, увесь виступ великої київської гори видається увінчаним зубцями пишної корони” [2, 16]; “у кінці Боричева Взвоза блиснули шоломи і цілий ліс сталевих списів” [2, 64].

Таким чином, стильова домінанта оповідання “Стрибожа онука” цілком відповідає ідейній скерованості твору: необарокові та неоготичні риси художнього мислення Ф. Дудка тут виразно детерміновані державницькою риторикою. Адже необароко, поруч з неоромантикою та неоготикою, було й таким естетичним освоєнням дійсності, що прагнуло спонукати націю до “себепізнання” – розгортаючи ідею “пізнай себе” “в площині пробле-

матики узгодження людської волі з Божим промыслом” (Л.Ушкалов) – і трансформувати її в ідею “призначення України”. Тому творчість Ф.Дудка 30-х років ХХ століття як за своїми ідейними, так і стильовими параметрами, органічно належить дискурсові “державницької літератури” й резонансна парадигмі творчості “вісниківців”.

1. Андрусів С. М. Модус національної ідентичності: львівський текст 30-х років ХХ ст.: [монографія] / Стефанія Андрусів. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2000. – Тернопіль: Джура, 2000. – 340 с.

2. Дудко Ф. Стрибожа внука. Оповідання / Федір Дудко. – Авгсбург, 1946. – 88 с.

3. Лавріненко Ю. Література вітаїзму, 1917–1933 // Юрій Лавріненко. Розстріляне відродження: антологія 1917–1933: поезія – проза – драма – есеї / підгот. тексту, фахове редагування і передм. проф. Наєнка М. К. – К.: Вид. Центр “Просвіта”, 2001. – С. 753–783.

4. Луців Л. Федір Дудко / Лука Луців // Дудко Федір. Моя Молодість. – Нью-Йорк, 1965. – С. 7–13.

F. Dudko's role and place in the Western - Ukrainian literary process of the inter - wars 20th is analyzed in the article. The main emphasis was given to the ideological and stylistic trend of the author's prose and its penetration in the main tendency of the Ukrainian state literature.

Having analyzed the story “Strybozha's granddaughter” (“Strybog” is the slavic god of wind), it was revealed the determination of the stylistic leitmotif of the story by the main idea of the state.

Key words: individual author's style, neo-baroque, effective romanticism, the conception of the state literature.

ББК: 83 вб

УДК: 82.091

КОНЦЕПТ “АБСУРДУ” В ЕКЗИСТЕНЦІАЛІСТСЬКОМУ ДИСКУРСІ ДОБИ МОДЕРНІЗМУ

Євген Лєпхюхін

У статті аналізується концепт абсурду, який є невід’ємною часткою творів, написаних в екзистенціальному ключі. Поряд з художніми творами, розглядається специфіка його функціонування у кінострічках.

Ключові слова: концепт, абсурд, екзистенціалізм, імпресіонізм, людина.

У літературі екзистенціалізму існує низка образів-концептів. Взагалі аналіз концептів художнього твору має на меті змодлювати його вищу ієрархічну ступінь – концептосферу. Оскільки в основі екзистенціальної естетики закладено “людинознавство”, тому головним мегаконцептом постає “людина”. Такої думки і Є.Ядрихінська, котра визначає концепт “людини” як інтегруюче і домінуюче лінгвокогнітивне ядро утворення екзистенціальної картини світу або –

5. Маланюк Є. Книга спостережень: статті про літературу / Євген Маланюк. – К.: Дніпро, 1997. – С. 227–231.

6. Мафтин Н. Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х років ХХ століття: парадигма реконквісти: [монографія] / Наталя Мафтин. – Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008. – 356 с.

7. Мафтин Н. Творчість Ф. Дудка та К. Поліщука в контексті історичних та естетичних вимірів доби / Наталя Мафтин // Наталя Мафтин. Збірник Харківського історико-філологічного товариства; Харківський національний педагогічний університет. – Харків: Харківське історико-філологічне товариство, 2009. – Т. 13. – С. 85–96. (Нова серія).

8. Шерех Ю. Стилі сучасної української літератури на еміграції / Ю. Шерех // Шерех Ю. Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. – Харків: Фоліо, 1998. – Г. 1. – С. 161–195.

макроконцепт. Дослідниця виділяє його вербалізовані філософсько-психологічні мікроконцепти, які вона визначає, зокрема, у романі “Чума” А.Камю: “життя”, “смерть”, “вибір”, “існування до вибору”, “відчуження”, “соціальна індиферентність”, “ставлення до чуми”, “відповідальність особистості”, “віднайдіння своєї індивідуальності”, “втрату особистісного начала” [18, 48].

Ще одним мікроконцептом є “абсурд”, який відповідає за моделювання діалектичної

пари “людина–вибір”, тим самим конструює один із варіантів дійсності. Зазвичай, трактування концепту “абсурд” тісно вплетене у розгляд суспільно-політичного, соціально-економічного, наукового та культурного життя людини ХХ століття, тобто ведеться дослідження його міждисциплінарної природи.

Дослідження концепту “абсурд” в екзистенціальному дискурсі – явище не нове, тому що це один із магістральних компонентів екзистенціальної картини світу. У різні роки його аналізували багато вчених. Зокрема, слід виокремити дослідження Р.Соломона, О.Чорноризької, О.Зеніної, Р.Москвіної, Т.Денисової та ін. В переважній більшості існуючих наукових розвідок концепт “абсурд” піддавався аналізу на матеріалі конкретних художніх творів. У нашій статті з’ясуватимемо функціонування концепту “абсурд” як на прикладі літературних творів, так і у кінострічках тим самим підтверджуючи вагомність синкретизму мистецьких явищ.

Відповідно до стратегії розуміння абсурду його розглядають у трьох іпостасях: як естетичну категорію, що відображає негативну властивість світу, логічний абсурд – заперечення логіки і змісту того, що відбувається, та метафізичний абсурд, що означає вихід за межі розуміння [6, 70]. О.Буреніна підкреслює, що “трактування абсурду повертає нас до вихідної етимології слова абсурд (*absonus* “какофонічний” + *surdus* “глухий”), що прочитується тепер як тотальна дисгармонія (*absonus*) між намаганнями індивіда бути зрозумілим, “почутим” та безпробудною глухотою (*surdus*) світу, неможливістю не тільки відшукати зміст у самому світі, але й знайти у ньому навіть найменший відгук на власні намагання” [2, 19].

А.Суховський ділить категорії абсурдного на два види – абсурд повноти змісту А(+) та абсурд порожнечі А(-): “А(-) – це ситуація, в якій людина позбавляється сенсу свого людського існування, втрачає людське обличчя” [14]. Це результат щоденної рутинної праці, перетворення суспільства у масове споживачке, політзомбування, бюрократизм – усе те, що перетворює людину на механізм, на гвинтик у системі. Процес механізації суспільства тривалий, його сліди подибуємо вже у літературі романтизму, зокрема у творах Е.Т.А.Гофмана. Абсурд становить складову частину загальної системи – світового хаосу, засобами іронії та сарказму соціальна дій-

сність показана абсурдною (повністю – зокрема, антиутопічні романи ХХ століття, опосередковано – “Падіння” А.Камю, п’єси “театру абсурду” тощо). Можна навіть стверджувати, що викривальна роль сатири перекочувала з реалізму ХІХ ст., але сліди її інколи складно відшукати у творах екзистенціалістів.

Концепт “абсурду” становить універсальну буття людини у ХХ ст. Водночас він є збірним поняттям усього, що виражає його сутнісні ознаки: парадоксальність, безглуздість, нонсенс, ірраціональність, алогічність, авангардність, експериментальність тощо. Абстрактність цих характеристик допомагає поєднати “концепт” і “абсурд”. Звичайно, що перелічені ознаки можуть відображати або синонімічність значень, або тільки один із його відтінків. Д.Ліхачов писав: “Концепт існує не для самого слова, а по-перше, для кожного основного (словникового) значення слова окремо і, по-друге, пропоную вважати концепт своєрідним “алгебраїчним” висловлюванням значення <...> яким ми оперуємо у своєму писемному чи усному мовленні, оскільки охопити значення у всій його складності людина просто не встигає, іноді не може, іноді по-своєму інтерпретує його...” [9, 150].

У різні епохи абсурд трактували по-різному. Але завжди існували два підходи у тлумаченні абсурду – з позиції релігійної парадигми і з позиції секулярної парадигми. До другого типу належить екзистенціалістський дискурс атеїстичного спрямування. З появою екзистенціалізму на перший план висувається третя іпостась абсурду – метафізичний абсурд. Для вдалішої артикуляції проблеми, він стає центром уваги не тільки філософії, а й літератури та мистецтва. Літературні підвалини розуміння абсурду були закладені Ж.-П.Сартром у романі “Нудота” і потім поглиблені А.Камю у “Сторонньому” і “Міфі про Сізіфа”, для якого “абсурд був фундаментальним принципом взаємостосунків гомо сапієнс зі світом” [1, 64–65]. В “Історичному словнику екзистенціалізму” вказано, що концепт абсурду прийнято розцінювати з двох позицій: літературної й філософської. З точки зору екзистенціалістської літератури, абсурдом вважають “відчуття цілковитої випадковості всього, що існує: відчуття, що все могло б бути інакше, ніж воно є, оскільки не має кінцевого плану чи мети, згідно з якою щось можна виправдати” [23, 27]. Екзистен-

ціалісти продовжили тенденцію, “яка розвивалася у реалізмі ХІХ ст., – це відхід від зображення виняткової особи, героя і все частіше звернення уваги на “маленьку людину” [8, 278]. Відмінність і новаторство екзистенціалістів у тому, що їхні персонажі перебувають ніби за межами певного соціально-історичного часу, хоча ознаки на нього є наявними, та ті вказівки набувають універсального значення, оскільки, на їхню думку, вони притаманні усім часам та епохам. А.Камю експериментував з різними жанрами та формами, щоб трактувати і описати своє бачення концепту “абсурд”.

Абсурдна людина в екзистенціалістів – психічно нестабільна, вона піддається впливу незрозумілих чинників. У В.Підмогильного акцент ставиться на психологію під впливом теорій З.Фройда, в А.Камю – генеза невірності проступає від літератури Ф.Достоевського (“Герої-інтелектуали Федора Михайловича для Камю – белетризований стан абсурду, що притаманний сучасній людині” [3, 599]. Психологія у В.Підмогильного – це не тільки адаптація теорій австрійського психіатра, а й практикування у постімпресіоністичній парадигмі.

Сізіф, герой давньогрецьких міфів, є втіленням міркувань А.Камю про абсурдну людину, чудовим символічним взірцем цього поняття. Він кидає виклик богам в ім’я життя, і його покарання нагадує боротьбу проти смерті, від якої потерпають усі живі істоти. Натомість у “Сторонньому” покарання у вигляді смерті символізує абсурд.

Вдосконалюючи поетику українських письменників-імпресіоністів, В.Підмогильний стає трохи схожим на художників-постімпресіоністів, на зразок П.Сезана, В.Ван Гога тощо, котрі “висловлюючи свої враження від речей, за якими вони спостерігали, намагалися передати внутрішній зміст явищ, а не його зовнішню, видиму форму” [11, 17]. Прикметно, що у літературі доби Модернізму персонажі є збентеженими, їхнє сум’яття виражається потоком свідомості, соціальною дезінтеграцією, “палінням” усіх мостів. Знову простежується чітка відмінність від літератури попередньої епохи. Тепер усі погляди були звернені не на “зовнішність”, а в “нутроці”, засобом для дій стала логіка душі, “психолого-імпресіоністична”: “Зовнішній, “ілюзорний”, за словами Ван Гога, реалізм, поступався місцем реалізму внутрішнього життя людини” [11, 18].

Отже, зв’язок екзистенціалізму з минулими літературними епохами не є втраченим. Як і тоді, у центрі екзистенціалізму знаходиться людина з її проблемами, але зараз ці проблеми набувають зовсім іншого характеру. У Ф.Кафки екзистенціалісти перейняли зміст концептів “абсурд”, “відчуження”, у С.К’еркегора – “стрибок віри”, у Ф.Ніцше – самодостатність індивіда.

У ХХ століття концепт абсурду був допоміжним в аналізі дійсності. Починаючи від романів про кохання і закінчуючи фантастичними творами, – усюди можна зустріти алюзії на нього. А.Мальро, котрий також вважається предтечею екзистенціалізму, у 20-х рр. ХХ ст. вводить поняття “абсурду” у його сучасному значенні – як одну із характеристик існування людини у світі: “Завдяки і Мальро, і екзистенціалістам поняття “абсурд” проникає у суспільну думку Заходу і стає, за словами Клода Моріака, “жаргоном епохи”, перетворюється у якесь “магічне” слово, що позначає складні проблеми сучасності” [10, 139].

Екзистенціальні твори цікаві тим, що вони перебувають у двох вимірах – художньому і метафізичному. Уніфікувавши кінцеві результати, можемо говорити або про певне усвідомлене інтегрування філософських ідей у літературу (Г.Сковорода, Ф.Ніцше, С.К’еркегор, Ж.-П.Сартр, А.Камю, К.Ясперс тощо), або лише про унікальну здатність митця засобами художньої виразності розширити горизонт думок і бачень проблеми людини (Ф.Кафка, В.Винниченко, В.Підмогильний, Е.Гемінгвей, Н.Мейлер тощо).

О. Зеніна акцентує: “Абсурд ситуації долається не шляхом реконструкції її логіки. Захист від абсурду надає здатність вирватися за межі цієї логіки у царину, де панує зміст” [6, 71]. А.Камю вдається до пошуків виходу із складної ситуації. Таким виходом є “стрибок віри” для релігійних екзистенціалістів, але не для Камю, який вбачає у цьому філософське самогубство. Як пояснює О.Зеніна: “Реально відчутне безглуздя і глибока надія (аж до віри) на присутність сенсу разом утворюють плідний парадокс абсурду [там само]”. Дуалізм творчості А.Камю базується на парадоксі, “з якого кінець кінцем бере початок відчуття абсурду...” [21, 210]. Власне дуалізм, полярність митця не є чимось надуманим, вигаданим. Вона є результатом еволюції вчення С.К’еркегора про парадокс, на що вказує В.Шервашідзе: “Парадокс К’еркегора, що

об'єднує і пародіює суперечливість життя, є “трагічною іронією” або “естетизмом без ілюзій” [17, 75]. Ця “трагічна іронія” присутня й у В.Підмогильного, вона є прикметною ознакою не тільки цих двох літераторів, а й літератури екзистенціалізму загалом. Не можна однозначно стверджувати, що саме у літературі екзистенціалізму зародилася майбутня постмодерна іронія з її дошкульними ремарками, але її сліди тут досить помітні.

Парадокс простежується у самому факті впливу С.К'єркегора на екзистенціалістів – філософів і письменників. Річ у тім, що датський мислитель намагався дати нове бачення суті християнства, реформувати його. Висновками цього попередника екзистенціалізму озброїлись індивіди, котрі у тій чи іншій формі були противниками християнської доктрини: хто атеїст (Сартр, Гайдеггер), хто агностик (Камю, Підмогильний) тощо. Відповідаючи на запитання М.Чарльзворса стосовно даного аспекту, Г.Водлоу зазначає: “Мабуть, не дивно, якщо його позиція парадоксальна, оскільки він розглядає парадокс як щось невід'ємне від людського існування. Також варто пам'ятати, що К'єркегор ніколи не хотів розвивати послідовну систематичну філософську позицію <...> жодна з його впливових філософських праць не була підписана його іменем. Вони були написані вигаданими “авторами”, і вони не зобов'язані бути бути Християнами” [20, 12–13].

Звернення до світового кіномистецтва, як західного, так і східного, є ще одним засобом для проникнення у сутність екзистенціальної парадигми. Така позиція є цілком виправданою, адже повністю відповідає змістові третьої площини порівнянь у компаративістичі. Третє поле, згідно з Е.Касперським, обіймає “порівняння відмінних семіотично дискурсів і форм культури, наприклад поезії і малярства, роману і фільму, театру і релігійного ритуалу тощо. Підставою порівняння є значуща матерія, її можливості експресії та комунікативне вживання. Літературна компаративістика стикається на цьому полі з культурною і стає в дійсності її відгалуженням” [7, 534].

У праці “Кіно” Ж.Делез писав: “Теорія кіно – це теорія не про “кіно”, а про концепти, що їх воно породило, – і вони вступають у відносини з іншими концептами, що відповідають іншим практикам...” [4, 614]. Іншими словами, коли хтось, наприклад, промовляє ім'я Роксолана – у нашій свідомості зринає

образ акторки Ольги Сумської, яка її втілювала на екрані. Або часто можемо переглядати фільми (особливо, це поширено серед примітивних стрічок категорії Б, де це більше нагадує епігонство) про полісменів, що діють за правилом “мета виправдовує засоби”. Еталоном для копіювання став образ Гаррі Каллахена, прозваного “брудний Гаррі” з однойменної стрічки Дона Сігела 1971 року (це друга знакова роль і кінообраз водночас Клінта Іствуда), оскільки той не завжди вів розслідування, дотримуючись букви закону.

Подібне явище можна спостерігати у літературі. Взірцем уособлення концептуальних понять слугує література доби Романтизму та Реалізму: Гобсек – людина, котра маніакально звихнена на грошах і скнара, Плюшкін – те ж скнара, містер Піквік – благочестива наївна людина, котра у свою чергу нагадує Дон Кіхота, Клод Фролло – свого роду консерватор, не дуже пошановує нове, а на земне життя дивиться з позиції середньовічної людини тощо.

Людина абсурду є носієм абсурдної свідомості. Чудовою ілюстрацією цьому може слугувати образ головного героя фільму Крістофера Нолана “Мементо” (“Memento”, 2000). Леонард Шелбі розшукує вбивцю своєї дружини. У цих пошуках йому допомагає людина на ім'я Тедді та дівчина Наталі. У результаті розгортання сюжету дізнаємося, що Ленні не може повністю довіряти ні чоловікові, ні жінці. Та найдраматичніше те, що ї собі він не може, оскільки страждає на антероградну амнезію (незможність запам'ятати нову інформацію, отриману після події, що спричинила амнезію). Іронія ситуації у тому, що дружина померла випадково: Ленні ненавмисне передозував її інсуліном (але напад гвалтівників таки був), проте той цього не пам'ятає. Тедді, поліцейський, що видав його справою, влаштовує все так, що Ленні щоразу шукає вбивць дружини (зазвичай, це наркоторговці).

Правда це чи ні, достеменно не відомо, оскільки протягом цілого фільму глядач має змогу спостерігати за дволикістю і корисливістю людей, які оточують Шелбі. Б.МакДоннелл підкреслює: “Насправді, зробивши з Леонарда мисливця за злочинцями, Тедді створив монстра Франкенштейна, котрий потім його вбиває” [22, 284]. Персонаж Гая Пірса є чудовою ілюстрацією Міфа про Сізіфа А.Камю: Сізіф знову і знову котить валуна вгору так само і Ленні – шукає кривдника

дружини ніби вперше. Проте безглуздість його випадку у проблемі з пам'яттю, у той час як Сізіф (що і підкреслював А.Камю) абсолютно свідомий того, що з ним коїться. Зрештою, Ленні має іншу перевагу, яка засвідчує наявність екзистенціальної бінарності. Режисер пояснює, що фільм “про “екзистенційні умови ідентифікації”, і його герой, котрий страждає від амнезії, фактично, має чудову можливість вільно обирати свою долю, лише якщо він може уникнути пасток інших людей” [22, 283].

У зміст концепту “абсурд” вкладаємо поняття “абсурдна свідомість”, “абсурдне мислення”, “абсурдний вчинок”, “абсурдний світ”. Екзистенційні герої Підмогильного і Камю є речниками абсурду, вони потрапляють у семантичне поле “абсурду”, становлять вінець його концептосфери (термін Д.Ліхачова) – “абсурдна людина” або “людина абсурду”. Взірцями цього втілення концепту є повість “Сторонній” А.Камю, повість “Остап Шаптала” В.Підмогильного. Ж.-П.Сартр писав: ““Сторонній” не є тлумачною книгою. Абсурдна людина не пояснює, вона описує. Також, це не є книга, яка що-небудь доводить. Мсьє Камю просто-таки щось дає на розгляд і не займається обґрунтуванням того, що є цілком невиправданим. “Міф про Сізіфа” вчить нас, як сприймати роман нашого автора. У ньому ми віднаходимо теорію роману абсурду” [24, 28].

Тобто А.Камю на практиці випробовує синтези, які потім теоретично обіграє в есе. Такої ж думки і Р.Бейкер: “Щоб повністю описати *Стороннього*, повість, опубліковану у 1942 р., Камю також написав *Міф про Сізіфа* як супровідну працю, суб'єктивною людською мовою повість висловлювала те, що есе мало пояснити раціональною, філософською. Іншими словами, повість описувала “відчуття” абсурду, в той час як есе роз'яснювало “поняття” абсурду” [19, 55]. Прикметно, що подібно вчинить Ж.-П.Сартр у “Нудоті”, цілі пасажі з якої він продублює у філософському *magnum opus* “Буття і Ніщо”.

Застосування лексеми “абсурд” та її похідних дозволяє зрозуміти зв'язок між світом і людиною. Пошук абсолюту, значення, змісту є абсурдним, але це не значить, що воно не є можливим. У “Сторонньому” судять не вчинок Мерсо, а його самого як людину, особистість. Це, на думку А.Камю, і є реальний абсурд. Абсурд пов'язаний із свідомістю, тобто прийняття цього стану, його відчуття

створює “абсурдного героя”. Як пояснює Р.Соломон, “Сізіфове усвідомлення повторюваності, цілковита беззмістовність його завдання – ось що робить його абсурдним героєм” [25, 71].

Аналіз концепції роману у “Міфі про Сізіфа” вже неодноразово провадився (Т.Мотильова, М.Шервашідзе, С.Фокін, Т.Біляшевич тощо). Результати добре сформульовані у таких рядках: “У рамках “Міфу про Сізіфа” Камю розробляє концепцію роману як напруженої рівноваги філософських та художніх форм, як “філософії в образах”, а не в безплідних міркуваннях. Головним естетичним началом такого роману Камю визнає напружене поєднання соціального та метафізичного, пропонуючи урівноважити у творі високу трагічність із сірою буденністю, іманентний біг життя з елементами надзвичайного, непохитний абсурд з надприродною логікою. Основною метою подібних коливань є втілення у творі двоїстої людської природи. Визнаючи соціальне та метафізичне ґрунтовними принципами побудови роману, відхиляючи релігійну метафізику, Камю розробляє натомість власну – метафізику взаємозв'язку людини та світу, основні фази якої на різних етапах визначали концепції абсурду, бунту, любові” [13].

Основна ідея “Міфу про Сізіфа” – визнання зв'язку між абсурдом і щастям. Сутність щастя полягає у повстанні проти беззмістовності, це “щастя абсурдної величі”. Життя – найвища цінність, але воно абсурдне, бо не можливо його зрозуміти, віра у трансцендентність Бога оманлива і підступна. Отже, впливає, що абсурд безпосередньо присутній у людській свідомості. Відповідно, “в плані естетики (способів і можливостей вираження певного змісту) абсурдна свідомість потребує відповідних творчих форм – абсурдного художнього твору, абсурдного роману” [15, 135–136]. Своєю чергою це призведе до викриття його логіки з подальшим переходом до змісту. Крім того, у такий спосіб докладно проаналізується онтологічний (світоглядний) абсурд – “базова ситуація абсурду пов'язана з переживанням втрати сенсу життя, і детально розглядається у філософії екзистенціалізму та, наймасштабніше, у художній літературі” [6, 72]. У цьому сенсі промовистою є новела Е.Гемінгвея “Чиста, ясно освітлена місцинка” (1926). У ній слід зацентрувати не на констатації жалюгідності життя старця, а на тому, що щоденне відні-

дування кафе – це його єдина підтримка, втіха і спротив беззмістовності життя.

Абсурд проявляється у проблемі комунікації. Екзистенціальні герої – мовчазні, інертні, слухачі, здебільшого німі і глухі до зовнішніх подій, вони інтроверти, відкриваються тим, кого або давно знають, або тільки у зв'язку з обставинами. А. Суховський вважає, що “Атеїстичний екзистенціалізм сприймає світ (і людей у ньому) як $A(+)$ <...> коли зовнішній світ сприймається як абсурд, це може бути з двох причин. Перша причина зовнішня – світ дійсно мовчазний і звідси відчуття абсурду. Друга причина внутрішня – я втратив “слух”, і тому, мені здається, що світ німий” [14]. Приміром, службовець Мерсо вже настільки атрофований від соціуму, що йому байдуже що там коїться, але він свідомий того, що нічого іншого не існує поза суспільством, він все ще його частка. Йому потрібно працювати, бо треба за щось жити, йому потрібне фізичне кохання, адже це норма поведінки ссавців та інших тварин. На безлюдний острів він не може поплисти, оскільки там не буде причин вважати життя нікчемним.

Остапа Шапталу і Мерсо поєднує, зокрема, мовчазна поведінка стосовно матері. У випадку Мерсо ця поведінка двостороння. Р. Бейкер трактує їхні відносини у світлі сартрівського розуміння феномену “погляд”, згідно якого суб'єкт стає поневолею у відображенні іншого (один із аспектів сартрівського бачення проблеми взаємовідносин “Я” та “Іншого”, ключовим розумінням яких є усвідомлення того, що “Інший” становить загрозу свободі “Я”). Р. Бейкер підкреслює: “Погляд іншого” значить, що вона перетворювала Мерсо на об'єкт, крадучи від нього його світ, тобто світ, який він приймає як власний, тому що він є суб'єктом, центром світу” [19, 59].

Щось подібне коїться й у житті Остапа. Єдина жінка, якій він дозволяв “красти” власний універсум, була його смертельно хвора сестра. До матері він ставиться прохолодно, адже “не міг лишатися довго вдома, бо бачив страшне непорозуміння, що там коїлось. Дедалі, то чужішою ставала йому його мати з її недоладним жахом перед смертю” [12, 274]. Для Шапталу смерть – це те, чого бояться усі, крім нього, це не страх перед невідомим, це початок, поява завдання, мета якого химерна і аналізу цілком не піддається. Підмогильний зображує Остапа роздвоєним.

Його внутрішній світ кричить, волає про допомогу, про розуміння, вбачання сенсу, який надала смерть Олюсі, та ззовні він подібний на урівноважену, спокійну людину.

Отже, абсурдний роман не пояснює дійсність, у ньому лише відображена його точна копія. Як бачимо, сам по собі абсурд не може існувати, потрібен його симбіоз з людиною. Позбавлений спрямованості на утвердження сенсу, абсурдний твір покликаний імітувати безглуздість світу. У такому випадку він може нагадувати твори представників “брудного реалізму” як от Ч. Буковські, Г. Селбі та ін.

1. Бойченко О. Апостол абсурду / Бойченко О. Щось на кшталт шатокуа. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003. – С. 64–66.

2. Буренина О. Что такое абсурд, или по следам Мартина Эсслина / О. Буренина // Абсурд и вокруг: сб. статей / отв. ред. Ольга Буренина. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 7–72.

3. Гарин И. И. Воскрешение духа / И. И. Гарин. – М.: ТЕРРА, 1992. – 640 с.

4. Делез Ж. Кино / Ж. Делез. – М.: Ad Marginem, 2004. – 623 с.

5. Денисова Т. Н. Экзистенциализм и современный американский роман / Т. Н. Денисова. – К.: Наук. думка, 1985. – 248 с.

6. Зенина О. Ю. Ситуация абсурда в социальной действительности / О. Ю. Зенина // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Тематическое направление: общественные и гуманитарные науки. – 2009. – № 108. – С. 69–73.

7. Касперський Е. Про теорію компаративістики. Література. Теорія. Методологія / Е. Касперський; [пер. з польськ. С. Яковенка; упор. і наук. ред. Д. Уліцької]. – К.: Вид. дім “Кислорок”, 2006. – С. 518–540.

8. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія / Н. Х. Копистянська. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с.

9. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка / Лихачев Д. С. Очерки по философии художественного творчества. – С. Пб.: Питер, 1999. – С. 147–165.

10. Москвина Р. Р. “Метод абсурда” А. Камю как феномен неклассического философствования / Р. Р. Москвина // Вопросы философии. – 1974. – № 10. – С. 137–143.

11. Пинаев С. М. Эпоха выскочек или второе открытие континента / С. М. Пинаев // Американский литературный ренессанс XX века / сост. С. М. Пинаев. – М.: Азбуковник, 2002. – С. 3–53.

12. Підмогильний В. Остап Шаптала / В. Підмогильний; [упоряд. О. Галета]. // Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій – К.: Факт, 2003. – С. 245–312.

13. Рикун І. П. “Сторонній” А. Камю. Роздуми про абсурдний роман / І. П. Рикун // Вісник ЗДУ: Філологічні науки. – 2001. – № 4. – Режим доступу до статті: <http://web.znu.edu.ua/herald/articles/1910.pdf>.

14. Суховский А. В. От абсурда к смыслу: герменевтика события / А. В. Суховский. – Режим доступу до статті: http://library.by/portalus/modules/philosophy/readme.php?subaction=showfull&id=1148139159&archive=&start_from=&ucat=1&.

15. Фокин С. Л. Альбер Камю. Роман. Философия. Жизнь / С. Л. Фокин. – С. Пб.: Изд-во “Алетейя”. – 1999. – 384 с. (серия “GALLICINIUM”).

16. Черноорицкая О. Л. Поэтика абсурда в аспекте литературно-художественной методологии / О. Л. Черноорицкая. – Режим доступу до статті: http://zhurnal.lib.ru/c/chernorickaja_o_l/abs.shtml.

17. Шервашидзе В. В. От романтизма к экзистенциализму. Творчество Андре Мальро и Альбера Камю: учеб. пособие / В. В. Шервашидзе. – М.: Изд-во РУДН, 2005. – 157 с.

18. Ядрихинская Е. А. Основные средства вербальной экспликации антропологических аспектов концепта “le choix” (“выбор”) в экзистенциалистской картине мира (на материале произведений А. Камю) / Е. А. Ядрихинская // Научный вестник Воронежского государственного архитек-

турно-строительного университета. Серия: “Современные лингвистические и методико-дидактические исследования”. – 2008. – № 1 (9). – С. 47–52.

19. Baker R. E. The Dynamics of the Absurd in the Existential Novel / Richard E. Baker. – New York, 1993. – 141 pgs.

20. Charlesworth M. J. The Existentialists and Jean-Paul Sartre / Max J. Charlesworth. – London: George Prior, 1976. – 158 pgs.

21. Cruickshank J. The Novelist as Philosopher: Studies in French Fiction, 1935–1960 / John Cruickshank. – London: Oxford University Press, 1962. – 262 pgs.

22. McDonnell Br. Memento // Encyclopedia of Film Noir / by Geoff Mayer and Brian McDonnell. – Westport, Connecticut-London: Greenwood Press, 2007. – P. 282–284.

23. Michelman St. Historical Dictionary of Existentialism / Stephen Michelman. – Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, Inc., 2008. – 379 pgs.

24. Sartre J.-P. Camus’ “The Outsider” / Jean-Paul Sartre // Literary and Philosophical Essays. – New York: Criterion Books, 1955. – P. 24–42.

25. Solomon R. C. Introducing the existentialists: imaginary interviews with Sartre, Heidegger and Camus / Robert C. Solomon. – Indianapolis-Cambridge: Hackett Publishing Company, 1981. – 88 pgs.

The concept of absurdity as an integral part of works written in existential key is investigated in the article. Equally with the literary works the peculiarities of its functioning in films are examined.

Key words: concept, absurdity, existentialism, impressionism, human.

УДК 821.161.2:82-2

ББК 83.3 (4Укр) 6

ОСОБИСТІСНА СВОБОДА У ДРАМАТУРГІЇ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА: КОНФЛІКТ СПРАВЖНЬОГО Й ІНШОГО “Я”

Мар'яна Перепічка

У статті досліджується проблема збереження особистісної свободи, зокрема зумовлений нею конфлікт справжнього й іншого “Я” у драмах Валерія Шевчука. Розглядаються механізми відтворення та подолання такого типу внутрішнього протистояння.

Ключові слова: свобода трансцендентна та особистісна, конфлікт, Тінь (Двійник), ескапізм, оніричні прийоми.

Важливою проблемою, на базі якої формуються конфліктні протистояння у модерній українській драмі, є збереження свободи особистості. Під цим кутом зору вже досліджувались призначені для сценічного втілення твори Лесі Українки, Миколи Куліша, Володимира Винниченка та інших драматургів. Саме ця проблема є однією із домінуючих в епічному художньому мисленні Валерія Шевчука і стала предметом наукових

студій у працях М. Жулинського, Людмили Тарнашинської, Р. Корогодського, Анни Горняк-Шумилович. Наскрізна вона й у драматургії письменника, зокрема при конфліктному структуруванні таких його п'єс, як “Мізерія” та “Сад”, у яких ця ідейно-естетична категорія вибудовується навколо здатності героїв бути чи не бути собою.

У названих драмах В. Шевчука масмо, по суті, тотожні конфлікти, однак абсолютно

відмінних героїв-репрезентантів. Оразу значимо, що особливістю Шевчукового театру є входження у “пласти глибших екзистенцій душевних, що визрівають не з ефективних подій, а з ефективного, часто зовнішнього непоказного поля битви людської душі, де гніздяться найважливіші суперечності” [14, 5]. Результатом акцентуації на людині мислячій є зосередженість на її духовному світі, що визначає основний конфлікт як протистояння внутрішнє, яке розгортається у свідомості героя з ускладненим світом через його “приреченість” на свободу і прийняття чи несприйняття ним реалій життя.

Останню у філософії визначають як “безосновну основу буття” (М.Бердяєв) людини, щось “трансцендентне” (І.Кант). Трансцендентна свобода однаковою мірою притаманна кожному. Це цілісне єство індивіда, у якому вона міститься, з одного боку, та відкрита можливість вибору себе, свого життя, свого розвитку в будь-яку сторону, як до Добра, так і Зла, можливість самореалізації і творчості, – з іншого. Проте насправді йдеться не про абстрактну свободу-можливість, а конкретно, якісну свободу, реалізовану тим або іншим чином. Таким втіленням трансцендентної компоненти є особистісна свобода індивіда, що постає як єдність внутрішнього світу особи і її проявів [8] та визначає людину водночас і суб’єктом, і об’єктом своєї ж творчості.

Центральною дійовою особою обраною для аналізу п’єси “Мізерія” є Алімпій – чернець-іконописець, чудотворець, що зрікається високого мистецтва заради вдоволення меркантильних інтересів. Створюючи ікони, чернець завжди покликається на волю Бога, послане силами вищими натхнення, апелює до визначених біблійними приписами життєвих принципів замовника, після чого в останню ніч ніби і з’являється новий шедевр. Секрет неймовірно швидкої появи картин відомий небагатьом – Алімпію та учневі, підмайстру Мстиславу. Таємниця – доволі проста: іконописець заздалегідь заготовляє картину, створення якої за одну ніч неможливе, й чекає замовника, що наївно вірить у ченця-чудотворця. Використовуючи малярський хист лишень з метою збагачення, Алімпій не задовольняє своїх мистецьких прагнень. Насолоду йому приносить не так творчий процес, як одержані за ікони гроші. Адже він вважає, що світ – це система взаємозв’язків, є в ньому особистості кволі та сильні. А виграє той, хто вмє “крутитись”, бо талант має два

значення – здібності і щастя. Проте одержуючи від праці лише матеріальну, а не естетичну насолоду, іконописець час від часу чує голос совісті, який наполегливо нагадує про істинність мистецтва, зраду себе, незреалізовані молодечі прагнення, а також веде до внутрішнього розполовинення героя, загостренню якого сприяють сні-ретроспективи, зокрема зустріч у них з учителем Іваном – споруджувачем свого храму, свого спокою духа:

Іван. Я бачив останні твої роботи, вони честі тобі не роблять.

Алімпій. Честь їм робить ім’я, яке на них стоїть. Гадаєш, хтось у тому, крім нас посвячених, розбирається? Особливо з тих, хто має гроші.

Іван. Не на гроші наше вміння має оцінюватись, а на присутність у творах наших живого духа...

Іван. Знаєш, що я помітив: не може гнилодуха людина творити щось велике. Не можна гасити в душі ясного здивування [14, 17–18].

Саме совість, що її втілює учитель, є інстанцією, перед якою людина несе відповідальність за необмежену, трансцендентну свободу, відчуває у собі як внутрішнього суддю і не може уникнути. Високому мистецтву, прихованому на рівні підсвідомому, прагненню до автентичності суперечать незмога опиратись зовнішньому світу, чим зумовлені душевні терзання, невдоволеність ченця, бо щоразу треба одягати машкару й грати вигадану чи то самим, чи іншими роль. Відмова від неї на означеному етапі вже є неприпустимою, тому з’являється Постать із Тьми, Тінь, яка сприяє вивільненню глибоко захованих прагнень, є шляхом до самопізнання і самоусвідомлення.

Вона й призводить до психологічного конфлікту, повноцінному розкриттю якого сприяють коментарі підмайстра Мстислава (важливо, що тут автор вдається до трансформації, оскільки підмайстер водночас і Тінь, і Постать із Тьми, своєрідний блазень, що дозволяє кваліфікувати його як героя-трікстера), який визначає перебіг драматичної дії, пояснює перелицювання осіб-персонажів: “Я сам граю у цій виставі кілька ролей, бо нам бракує виконавців. А оскільки не все у цій виставі розумієте, даю вам кілька роз’яснень” [14, 24].

Оголосивши себе Тінню, підмайстер виявлення певних аспектів другого “Я” пере-

носить у сновидіння, у яких реалізуються нездійснені бажання людини. Саме у снах стає доступним те, що неможливе насправді. Роздвоєння особистості у них, коли свідомість індивіда розщеплюється на два різних “Я”, веде до того, що сплячий чує свої думки, які озвучуються чужим голосом. Властивості своєї тіні людина схильна переносити на іншого індивіда. Підмайстер, звертаючись до Алімпія, твердить: “...Я частина тебе. Я твоя тінь, яку ти ніколи від себе не відірвеш. Окрім того, розумію тебе” [14, 40]. Тінь не можна відокремити від людини. Вона просто не завжди однаково присутня, бо “коли не світить сонце, тінь ховається всередині людини”; є тьмою – відбитком конкретного індивіда вночі. Тож Тінь виступає другою частиною особисті, з’являється не через те, що чернець її кличе, “Бо ти не простий собі негідник, власне, ти й не негідник, ти любиш перед кожною грою в ката й мишей, хай з самим з собою... ти любиш помучитися” [14, 11].

Зазначений аспект гри з самим собою можемо розглядати під кількома кутами зору. По-перше, двоїстий образ душі (у нашому контексті особистості) знаходимо ще в теолого-анімістичних уявленнях у різних традиційних міфологіях [2]. По-друге, можемо апелювати до пропонованого бароко роздвоєння чи сконцентруватися на сучасному психоаналітичному тлумаченні виокремленого З. Фройдом ідеального мазохізму, який виявляється у прагненні суб’єкта ставити себе у ситуації, що приносять йому психічний дискомфорт – страх, докори совісті, приниження [11, 376].

Таким чином, основний конфлікт в душі Алімпія-іконописця, зумовлений протистоянням між ним теперішнім – славним, хоч приземленим, та колишнім – мрійливим шукачем істини, що понад усе прагнув зрозуміти техніку змішування фарб. Традиційно склалося, що характеризує свободу чи творчість, увагу звертаємо радше на позитивне у них, виокремлене роздвоєння дає змогу відзначити і негативний зміст свободи (М.Бердяєв), парадокс якої у тому, що вона може переходити у рабство, пояснюючись подвійністю і суперечністю, що властива людині як істоті надзвичайно поляризованій – богоподібній і твариноподібній, високій і низькій, здатній до великої любові і пожертви та до великої жорстокості і безмежного егоїзму. Промовистою деталлю є срібний ланцюг на шії маляра, яким, на його думку, “поша-

новуються ліпші люди нашої землі” і який насправді вказує на Алімпієву етичну неволю через невміння оминати розставлених світом сітей

На відміну від нього герою п’єси “Сад”, Г.Сковороді, який прямує шляхом інтелектуального пошуку та збагачення з “палицею мандрованця та торбою за плечима”, вдається опиратись навколишньому світу з фальшивими ідеалами та загальною байдужістю, досягнути істини, у той час як “Весь світ, зрештою, спить... Спить глибоко, простягшись, ніби чим прибитий” [14, 49]. Як добрий знавець особливостей світогляду Сковороди, письменник намагається творити образ-характер останнього з глибоким зануренням у його духовний світ.

Герої драми (вона є своєрідним колажем з творів українського Сократа), по суті, змушені виконувати задані їм Сковородою ролі. Саме у цих невеликих явах найбільшою мірою і проявляється філософічність його мислення, вони допомагають досягнути суть домінуючого протистояння. Зазначимо, що драма рясніє цитуваннями засновника кордоцентризму, її важко збагнути без попереднього знання його творчої спадщини та засад світоглядної системи. П’єса вибудовується за допомогою основної та додаткових дій, що допомагають розкриттю універсальної філософської концепції. Окремі яви, у яких Г.Сковорода запрошує інших дійових осіб зіграти визначені ролі, носять дидактичний характер, нагадують невеликі притчі, які розкривають сквородинівські пріоритети. Філософ розв’язує конфлікти, які мають місце у них, вказуючи на те, що у природі “те сильніше, що непоказніше”, а найбільша сила в тому, чого “чуттями не торкнеш”; для проникнення світла у хату (розуміємо душу) слід прорубати у ній вікно; “красива позолота блищить краще від золота”.

Письменник, розгортаючи своєрідні емоційно-інтелектуальні блоки, метафори, притчі, узагальнює моральні закономірності, надаючи твору універсального виміру. Вдаючись до карнавалізації, – трансформації образу-персонажа буквально на очах глядача, знову пов’язує її з оніричними мотивами та прийомом “сцени на сцені”. Засинаючи або починаючи марити, Сковорода спостерігає дивні картини, його навідувають різні постаті, які змушені замінюватися, бо у кожній з візій їм відведена нова роль. Спочатку зустрічаємо Дівчину і Хлопця, які розігрують байки та

притчі Сковороди. Згодом вони постають як Сорока й Орел, Перший та Другий Собаки, Баба та Дід. Костюми приносять та допомагає одягати Сковорода, саме він, “як диригент”, подає знак починати дію. “Завдяки такій мінливості перетворень особи-персонажа характери героїв Валерія Шевчука відкриваються все новими гранями людської натури і проводиться думка про неоднозначність особистості та однозначну і вічну ваготу цінностей моральних та духовних” [14, 6].

Функціонування кількох площин стирає межу між реальним та умовним у п'єсі. Сковорода звертається до публіки: “Знаєте, що таке сон уві сні? Це річ дивна. От зараз мені здається, що я сплю, і це не просто сон, а сон кількашаровий. Нібито я маю не одну пару очей, а три. Одними я дивлюсь у час, який є, і бачу отих трьох світодержців, що прийшли мене переконувати, другими бачу вас у якомось далекому від мене часі, а третіми – час, який позначається для мене світом притч” [14, 53]. Отже, світ бачиться герою у трьох вимірах: реальному, в якому перебуває він та троє інших героїв, снують для нього ситі; прийдешньому, що вказує на здатності філософа абстрагуватися, роблячи певні футурологічні передвіщення; творчому, індивідуально-авторському, де реальне переплітається з ірраціональним.

Сон допомагає В.Шевчуку входити у підсвідомий світ Сковороди, що сприяє психологізації героя та його конфлікту, і в одній дії розкривати різні грані людської натури доволі природним способом, адже не доводиться говорити про абсурдизацію дії через неймовірно фантастичні переміщення та перевтілення. Як доводить Ф.Ніцше, людина-філософ часто має відчуття, що під тією реальністю, в якій ми живемо, існує інша, яка, зрештою, як і перша, також є ілюзорною. За допомогою образів зі сну можна зрозуміти і пояснити для себе життя, завдяки снам можна до нього призвичаїтись. Сковорода свої творчі візії накладає на існуючу дійсність, хоч її виокремлення також має умовний характер і виникає внаслідок відсутності чіткого розмежування на реальне та ілюзорне, можливе і неіснуюче. Світ постає театралізованим дійством, тому елементи гри та маскуванню мають місце всюди “світ – це театр і кожен у цьому житті розіграє свою драму чи комедію” [14, 56].

У снах головний герой розглядає різноманітні способи людського буття. Сни завжди

бачаться йому жахливими через відсутність однодумців: “Який жахливий сон мені сниться! Я кажу їм [людям] одне, а вони розуміють інше. Невже у світі не досить розумного слова, щоб переконати людину. Невже маю блукати по пустелі і не знайду людей однодумних? Невже цей сон вік триватиме? Невже світ не прокинеться, не вже його весь час лукаво присиплятимуть?” [14, 66]. Сковорода є типом сильного героя, який має визначену мету і прагне її досягти. Проблема слави та людських марнот не є для нього визначальною. На відміну від Алімпія-іконописця, Сковорода, що пропагує ідею сродної праці, філософію щастя та хоче досягнути суті істини, не манить приземлене існування, що дорівнює зреченню себе. Осягаючи істинне, герой усвідомлює обмеженість своїх можливостей.

Тут знаходимо визначений Л.Тарнашинською “закон піраміди” Шевчукових творів. Намагаючись спіймати Птаха, під яким розуміємо істинне, мислитель не розчарується у тому, що змушений приходити в сад знову і знову, бо процес людського пізнання має циклічний, необмежений характер. Сковорода усвідомлює себе окремою істотою з віддільним мікрокосмом, що ніби входить в загальнолюдський мисленевий простір, а разом з тим залишається незрозумілим, замкненим для інших, що засвідчує різницю між “тим, що ми хочемо і що можемо” [9, 135] і формує підґрунтя для суперечностей.

Особистісну свободу зводять до трьох типів, зокрема свободи фізичної, естетичної та етичної. Найскладнішим типом виступає свобода етична, “оскільки в її основі лежить воля, феномен притаманний тільки інтелектуалізованій особистості. Вибір етичної свободи відбувається у площині ідеальної та індивідуальної моралі й окреслюється “духовна свобода – духовне рабство” [4, 6]. У цьому плані інтерес становить проблема самотності, що за В.Шевчуком – “прокляття і благо” людини. Адже остання втікає від самотності і водночас свідомо того, що лише на самоті може заглибитись у себе, досягнути щастя” [6, 139]. Свідоме відречення від світу веде до ескапізму, при цьому “вирішальну роль відіграє не сама втеча, а ставлення до неї; ескапізм виникає тоді, коли автор особливого значення надає мотивові втечі, розцінює його як єдино можливий вихід” [цит. за 10, 165].

Саме такий шлях самозбереження обирає Сковорода. Суспільні кліше, шаблони

“правильної” поведінки мислителем не сприймаються, що виступає передумовою втечі у себе. Реалізація себе справжнього не дає змоги оформитись внутрішньопсихологічному протистоянню у душі героя, хоч певне розполовинення свідомості провокує такий конфлікт, що, зрештою, впливає з концепції двонатурності світу. Визнаючи перевагу натури невидимої, він неодноразово підкреслює її тісний зв'язок з природою видимою, наголошує на їх єдності, оскільки неможливо уявити собі такого світу, в якому б не існувало тіней, часто саме тінь дає змогу краще побачити речі.

Загалом у п'єсі “Мізерія” внутрішнє розполовинення глибше. Алімпію не вистачає сили волі протистояти суспільним вимогам, створеним іншими канонам, прагнення пізнати себе. Концепції, виголошені Мстиславом на початку драматичної дії, підтверджуються й наприкінці. Звертаючись до публіки, останній спокійно виходить на середину кону і виголошує: “Шановне товариство! Я вам і раніше казав: він [Алімпій] мудрий як змії. Викрутився з усього, що я тут наладнав, з усіх сіток, а тепер радіє зі своєї перемоги. Але не забувайте й іншого, про що я також казав: він той, котрий любить перед кожною грою в kota і мишей, хай вона буде маленька, покаверзувати, і не тільки з замовником, але й із самим собою... І ще одне, шановне товариство. Не думайте, що я в цій грі програв!” [14, 46].

Приреченість Шевчукових героїв на трансцендентну свободу передбачає внутрішнє роздвоєння, що провокує розгортання конфлікту всередині самої особистості. Вирізняємо два шляхи вирішення такого протистояння: 1) йдеться про визначену екзистенціалістами імітацію щастя, яка стає онтологічною характеристикою ченцевого рабства, після кожної такої боротьби, остаточно здавалось би притлумивши залишки совісті, він повертається до усталеного способу, у душі наступає своєрідний період затишшя, внутрішнього спокою. Але після цієї фази знову настає описуваний період душевних сум'яття й роздвоєнь; 2) пізнання себе, уникнення світу зовнішнього, яке, однак, не виявляється у його категоричному запереченні через бунтарство, а зводиться до свідомої втечі у себе з метою віднайдення душевної гармонії.

Відтворення конфлікту через свідомість героїв веде до появи героя-Двійника, який, по

суті, сприяє розгортанню цієї ідейно-естетичної драматургічної категорії, стверджуючи чи заперечуючи підсвідомі, обмежені чи то індивідуальним, чи суспільним кодексом прагнення. Цей мотив у аналізованих п'єсах драматурга виявляється по-різному. Зокрема у драмі “Сад” друге “Я” Сковороди визначаємо радше як Двійника-друга, що сприяє самозаглибленню, віднайденню себе, щастя та Бога в собі; у “Мізерії” – Двійника-антипода, який провокує внутрішні розлади. Двійництво виступає принциповою художньою позицією у творах В.Шевчука. Герої його драм страждають так званим “хронічним дуалізмом” (Т.Бледних). Втілюється останній за допомогою кількоплощинного хронотопу, розширення якого здійснюється найперше через сні. У них знаходимо чимало мікроконфліктів, які формують домінуюче протистояння, розширюють контекст та сприяють динамічності драматичної дії.

Заглибленість Валерія Шевчука у філософію Григорія Сковороди не дозволяє говорити про однозначне вирішення конфлікту на користь котроїсь з частин душі розполовиненого героя. Йдеться радше про мінімалізацію внутрішніх роздвоєнь шляхом сповідування природженої праці й пошуку гармонії, адже конфлікт – це те, що руйнує гармонію, а гармонія – те, що виключає конфлікт.

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. – 2-е вид., доп. – Львів : Літопис, 2001. – С. 119–142.

2. Бондарева О. Особливості авторського міфотворення у драмі Я. Верещака “Душа моя зі шрамом на коліні” : текст, підтекст, інтертекст [Електронний ресурс] / Олена Бондарева. – Режим доступу: www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Us/2007...8.../00Ukrstud89Zmist.pdf.

3. Горнятко-Шумилович А. Проза В. Шевчука : традиційне і новаторське / А. Горнятко-Шумилович. – Szczecin, 2001. – 168 с.

4. Демська Л. Проблема індивідуальної свободи у драматургії Лесі Українки : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук : спец. 10.01.01. “Українська література” / Л. М. Демська. – К., 2000. – 17 с.

5. Зборовська Н. Психологічний і літературознавчий : посібник / Н. В. Зборовська. – К. : Академвидав, 2003. – 392 с.

6. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / уклад. Ю. Ковалів. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – Т. 1, 2.

7. Погрибный А. Художественный конфликт и развитие современной советской прозы /

А. Г. Погрибный. – К. : Изд-во “Вища школа”, 1981. – 188 с.

8. *Рохман Б.* Онтологічна модель свободи [Електронний ресурс] / Богдан Рохман. – Режим доступу : <http://mesogaia-sarmatia.narod.ru/rohman-svoboda.htm>.

9. *Сторчак К.* Питання поетики драми / Сторчак К. – К. : Держ. вид-во художньої літератури, 1959. – 242 с.

10. *Тарнашинська Л.* Художня галактика В. Шевчука / Людмила Тарнашинська. – К. : Вид-во ім. Олени Теліги, 2001. – 224 с.

11. *Фрейд З.* Толкование сновидений / З. Фрейд. – К. : Здоровье. – 1991. – 384 с.

12. *Хализев В.* Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В. Хализев. – М. : Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.

13. *Хороб С.* Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) / Степан Хороб. – Івано-Франківськ : Плай, 2002. – 413 с.

14. *Шевчук В.* Драматургія / Валерій Шевчук. – Львів : Сполом, 2006. – 416 с.

15. *Шевчук В.* Пізнаний і непізнаний сфінкс : Григорій Сковорода сучасними очима : розмисли / Валерій Шевчук. – К. : Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2008. – 528 с.

In the article investigated a problem of the saving of personal freedom, specifically caused by it the conflict of the real and other “I” in Valeriy Shevchuk’s dramas. There are considered mechanisms of the reproduction and overcoming of such a kind of the inner battlei.

Key words: transcendental and personal freedom, conflict, The Shadow (Twin), escapism, onirical methods.

УДК 821.161.2.09

ББК 83.3 (4 Укр) 6-8

ПРИРОДА “КЛАРНЕТИЗМУ” ПАВЛА ТИЧИНИ

Василь Мартинюк

У статті розглянуто образне втілення світла, музики і ритму в ранній творчості Павла Тичини як субстанцій його індивідуального поетичного стилю – “кларнетизму”.

Ключові слова: “кларнетизм”, образ, символ, символізм, трансцендентний, Абсолют, Біблія, світло, музика, ритм.

Василь Барка в статті “Відхід Тичини”, написаній 1967 року, називає “кларнетизмом” лірично-філософську концепцію Павло Тичини і констатує, що вона ще й досі не досліджена. Крім того, зауважує, що до “кларнетизму”, як і до всієї творчості Тичини, не можна підійти з погляду “долом плазуючого світорозуміння”, тобто з матеріалістичного світогляду, бо в “кларнетизмі” розробляється тема душевного (а ми сказали б, і духовного) життя, а “душа людська якимись таємничими і незвичайними силами, істотними для богоподібного образу і безсмертної природи, – зовсім не зв’язана з жодними основами і обставинами матеріального світу і ніяк не залежить від них” [1, 16].

Спробу дослідити Тичинин “кларнетизм” зробив Юрій Лавріненко у своїй праці “На шляхах синтезу клярнетизму” (1977) і визначає його “спершу як український варіант міжнародного символізму, а потім і як цілком власний синтез поетичного стилю” [4, 31]. У “кларнетизмі”, за словами Ю.Лавріненка, збереглися усі важливі заповіді західних симво-

лістів: “чиста поезія”, вільна від політики, ідеологій і будь-якої ролі служниці; символи як у Малларме, що являють собою музично-поліфонічні багатопланові образи-відношення; синестезію Ш.Бодлера, що є синкретизмом різних почуттів в образах; драматичні несподівані словосполучення Артюра Рембо; музичність, мелодійність П.Верлена. Усі ці поетичні засоби французів були засвоєні Тичиною, реалізовані у “Сонячних кларнетах” і доповнені “власним унікально проникливим і повним поетичним охопленням ритму” [4, 32]. На думку Юрія Лавріненка, П.Тичина “став чи не першим у світі поетом-символістом, який поклав ритм в основу не тільки музичності поезії і не тільки як генератора, а й як “конструктивний фактор” твору; відчував ритм як узагалі (мовляв Платон) “порядкуючи силу”, ніби як засіб, сказати б, антихаосу в творчості-житті-Космосі” [4, 32].

Оскільки символізм у синтезі “кларнетизму” панівний, то варто було б акцентувати на деяких його естетичних засадах. А саме – на намаганні висловити невимовне, притаман-

не Абсолюту, піднести читача “у світ ідеального” [6, 23]. Символісти прагнули заглянути в світ трансцендентний, описати побачене мовними засобами і ввести в нього читача. Трансцендентний світ душі чи світ духовний – обидва входили в поле зацікавлень символістів. Звідти вони виносили етичні чи естетичні істини і передавали їх читачам засобами символів як поетичне відкриття.

Згадані поняття Абсолют, трансцендентний стосуються насамперед світу духовного, світу божественних сутностей. Абсолют, згідно ідеалістичної філософії – вічна, безкінечна першооснова Всесвіту – Абсолютний Дух, абсолютна ідея, а для християн – Бог-Творець. Звичайно, Абсолют-Бог трансцендентний, тобто виходить за межі людських пізнавальних можливостей. Однак, Бог хоч і непізнаваний, але відкривається людям. Міра пізнання Бога ніколи не буває повною. Вона залежить від рівня бажань, мотивів і зусиль того, хто хоче його пізнати, і від самого Бога. Відбувається своєрідна співпраця непізнаваного Абсолюту-Творця зі своїм творінням.

Як уже зазначалося, “кларнетизму” Тичини характерні світлоритм, панмузичність. Справді, світло, музика, ритм пронизують поезії “Сонячних кларнетів” і набирають космічного, навіть божественного виміру, стають символами самого Абсолюту.

Зокрема сонце, як джерело світла й тепла, у Павла Тичини – один з найулюбленіших образів, на який ми натрапляємо в ранній творчості поета понад 50 разів.

У вірші “Не Зевс, не Пан...” світло, поєднане з музикою, творить образ “сонячних кларнетів” настільки могутній, що вириває ліричного героя з його буденної екзистенції, сповненої турбот і боротьби, і підносить у трансцендентний світ небес з його свободою, безсмертям, гармонією і любов’ю. У полоні “сонячних кларнетів” втрачають силу і значення три “великі космічні концепції минулих віків: олімпійська, що персоніфікується в Зевсі, орфічна – в Пані і гностично-християнська – в ідеї Духу” [8, 23], вони відкидаються як буква закону, як суха догма заради благодаті безпосереднього пізнання Всемогутнього Бога. Так, як світло і музика зіткали “сонячні кларнети”, так само світло істини, гармонія любові та ритм досконалого порядку вияскравлюють образ Бога у людській уяві. За словами Ю.Лавріненка, символ “сонячних кларнетів” з “естетичним складником” творчої палітри поета – ритмом – як

“поетичне відкриття власного доступу до Абсолюту” [4, 35]. Загалом сонце, промені зі світанками і сйвами дуже часто фігурують у поезіях П. Тичини і переконують, що світло – одна з найулюбленіших творчих субстанцій поета, яка допомагає йому подолати земне тяжіння і вирватися зі світу матерії у світ духа.

Щодо основного джерела світла на землі – сонця, то серед поезій П.Тичини ми знаходимо немало його образів. У вірші “Закучерявилися хмари...” сонце персоніфіковано – воно має, як і людина, свій настрій: “Одбивсь в озерах настроїв сонця” [7, 10]. На тлі смутку поезії уявляється захмарене сонце, відбите в плесі озера.

У вірші “Подивилась ясно” метафора “промені як вії сонячних очей” [7, 17] розкриває велику таємницю підтексту: ліричний герой прощається не з коханою, а з літом, з його очима-сонцями, обрамленими віями-променями, і від тяжкого передчуття в його серці звучать скрипки і чорні акорди зими.

У П.Тичини світло-сонце уособлює усе найкраще, що може супроводжувати людське буття. Наприклад, у вірші “Ходять по квітах...” він викриває лицемірів з “очима чесними” такими словами: “А сонця, сонця в їх красі – / Не чуть” [7, 32]. Тобто у красі лицемірив немає тепла, доброти, життя.

У “Думі про трьох вітрів” Ясне Сонечко уособлює ту всемогутню силу, яка несе весну пробудження не тільки землі, але й народам, зокрема народу українському, за яку Ласкавий Легіт-Теплокрил дякує Богові і люди “Господа Милосердного прославляли” [7, 58]. З підтексту розуміємо, що Ясне Сонечко – це дух незалежності, дух національної свободи, який пробуджує народ до нового життя. І цей дух свободи викликає асоціації з Духом Святим Біблії, який спонукує людей до віри і святості.

У “Золотому гомоні” сонце також набирає божественних рис. Йому приносять жертви предки-язичники, які повставали з могил з нагоди відродження української держави, що викликає асоціації з євангельською подією розп’яття Ісуса за гріхи людей, в мить смерті Якого “повідкривались гроби і повставало багато тіл спочилих святих” (Мт. 27:52), а коли Він воскрес, то з’явилися багатьом. У цій же поемі каліки “повзають, гугнявлять, сонце проклинають, / Сонце і Христа” [7, 61]. Сонце, поставлене поряд з іменем Ісуса Хри-

ста, набирає божественної подоби і уособлює добро і правду.

У вірші "І Белий, і Блок..." (1919), порівнюючи становище "сторозтерзаної" України з Росією, ліричний герой-патріот з почуттям деякої задрості констатує: "Там скрізь уже: сонце! Співають: Месія!" [7, 70]. І в цьому рядку образ сонця набрав символічності зі значенням добра. *Сонце і Месія*, поставлені поруч, підсилюють один одного, відбувається своєрідна дифузія їх значень.

У поемі "В космічному оркестрі" сонце асоціюється з могутньою трансцендентною особою, вічною і наповненою творчою силою: "На берегах вічності ходить сонце, / ходить сонце в шляях. / Натягне віз – всі планети в екстазі! /.../ Од сонця кожна планета вагітна. / Планета планеті рівна, привітна – / од сонця" [7, 143]. Як бачимо, і тут образ сонця є джерелом добра і будівної творчості. У цьому розділі згаданої поеми сонце змальовано рятівником "недокрівної планети", що "сохла і заражала простори світів" („Сонце в артерії землі пригоріло вогню сипало – от звідки кров" [7, 145]), і постає перед читачем божественною особою, здатною до справ, які не під силу ні людині, ні навіть демону.

У поезії "Ой що в Софійському..." (1917) сонце набуло атрибуту праведного: "Як засміялося ж до них та праведне сонце: / "Не дурно гріло я, світило у кожне віконце!" [7, 270]. Християнська ж традиція використовує атрибут "праведний" стосовно Бога, Ісуса Христа (див. : Іс. 45:21, Дії 3:14, Ів.2:1). П. Тичина певною мірою "християнізував" образ сонця, і він якщо й не уособлює в художньому світі поета самого Бога, то викликає ряд асоціацій, пов'язаних з Ним, тим більше, що навіть у Біблії Бог порівнюється з сонцем: "Бо сонце та щит – Господь, Бог!" (Пс. 83:12), "А для вас, хто Ймення Мого боїться, зійде Сонце Правди, та лікування в проміннях Його..." (Мал. 4:2).

У вірші із збірки "Плуг" "Я знаю..." ліричний герой закликає: "Горіть! Дивіться сонцю просто в вічі" [7, 99], де сонце набрало символу істини, правди, а сама метафора розкодовується як "дивіться правді просто в вічі", що відповідає євангельській образності, в якій сонце-світло-Бог входять в один асоціативний ряд.

У ранній творчості П. Тичини разом зі світлом панує і музика. Вона – її невидима субстанція, за законами якої інструментовано майже кожен твір поета. П.Тичина любить

називати свої твори музичними термінами, як ось симфонія "Сковорода" чи "Фуга", ними пересипано багато його поезій: диез, легато, акорд, консонанс, тріолі. Натрапляємо ми і на назви музичних інструментів у віршах П.Тичини, тембр звучання яких відповідає душевному настрою ліричного героя: кларнети, арфи, скрипка, тромбони, бандура, кобза, рояль, орган, сурми, фанфари, віолончелі, металофони. Загалом, слова, які асоціюються з музикою, П.Тичина вживає у своїй ранній поезії понад сто разів. Саме слово "музика" в художній тканині поета вживається в найрізноманітніших контекстах і значеннях.

У метафорі "горять світи, біжать світи музичною рікою" [7, 9] поезії "Не Зевс, не Пан..." образом музичної ріки змальовується гармонія руху світів, які відкрилися ліричному героєві, поринутому в Абсолют. Ця ж гармонія вловлюється в картині світанку поезії "Гаї шумлять...", на якій "горить-тремтить ріка як музика" [7, 11]. У ліричному освідченні "О, панно Інно..." герой зізнається: "Я ваші очі пам'ятаю, / Як музику, як спів" [7, 19], що вимальовує в уяві читача очі, гармонійні у своєму спокої і вияві почуттів серця.

У "Золотому гомоні" Бог, проходячи "над Сивоусим небесними ланами", сіє "зерна кришталевої музики", які падають "з глибин вічності" в душу і у "храмі душі" "акордами розцвітають, натхненними, як очі предків" [7, 60]. У наведеній метафоричній конструкції образ зерен кришталевої музики розкодовується як Боже благословення, грандіозне своєю радістю і чистотою, як гармонія присутності Божої. Ключем до цього коду є образи "храму душі" і "голубів-молитов", які мають не просто релігійний підтекст, а самі по собі є релігійно-містичними.

У поезії "Осінь", що вміщена у збірці "Замість сонетів і октав", ліричний наратор повідомляє, як намагалися підтримати культуру, в якій "голова на в'язах не держалася": "...Взяли трохи цегли і стільки ж музики. Думали – переженеться" [7, 109]. Виявляється, що матерію і дух, зло і добро, хаос і гармонію, що відповідно символізує цегла і музика, важко поєднати, бо вони, за словами апостола Павла, "супротивні один одному" (Гал. 5:17). У поезії "Найвища сила" вищезгаданої збірки день воскресіння Ісуса Христа – Великдень прозвучав для ліричного героя, пробудженого від страшного сну, наче величезний рояль [7, 115]. Гармонія Великодня, викликавши асоціації з гармонією музики,

спонукала ліричного героя до промовистої сентенції в Антистрофі: "Соціалізм без музики ніякими гарматами не встановити" [7, 116]. Тобто не може бути соціалізму без духовності, без людяності, без подолання хаосу і встановлення гармонії в стосунках між людьми і владою. Музика в художньому світі Тичини переступила межу просто образу і стала символом на означення духу і гармонії.

Щодо ритму в ранній поезії П.Тичини, то він лежить в основі її музичності. Ритм як "порядкуюча сила" [4, 32] протистоїть хаосу не тільки в поезії, але й у душі самого автора, що інспірується хаосом політичним, який панував у часи написання згаданих творів. Ритм ніби об'єднує творчі субстанції поезій П.Тичини – світло, музику – як їм іманентний, бо вони його породжують і без нього не можуть бути. Усі ці творчі субстанції на чолі з ритмом знайшли свій повний вияв у поезії "Не Зевс, не Пан...". У ній ми відчуваємо пульсування світла, музики, руху – самого життя в його найвищому вияві в мить містичного злиття з Богом. "Ритмічний рух" світла, музики і вчинку полонив свідомість ліричного героя як еманції божественні, які стимулюють стан екстазу, в якому очищується душа, розширює свої пізнавальні обрії в спалахах осяянь і набирає творчої сили. Ритм у поезії "Не Зевс, не Пан..." набрав космічних і трансцендентних масштабів.

Ліричний герой поезії П. Тичини виявляє глибоке усвідомлення значення ритму у світі і Всесвіті, як у поезії "Цвіт в моєму серці...": "Ходять-світять зорі, / Плинуть хвилі в морі – / В ритмах на верхів'я!" [7, 15]. Ритм руху і світла зір як об'єктів Космосу-Всесвіту, ритм морських хвиль як об'єктів землі-світу має силу антирозпаду, антизгасання, силу творчу, бо спрямований на "верхів'я", тобто до гармонії Абсолюту. Усвідомлює ліричний герой і значення ритму для людської екзистенції, невіддільної від буття природи, яка без ритму впадає у стан хаосу і саморуйнування. Це усвідомлення виявляє себе у вірші "Вітер" циклу "Егармонійне": "Птах – ріка – зелена вика – / Ритми соняшника. / День біжить, дзвенить-сміється, / Перегулюється!" [7, 30].

Усе на землі ритмічно коливається, пульсує – і птахи, і рослини, і стихії разом з днем. І не вітер є причиною ритмічних коливань, а якась незнана сила, творча і незбагнена, яку можна назвати життям або Абсолютом, або ж, як у поемі "В космічному оркестрі", духом-рушієм: "Я дух, дух віч-

ності, матерії, я мускули передосвітні. / Я часу дух, дух міри і простору, дух числа. /.../ Я дух-рушій, я танк-такт..." [7, 138]. Як бачимо, право на інтерпретацію ритму як духу – феномену трансцендентного – дає сам П.Тичина, в поезії якого уособлений "дух вічності", набувши людських і божественних ознак, проголошує себе "танком-тактом" (такт споріднений з ритмом).

Якщо звернемося до Біблії, то знайдемо, що світло, музика, ритм – субстанції божественні, які часто характеризують Самого Бога. Наприклад, у Біблії "світло символізує святість Бога, Божу присутність і прихильність... У всьому Старому Заповіті світло постійно асоціюється з Богом, з Його словом, зі спасінням, добротою, істиною, життям" [3, 906]. В Новому Заповіті, на ствердження святості Бога, написано, що Бог "єдиний, що має безсмертя і живе в неприступному світлі..." (ІТим. 6:16). Зрештою, Він Сам – світло: "Я, світло, на світ прийшов, щоб кожен, хто вірує в Мене, у темряві не зостався" (Ів. 12:46).

Щодо музики, то вона притаманна Богові як гармонія. У Біблії Бог часто виступає джерелом музичного і пісенного обдарування, музика набирає рис божественного натхнення, вона Йому до вподоби і Його супроводжує: "Бог виступає при радісних окриках, Господь – при голосі рога" (Пс. 46:6). Виявляється, у світі божественному, трансцендентному звучать гусли, труби, пісні зі своїми невимовними мелодіями. Про це свідчить Іван Богослов у Об'явленні: "І почув я голос із неба, немов шум великої води і немов гук міцного грому. І почув я голос гусярів, що грали на гуслах своїх і співали пісню нову перед престолом" (Об. 14:2-3).

Що ж до ритму, то він характерний Абсолюту як упорядкованість, як сам порядок. Саме слово "ритм" походить з грецького, що перекладається як узгодженість, розміреність, а в нашій мові означає "закономірне чергування у часі подібних явищ, впорядкований рух" [5, 595]. Ми спостерігаємо ритм у русі галактик, зір, Сонця, Місяця, Землі. Ритм має онтологічне значення для людини. І все це впливає зі сутності Бога, з божественної ідеї порядку: "Бо Бог не є Богом безладу..." (ІКор. 14:33). Можемо сказати, що Бог – це лад, це впорядкованість, це ритм.

Поезії П.Тичини, сповнені світла, музики і ритму, дозволяють стверджувати, що ці феномени його творчості – не формальні

конструкції, а сутність мислення поета, його екзистенції. Світло, музика, ритм невід'ємно притаманні духу Павла Тичини, заглибленого в Божественний Дух. І це закономірно, бо поет як особистість формувався у лоні глибокої релігійності, свідомого пошуку Бога і божественного.

Саме світло, музика, ритм синтезують “кларнетизм” П.Тичини і виводять його ліричного героя у трансцендентні виміри, де він, як засвідчено у вірші “Не Зевс, не Пан...” [7, 9], розчиняється в Богові (“Покинувся я – і я вже Ти”) і пізнає Його, отримуючи відкриття про Нього (“навік я взяв, що Ти не гнів, – Лиш сонячні кларнети”). Осяяння, що Бог – добро, світло і музика, – життєстверджуюче, радісне. А “сонячні кларнети” в цьому контексті виступають символом трансцендентного божественного світу і самого Бога.

The article exposes figurative representation of light, music and rhythm in the early works of Pavlo Tychyna as the substance of his individual poetic style, i.e. “clarinetism”.

Key words: “clarinetism”, image, symbol, symbolism, transcendental, Absolute, Bible, light, music, rhythm.

1. Барка В. Відхід Тичини / В. Барка // Слово і час. – 1992. – № 2. – С. 11–17.
2. Біблія / переклад проф. І. Огієнка. – К. : УБТ, 2004. – 1376 с.
3. Евангельський словарь біблейского богословия / под ред. Уолтера Элуэлла. – С. Пб. : Библия для всех, 2000. – 1232 с.
4. Лавріненко Ю. На шляхах синтезу кларнетизму / Ю. Лавріненко. – Канада : Сучасність, 1977. – 64 с.
5. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с.
6. Рубчак Б. Пробний лет / Б. Рубчак // Розсипані перли : поети “Молодої музи”. – К. : Дніпро, 1991. – С. 18–41.
7. Тичина П. Сонячні кларнети : поезії / П. Тичина. – К. : Дніпро, 1990. – 399 с.
8. Юринець В. Павло Тичина. Спроба критичної аналізи / В. Юринець. – Харків : Книгоспілка, 1928.

РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ

ВИДАННЯ ПОТРІБНЕ, АКТУАЛЬНЕ

Голянич М. Внутрішня форма слова і дискурс : монографія / М. Голянич. – Івано-Франківськ : Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008. – 294 с.

Науково-методологічні засади поняття “внутрішня форма (ВФ) слова” виникли ще в античності, поступово поставали на стику семасіології, текстознавства, дериватології та інших, не завжди мовознавчих дисциплін: філософії, літературознавства, психології. У сучасній лінгвістиці ця проблема, незважаючи на те, що виникла в давнину, все ж залишається актуальною і перебуває у стадії становлення і розв'язання. Рецензована монографія М.І.Голянич присвячена розкриттю функціонального навантаження у тексті як дискурсі однієї з найскладніших філософсько-лінгвістичних категорій і розглядає внутрішню форму слова як концептуальну ознаку, закріплену в слові.

У публікаціях, присвячених ВФ слова і тексту (насамперед художньому), ці категорії, як правило, висвітлюються окремо: досі ВФ слова розкривалася без ґрунтового аналізу зв'язків з іншими мовними одиницями, тобто поза текстом; текст як смислороджувальна величина також інтерпретувалася поза реалізацією синтезувальної функції ВФ слова і системою зв'язків, відношень, зумовлених її реалізацією. Єдність ВФ слова і дискурсу, як свідчить рецензоване монографічне дослідження, перетин текстотвірної функції ВФ слова і “внутрішньоформної орієнтації тексту” найбільшою мірою розкриває природу, характер ВФ слова, її здатність прогнозувати дискурс, впливати на формування семантики ключових слів, речень, тексту в цілому.

Рецензована праця виявляє не лише глибинні прикмети самого розкриття ВФ слова, її наукового вивчення, а й може служити посібником для розуміння цього явища. Це насамперед спостерігається у тих розділах монографії, у яких розкрито початки висвітлення цієї проблеми. У монографічному описі ВФ слова виявляє себе у різних текстах (дискурсах) – у художньому, політичному, архаїчному. Цим самим автор підкреслює, що ВФ слова – найближче етимологічне значен-

ня, за О.Потебнею, – виявляє себе як універсальна, наявна не лише в художньому (динамічному) просторі, а і в таких статичних текстах, як замовляння, різного типу заборони, приписи, відбиті у народних віруваннях. Таким чином, у науковий обіг введено цікавий фактичний матеріал, який засвідчує широкі можливості ВФ слова в творенні та структуруванні тексту як дискурсу, в мотивуванні художніх образів. Ці початкові елементи дослідження поступово розкриті в тих частинах роботи, у яких подана історія ВФ слова, її проблематика, інтерпретація (від слова до дискурсу).

Монографія М.І.Голянич – це ґрунтовне дослідження ще й тому, що показує шляхи становлення вчення про ВФ слова, розкриває характер тексту вже у якості дискурсу (з погляду сучасних наукових парадигм), наголошує на таких вимірах ВФ слова, які в українському мовознавстві майже не розглядалися. Ця студія умовно означає різновиди ознак дискурсу, серед яких розглядаються ті, що пов'язані насамперед з художнім текстом як дискурсом. Автор аналізованої роботи намагається сконцентрувати, конденсувати значення “текст-дискурс”, вважаючи його значення розмитим, не конкретизованим, стверджуючи, що цей текст-дискурс відзначається “функціональною спрямованістю, конотативно-асоціативною відкритістю, ціннісною маркованістю, варіантністю, жанрово-стильовою регламентованістю” (с. 41). Саме таке спостереження дає можливість зробити висновок, що художній текст як дискурс у своєму беззастережному розвитку ґрунтується на загальних принципах мовленнєвої діяльності.

Для повноти розкриття внутрішньої форми слова автор послуговується матеріалами політичного дискурсу та ключовими словами архаїчного дискурсу (на матеріалі вірувань гуцулів).

Автор стверджує, що тексти засобів масової інформації відіграють важливу роль у передбаченні мовленнєвої поведінки комунікантів, їх волевиявлення, у сприйнятті ними імпліцитно підказаних оцінних моделей, у здатності здійснювати їх вибір.

Що ж стосується внутрішньої форми ключового слова в архаїчному дискурсі (на основі вірувань гуцулів), то можна цілком по-

годитися з дослідницею, що аналізовані тексти з архаїчною ВФ, як і сама внутрішньоформна номінація, – це своєрідна єдність, яка сприяє розумінню вірування, виступає засобом експлікації прихованого буття тексту як виразника етнокультури. Зміст цього вірування стає відкритим у широких виявах. І хоча він може видаватися в окремих випадках застиглим, ВФ допомагає слову виразити значення, яке в розумінні мовців залишається живим.

Центральне місце у монографії відведено художньому тексту як дискурсу. І це закономірно. Адже саме тут ВФ слова виконує образотворчу функцію. Саме центральним розділом монографії є третій розділ, який через образотворчу проекцію виявляє ВФ слова як базисний елемент онтологічного виступу художнього дискурсу (с. 53). У цьому ж розділі висвітлюється і внутрішня форма ключового слова як засобі творення й структурування художнього дискурсу (с. 53–85), смислова багатоплановість внутрішньої форми слова (с. 104), внутрішня форма слова і паронімічна атракція (с. 127), внутрішньоформна номінація як слово-образ у художньому дискурсі (с. 139), внутрішньоформна прогресія в художньому дискурсі (семантичний аспект) (с. 153), інтертекстуальний характер внутрішньої форми слова (с. 163), прагматична навантаженість внутрішньоформної номінації в художньому дискурсі (с. 177).

У межах семантичної основи тексту, рамках образно-значеннєвого його виміру ВФ слова, розгортаючи потенційну здатність актуалізувати нові лінгвально-мисленнєві впорядкованості, стає величиною, включеною у розбудову хронотопної буттєвості художнього твору. Це креативна величина, яка здатна представляти художній текст у багатовимірних асоціативно-образних маніфестаціях.

Підсумовуючи досліджену проблематику, авторка приходить до висновку, що найбільший внесок у вивчення теорії внутрішньої форми здійснили В. фон Гумбольдт та О.Потебня.

Незважаючи на те, і досі ця проблема залишається актуальною і вимагає поглибленого розвитку в плані багатьох філософських, культурологічних, психологічних та літературознавчих проблем, які виливаються у співвідношенні мови та мислення, змісту і форми, слова і образу (с. 249). Само собою зрозуміле, що форма перетину ВФ слова міститься у точці трьох вимірів – семантичного, прагматичного та синтаксичного.

Цікавим спостереженням дослідниці є те, що ВФ слова поєднується із поняттям, а для концептуальної прикмети ознака і поняття пов'язані з такими формами пізнання, як відчуття, сприймання. Пам'ятати слід і те, що полісемічні слова не нівелюють, не послаблюють значення ВФ слова і не “суперечать” жодному із її значень. Внутрішня форма слова є відносно стабільною, а це дає можливість окреслити контури пізнаваного, а отже, з цього випливає, що ВФ слова як визначальний компонент внутрішньої форми мови дає змогу “отримувати” різну значущість.

Сам текст монографії написано відбіркою мовою, з тонким відчуттям передачі нюансів думки на побутовому, професійному, політичному рівнях. Книга М.І.Голянич є глибоко дослідженням ще не вирішених проблем, внутрішньої форми слова і внутрішньої форми мови та дискурсу, стане гідним посібником в українській мовознавчій бібліотеці та допоможе розкрити ті складні сторінки ВФ слова, внутрішньої форми мови, чого ще не здійснено в українській теоретичній лінгвістиці.

Лев Полюга

УКРАЇНСЬКИЙ ЄВРОПЕЙЗМ ВОЛОДИМИРА МАТВІЙШИНА

Матвійшин В. Український літературний європеїзм : монографія / Володимир Матвійшин. – К. : Видавничий центр “Академія”. – 2009. – 263 с.

Видання збірника наукових праць відомого літературознавця, доктора філологічних наук, почесного професора Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника Володимира Григоровича Матвійшина давно вже на часі, бо розвідки дослідника, надруковані у різних фахових виданнях, висвітлюють низку культурно-історичних, історико-порівняльних, теоретико-літературних проблем, що зберігають свою актуальність “у всі часи”. У колі наукових інтересів Володимира Григоровича питання генези і типології літературної творчості, рецептивної естетики й інонаціонального буття художнього тексту, компаративного та жанрово-стилістичного аналізу явищ словесності тощо.

Зазначену проблематику відображають назви відповідних розділів рецензованої книги: 1. Витоки інонаціонального буття зарубіжних літератур в Україні; 2. Рецептивна естетика в історико-типологічних контекстах; 3. Інонаціональне буття художнього тексту. Тож збірне видання праць ученого покликане

зробити значний внесок у визначення генетико-типологічних “координат” не лише поодиноких художніх творів чи творчості окремих письменників, і загалом української літератури в контексті загальноєвропейського та світового літературного процесу.

Особливо цікавими є студії В. Матвійшина, присвячені висвітленню українсько-французьких міжлітературних взаємин. До честі автора, навіть у часи ідеологічної диктатури своїми працями він присутньо спростовував панівну на той час ідеологему про вторинність української літератури, її повну залежність від тенденцій у розвитку зарубіжної, передовсім російської. Науковець доводив, що і без посередництва “старшої сестри” українська література розвивалася в унісон із загальноєвропейським, зокрема французьким літературним процесом.

З огляду на це, особливої ваги набирає пласт франкознавчих студій Володимира Матвійшина. Ґрунтовний порівняльний аналіз дозволяє вченому виявити зокрема типологічні збіги у творчості Івана Франка та Еміля Золя, Альфонса Доде, Гі де Мопассана. Дослідник наголошує на популяризаторській місії Франка щодо творчості французьких письменників не тільки в українській, але й у польській літературі.

Роман Голод

ЩЕДРИЙ УЖИНОК ВОЛОДИМИРА МАТВІЙШИНА

Матвійшин В. Український літературний європеїзм : монографія / Володимир Матвійшин. – К. : Видавничий центр “Академія”. – 2009. – 263 с.

Реємігрант із Франції, виживши з батьками на чужині, став у рідній Вітчизні українським професором. І вже понад півстоліття засіває свою землю добірним зерном. Селянський син одізвався на поклик неньки, з лона якої з'явився, заколосився і стільки літ уже обмолочується, дає довікілля щедрий ужинок.

Тепер вийшов у світ вагомий продукт його фахової діяльності – літературознавча праця з компаративістики, що складається з трьох розділів. А кожна глава – то лан, засія-

ний десятками статей, творить свої грядки – тексти про креативні зусилля й вияви письменників і літературознавців світової культури.

Добре, що так сталося, бо професор В.Матвійшин – завідувач кафедри світової літератури, один із провідних “зарубіжників” у вишах України, компаративіст. Щастя йому, Доле, дай, Боже, довголіття...

Бо хто ж із молодих українців, дозріваючи, стаючи особистістю, зможе самотужки обіймати власною свідомістю духовні набутки сотень творців світової культури: від гетьмана Івана Мазепи до француза Жан-Жака Руссо; від Тараса Шевченка до Віктора Гюго; від Івана Нечуя-Левицького до Оноре де Бальзака; від Івана Франка до Альфонса Доде;

від Миколи Зерова до Гі де Мопассана; від Ольги Кобилянської до Поля Верлена і т. д. Одне слово, зв'язки і відлуння української культури – словесності й контекстуальних вимірів – провадять читачів у світові обшири.

Цінність рецензованої праці професора В.Матвіїшина не зводиться тільки до різнокультурних перетинів, до міжлітературних вимірів, рецептивно-типологічних перегуків. Вартість книги закорінюється глибше: автор не зупиняється на інформативному розмаїтті, вміє продемонструвати своїм читачам, аргументувати спостережені алюзії, інтертекстуальні вкраплення, інтерпретативні спромоги своїх попередників і колег.

ЛІТЕРАТУРА УКРАЇНСЬКОГО ГАЛИЦЬКОГО МІЖВОЄННЯ

Мафтин Н. В. Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х років ХХ століття: парадигма реконквісти: монографія / Н. В. Мафтин. – Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008. – 356 с.

Суспільно-політична й літературна багатовекторність українського галицького й еміграційного простору 20–30-х років ХХ ст. тепер уже не викликає сумніву в тих, хто прагне духовного проникнення в атмосферу доби міжвоєнн. Цей складний період, коли українська спільнота “по цей бік Збруча” прагнула самоозначення в нових післявоєнних умовах, проминав під знаком ідеологічно-естетичних полемік, гостроемоційних міжособистісних зіткнень на шпальтах “ворогуючих” часописів, “програмово” та особисто заангажованих суджень про опонента. Були взаємні опозиції “Вісника”, “Назустріч”, католицьких “Дзвонів”, радянофільських видань “Горно”, “Вікна”, “Нові шляхи”, взаємне естетичне й ідеологічне “ревівування” старших і молодших літературних генерацій – митусівців, дажбожівців та ін.

Праці панорамного характеру Романа Олійника-Рахманного “Літературно-ідеологічні напрямки в Західній Україні (1919–1939 роки)” (1990), Стефанії Андрусів “Модус національної ідентичності: Львівський текст

У багатокультурному світі новітньої словесності фактажем і несподіваними аналогіями, зіткненнями нікого тепер не здивуєш: ми – такі різні та інші, що цінністю стає здатність бути толерантним і комунікабельним, мотивуючи свою інакшість, аргументувати власні думки й узагальнення.

Професор В.Матвіїшин має своє наукове “обличчя”, свою “інтерпретативну спільноту”, тобто однодумців і послідовників не тільки в Івано-Франківську, а й далеко за прикарпатськими овидами. Тож віриться, що його нова книга “Український літературний європеїзм” знайде свого прихильного читача як серед науковців, так і серед численних любителів української та світової літератур.

Роман Гром'як

30-х років ХХ ст.” (2000), Миколи Ільницького “Драма без катарсису: Сторінки літературного життя Львова першої половини ХХ століття” (1999), “Критики і критерії: літературно-критична думка в Західній Україні” (1998), Мар'яни Комариці “Українська католицька критика: феномен 20–30-х років ХХ століття” (2007), Тараса Салиги “Продовження: літературно-критичні студії” (1991), “Імператив: літературознавчі статті, критика, публіцистика” (1997), “Вокатив: літературно-публіцистичні статті” (2002) дають ключ до розуміння епохи, її мистецької й ідеологічної різнобарвності.

Студія Наталії Мафтин продовжує започатковану розмову, але на матеріалі художньої прози. Проблема, поставлена у підзаголовку, – “парадигма реконквісти”, спонукає читача до діалогу. Адже вже стало традицією пов'язувати імперативи художньо-державницьких відвоювань лише з національно заангажованим крилом тогочасного письменства, а націлених на естетство чи “зачарованих на Схід” такі спонуки ніби і не стосуються. Бачимо, що авторка свідомо проблемностей свого завдання. Культурно-історичний зріз епохи у розвідці достатній для того, щоб зрозуміти: “письменник повинен був мати світогляд” у політично анексованій Західній Україні. Дослідниця доводить, що голос галицької й еміграційної белетристики звучить в обороні гасла “літератури з певною місією” (с.11); “Історично так

склалося, що література поневолених націй [...] передовсім мала бути “цитаделлю Духа” [...] стихією, що акумулювала й водночас живила націєкреативні й державотворчі устремління, формувала сакральне поле національної ідентичності”, відбувшись у “державі слова” “в парадигмі справжньої духовної реконквісти 20–30-х років, – літератури, що творилася на західноукраїнських теренах за умов втрати після поразки національної революції української держави “де юре” й “де факто” (с.5).

У парадигмі літературної реконквісти автор вичленовує такі ланки, як місія текстального опору неоімперському поглинанню, збереження духовного, сакрального простору для українського народу, конструювання дієвої, вольової особистості, “людини чину”. І хоч зазначена проблемно-тематична парадигма не структурує книжки, наскрізний генераційно-хронологічний принцип організування матеріалу дає змогу побачити відмінності реконквісти того чи іншого літературного покоління. Біографічний, типологічний, генетичний, наратологічний, стильовий підходи застосовано для увиразнення творчого профілю митців тієї чи іншої “літературної генерації”.

Цій роботі передували тривала праця, а також апробація на сторінках філологічних наукових видань України.

Предмет студії формує антивоєнна проза О.Туряньського і популярних у Галичині “східняків” Кліма Поліщука та Мирослава Ірчана, воєнна проза авторів “Стрілецької Голгофи”, тексти “зачарованих на Схід” В.Бобинського, А.Крушельницького, П.Козланюка, С.Тудора, історична проза старшого покоління А.Чайковського, Ю.Опільського, Б.Лепкого, експатріантська творчість В.Винниченка, романістика “трагічних оптимістів” Ю.Липи, Л.Мосендза, селянська проза Г.Журби, І.Керницького, В.Ткачука, метанаратив Уласа Самчука, навіть новелістичні пошуки літературної групи “Дванадцять” (батярська новела

Б.Нижанківського, “штудерна” – І.Софроніва-Левицького), проза “Химерного серця” І.Вільде, белетристичний потік свідомості Б.-І.Антонича та ін.

Належною мірою представлено також дискурс тогочасних літературно-критичних оцінок на проаналізовані у розвідці книжки, естетично-оцінні екстремі якого яскраві і красномовні – як безпідставна теза М.Рудницького про плагіат О.Туряньського у “Поза межами болю”, – “неможливо, що такий твір написав українець” (с.28). Чи жмуток захоплено-здивованих відгуків на збірку І.Вільде “Химерне серце”, що являють собою, за визначенням авторки, “сплеск дискусії довкола “вічного” питання: чи література повинна слугувати “красі”, бути мистецтвом, вільним від будь-якої ідеології, утверджувати загальнолюдське й дбати про довершеність форми, чи, навпаки, – служити консолідації, об'єднанню нації, бути вихователю національного духу та речницею національної ідеї; урешті, чи може дозволити собі “під'ярена нація” на “нездорові літературні твори” (с.320). Водночас більше заглиблення в “часописно-ідеологічні” обставини спонтанних полемік зняли б напругу, наприклад, у випадку “прикладання” парадигми реконквісти до творчості Івана Черняви, яку ні рецензенти-“ліберали”, ні рецензенти-“націоналісти” не вважали ідейно-художньо вартісною, при цьому спостерігається зниження оцінного регістру в розмові про прозу І.Черняви від “Фільми прийдешинього”, “На Сході – ми” до повісті “Люди з чорним піднебінням”.

Хоча авторка новелу “Екзекуція” вважає спробою “вислизнути” з наповненого ідеологемами дискурсу патріотичної літератури” (с.315–316). Доречними були б міркування дослідниці з приводу полемічної статті Богдана Кравціва “Проза галицького гетто”, надрукована на сторінках “Вісника”, адже крім сильвети І.Черняви, до огляду залучено прозу Василя Ткачука та Ірини Вільде. Зрозуміло також, що формат монографії, ще й так широко закреної, має свої межі.

Авторка вперше вводить у літературознавчий обіг чимало невідомих чи малознаних письменницьких персоналій, увага до біографії яких має не лише фактографічний сенс, який розширює пізнавальне значення книжки, а й злютовує творчість і життєтворчість настано-

* Див.: Мафтин Н. В. Віталізація смерті як домінанта поетики експресіоністичної новелістики Кліма Поліщука / Н. В. Мафтин // Вісник Харківського національного університету ім. В.К.Каразіна. Серія: філологія. – 2007. – Вип. 50. – № 765. – С. 115–121; її ж. Західноукраїнська “стрілецька” проза 20–30-х років ХХ століття: еманация національно-духовного подвигу // Вісник Прикарпатського університету. Філологія (Літературознавство). – Івано-Франківськ, 2007. – Вип. XIII–XIV. – С. 34–41; її ж. “Щоб запалити іскру любові до Всесвіту...” // Слово і час. – 2007. – № 5. – С. 49–55; її ж. Міфологема ритуального жертвопринесення як сюжетоконструювальний чинник новел Мирослава Ірчана “Кияжна” та “Перший розподіл” // Там само. – 2008. – № 1. – С. 38–42.

** Див.: Кравців Б. Проза галицького гетто / Б. Кравців // Вісник (Львів). – 1935. – Річн. III. – Т. IV, кн. 12. – Груд. – С. 903–908.

вою і оповісти, і може придатися власним життєвим прикладом. Наприклад, вражає життєтворчість Віталія Юрченка (псевдонім Юрія Карася-Галинського), втікача зі Східної України, який на початку 1930-х років отінився дивовижним чином у Львові після поневірянь на Соловках: "...воля до життя, шалене бажання вирватись із лабет сталінських катів спонукали в'язня до втечі. Йому вдалося неможливе: утекти від переслідувачів, обійти страшні болота й перебраться через повноводі сибірські ріки, витерпіти голод, не замерзнути в тайзі" (с.190). У Львові він напише і видасть белетризовані "спогади очевидця" у рамках пригодницького роману ("Пекло на землі", "Червоний чад"), аби застерегти світ від злочинів більшовизму. Багрянівська життєва і творча постава асоціативно зринає у свідомості, коли читаєш про В.Юрченка. Адже в Івана Багряного у Львові відбулась майже тотожна своєю ситуацією літературна артикуляція його далекосхідного буття в таборах БАМЛАГу в романі пригод "Тигролови". Чи імена Юрія Горліса-Горського, Василя Кархута, Жигмонта Процишина, Ростислава Єндика...

Уперше у такому широкому обсязі осмилюється феномен стрілецької прози, її жанрово-стильова реалізація у документально-белетризованих формах і власне белетристичних. Авторка встановлює її жанрово-стильові реєстри: це і ліричний щоденник (повість "Поїзд мерців" Юрія Шкрумеляка, ліричний фрагмент експресіоністично-символістської тональності (збірки новел Олесь Бабія "Гнів", "Шукаю людини"), безфабульна новела Миколи Матіїва-Мельника, репортажні новели Василя Бобинського).

Встановлюються діахронні зв'язки стрілецької прози з літературною традицією. Наприклад, в образі розритої могили, з якої виходять на раду мертві герої в Юрія Шкрумеляка, авторка бачить зв'язок із романтичною літературою XIX ст. Хоча це – і питома стрілецька, і поетична, і прозова інтерпретація мотиву смерті. У ній, з одного боку, захисна психологічна реакція на брутальну жорстокість війни, а з іншого – підпорядкування отій парадигмі реконквісти, імперативу державницького відвоювання власного простору, адже розуміємо, що реванш без героїв неможливий. Власне, подібну проблематику розвивають Роман Купчинський у драматичній поемі "Великий день", Дмитро Вітовський у своїй новелістиці.

Свіжим і підставовим є судження про зміну психологічної тональності стрілецької прози 1930-х років у творах Романа Купчинського (трилогія "Заметіль"), О.Бабія (повісті "Перші стежі", "Дві сестри"), Юрія Шкрумеляка ("Чета крилатих"), Івана Зубенка ("Фатум"): "Актуальними і надалі залишаються пафос героїчного та викривальна спрямованість творів, однак відчуття апокаліпсису, краху поступаються оптимізму, вірі в державницьке майбуття нації" (с.186). Романна форма чутливо відреагувала на емоційно-психологічні переміни – детективно-пригодницькі елементи вдало доповнюють романно-виховну чи романно-випробувальну структуру. Унікальною у проблемно-тематичному аспекті постають повісті Івана Зубенка ("Отаман Маруся Орлівна", "Бирзюківна", "Леся"), присвячені осмисленню ролі українського жіноцтва у визвольному змазї.

Варто додати, що тема поразки в боротьбі за державність у зв'язку з відсуненням на маргінес суспільно-політичного і військового життя українського жіноцтва була актуальною у 1920–1930-ті роки. Софія Галечко, Олена Степанів, поодинокі стрільчині, які сприймалися майже екзотично. І ще – трагічна доля Ольги Левицької-Васараб, демонстративно жорстоко закатованої 1924 р. у львівській в'язниці, – все це ланки цієї теми, яка лише тепер дістає розвиток.

Н.Мафтин вправно викристалізовує генологічні особливості новелістики зазначеного періоду, зокрема, експресіоністичної новели, вендепункт якої заміщується, чим поєднується з епіфанією як несподіваним "явленням", структурні ремінісценції античної трагедії у Мирослава Ірчана, новели-метафори Степана Тудора, новели випробування характерів Юрія Липи.

Отже, дослідниця доводить, що донцовський, "вістниківський" ідеологічний напрям був позитивним чинником у літературному житті галицького міжвоєн'я, оскільки сприяв зміцненню ментально-психологічних позицій літератури, з одного боку, а з іншого – не детермінував жанрово-стильової еволюції художньої прози, "заангажованість, що із чужих горизонтів та іншої, державницької ситуації, видається лише перешкодою до вільного розвитку мистецтва слова, стала насправді міцною

* Лялька Я. Ольга Васараб та її доба: документи, матеріали, спогади, біографічні нариси / Я. Лялька; [передм. Я. Дашкевича]. – Львів, 2007. – 1248 с. – (Літопис нескореної України. Кн. 5).

доцентровою силою, яка в умовах польської окупації Східної Галичини, з одного боку, та більшовицького геноциду в радянській Україні – з іншого, забезпечила цілісність астрального

поля нації" (с.345). Загалом розвідка – гідне, фахове слово в осмисленні літератури українського галицького міжвоєн'я.

Ірина Яремчук-Роздольська

ЩЕ ОДНА СТОРІНКА ІСТОРІЇ НОВІТНЬОГО УКРАЇНСЬКОГО ПИСЬМЕНСТВА

Тебешевська-Качак Т. Б. Художні особливості жіночої прози 80–90-х років XX ст. : монографія / Т. Б. Тебешевська-Качак. – Тернопіль : Навчальна книга "Богдан", 2009. – 192 с.

Тетяна Тебешевська-Качак однією з перших прийшла до усвідомлення потреби узагальнення неординарної ситуації в історії сьогоденного письменства, в якій жіноча проза стала помітним явищем у порівнянні з попередніми етапами її еволюції, навіть якщо брати до уваги межі XIX–XX ст., адже в роботах Ніни Мельник, Ірини Старовойт, Тетяни Шевченко, Ольги Карабльової та ін. розглядаються часткові аспекти зазначеної події. Авторка рецензованої монографії ставить собі за мету не лише зінтергувати інтелектуальну рецепцію фемінних нарративів Галини Пагутяк, Світлани Йовенко, Оксани Забужко, Софії Майданської, Галини Тарасюк, Євгенії Кононенко, Валентини Мастерової, Людмили Тарнашинської та ін. в контексті сучасного літературного процесу, а й з'ясувати художні особливості їхнього цілокупного доробку через призму проблематико-тематичного, жанрово-стильового, образно-нараційного, мистецько-філософського аспектів, виявити складні співвідношення традиції і новаторства, висвітлити специфіку іншого українського жіночого прозописма у порівнянні з чоловічим у річищі гендерного дискурсу, аби уточнити і підсумувати уявлення про відповідну літературну епоху, зумовлену появою цілої генерації жінок-прозаїків, що давно не спостерігалось в історії української літератури, очевидно, від часів раннього модернізму.

Тетяна Качак розкриває сутність жіночої прози при зіставленні поглядів на неї різних критиків та дисертантів, при виявленні мотивів нарративного мислення письменниць та його реалізації, при окресленні пріоритетних жанрових форм, художньо-стильових

акцентів цієї епіки, знаходячи спільні та відмінні ознаки оповідних (розповідних) елементів у традиційному маскулітному та фемініному письменстві, намагаючись таким чином з'ясувати істотні ознаки жіночого новелістичного та романного мислення, текстотворення та характеротворення. В цьому полягає новизна монографії, що дає змогу цілісного бачення помітних зрушень у творчих пошуках української літератури не лише наприкінці XX ст., а й на початку XXI-го.

Важливою є спроба Тетяни Качак, яка враховує розмірковування Трейсі Кларк, Торіл Мой, Гелен Сікту та інших, увиразнити поняття "жіноча проза", що не вкладається у семантику статі, має інші, пов'язані з нею смислові акценти, реалізовані у художньому письмі, що має карб суб'єктивізації мовленнєвої практики, ліризм, чуттєвість жіночої манери мислення, еротизацію, тілесність жіночого письма, засвідчує жіночу модель образної системи, дещо відмінну від маскулінної (чоловічої). Цілком слушно порушивши такі питання, авторка спонукає сьогочасне літературознавство до належного, перспективного осмислення важливих моментів історії літератури.

Якщо теоретичні питання, без яких неможлива робота над аналізом конкретних літературних текстів, висвітлені у монографії побіжно, враховуючи потребу їх розуміння для практичного використання при аналізі художніх текстів, то безпосереднє їх дослідження зроблені на поважному фаховому рівні, привертають увагу глибиною і переконливістю спостережень, суджень та висновків, спонукають до роздумів над сучасними станом української літератури, зокрема репрезентованої жіночою прозою, що документалізує жіночий погляд на внутрішнє та зовнішнє життя. Констатуючи та аналізуючи доробок Людмили Тарнашинської ("Сходження на Фудзіям"), Галини Гордашевич ("Записки Тані М", "Ланка та її мама"), Оксани Забужко

(“Я, Мілена”), Євгенії Кононенко (“Нові колготи”), Світлани Йовенко (“Не лякай мене, крихітко”), Любові Пономаренко (“Нічия”, “Ластівка” і т. д.), Ніни Бічуї (“Великі королівські лови”), дослідниця застосовує методологію гендерних студій, цілком слушно зіставляє таку прозу із творами О.Ульяненка, Ю.Покальчука, В.Слапчука, Є.Гуцала, О.Лишеги, Ю.Гудзя та ін., аби висвітлити відмінні картини, іноді контрастні світи, де оприявлені не схожі жіночий та чоловічий досвіди на тематичному, морально-етичному, соціально-психологічному, родинному (подружні стосунки, дитяча проблематика тощо), побутовому, екзистенційно-філософському, сексуально-еротичному, мистецькому, національно-історичному рівнях.

Осібнo, по-жіночому проникливішою, за міркуваннями дослідниці, постає також нарація на болючий та актуальний для українства чорнобильський синдром. Принаймні, Світлана Йовенко (“Не лякай мене, крихітко”, “Жінка в зоні”) у порівнянні з аналогічними творами Ю.Щербака, В.Яворівського, М.Закусила та ін. пропонує інакший, внутрішній погляд на трагедію, заторкнувши травмовані глибини людської психології, уникаючи сухої документалістики та описовості. Індиферентні за своєю сутністю жанри також, як доводить Тетяна Качак на прикладі аналізу новелістики й оповідань Євгенії Кононенко, Людмили Тарнашинської, Любові Пономаренко та ін., мають соціально-психологічні характеристики, лірико-романтичну стильову специфіку; іноді елементи карнавальної стихії взаєленні від відмінної жіночої манери мислення, що позначається і на експериментальній прозі, репрезентованій оповіданнями та повістями (“маленькі романи”) Галини Пагутяк, в яких події, колізії розгортаються у межових ситуаціях реального та ірреального світів, іноді з використанням сюрреалістичної поетики, але завжди з поглибленням філософізму, психологізму, екзистенціалізму, символізму. “Герметичні”, нетрадиційні твори письменниці, попри очевидну відмінність від антироману, містять виявлені авторкою монографії елементи шозизму, тропізму, привертають увагу використанням принципів монтажу.

Дослідниця, апелюючи до романів “Польові дослідження з українського сексу” Оксани Забужко, “Землетрус”, “Діти Ніоби” Софії Майданської, “Смерть – сестра моєї самотності”, “Любов і гріх Марії Магдаліни” Галини Тарасюк, “Імітація”, “Зрада” Євге-

нії Кононенко, переконливо доводить відкритість місткого жанру, намагання письменниць зобразити дійсність не з історичного досвіду, а особистісного, часто вдаючись до технології психоаналізу, поглиблюючи тенденції деєпізації. Подеколи така настанова підкріплюється публіцистичним дискурсом, самокоментуванням, зокрема есеїстикою, до якої вдається, наприклад, Оксана Забужко, аби пояснити специфіку власної творчості та інших жінок-письменниць, інтровертивний рух думки “до себе”, осягнення жіночої сутності.

Феміністичний дискурс поширюється і на, здавалось би, традиційні наративи, позначені рисами стилізації фольклору (“Казка про калинову сопілку” Оксани Забужко), детективної романістики Євгенії Кононенко, екзистенційно-психологічної прози Галини Тарасюк тощо, які мимоволі зазнають постмодерністських трансформацій, передовсім жанрово-стильової дифузії, потрапляють у силові поля інтертекстів і т. п., що достатньою мірою розкрито у рецензованій монографії. Зрозуміло, що пріоритети в цій прозі надано героїням, які дослідниця, враховуючи аполлонійське та діонісійське начала, намагається типізувати (активний, “зациклений на власній персоні”, пасивний), наводячи відповідну таблицю, знайти їм пояснення у системі художніх образів української літератури. Вона спростовує припущення про “безгеройність” сучасної епіки, наголошує посилені інтерес авторів-жінок до неповторної людської індивідуальності, до “непрямої” форми психологічного зображення.

Персонажі, найчастіше інтелігентки (хоч іноді трапляються чоловіки, як-от Алекс у “Польових дослідженнях з українського сексу” Оксани Забужко, Турольд Бусовський з повісті “Сестра” Євгенії Кононенко та ін.), творчі особистості, постають у ненастанному розвитку, переживають внутрішні та зовнішні колізії, переймаються одержимістю самоствердження за іманентними жіночими принципами, що конфліктують із патріархальними стереотипами чоловічого побуту і літературного прозописма. Тому актуальною стає проблема людського характеротворення під кутом зору фемінного світосприймання та феміністичної критики, пошуки зіставлення таких онтологічних та екзистенційних моделей із традиційними, чоловічими моделями, відображеними у класичній і некласичній літературах. Посилаючись на психологізм,

притаманний творам, скажімо, Оксани Забужко, що вписуються у контекст постмодернізму, Тетяні Качак варто було б уточнити, що письменниця в даному разі спростовує апсихологічні настанови напряду, як і тезу “смерті автора”, адже, як зазначає дослідниця, у жіночій прозі досить виразна рецепція автобіографізму, очевидно, тому, що жіночі персонажі віддзеркалюють своїх прототипів – авторів.

Переважає більшість героїнь – сильні натури, які спмагаються приборкати реалії, вдаються до боротьби за власне самоствердження у жорсткому, часто жорстокому світі, долають кризові стани (фобії, манії, депресії тощо), не уникають проблем дійсності, спростовують скептичне уявлення Ф.Ніцше або З.Фройда про жінку, продовжуючи традицію Ольги Кобилянської, Наталі Кобринської та інших емансипанток, репрезентують тип “нovoї жінки”, позбавленої рис жертвовності, зорієнтованої на власну персону, яку вмюють відстояти. Культ матері властивий лише для окремих героїнь, як-от образ Магдалени із роману “Діти Ніоби” Софії Майданської. Частина персонажів існує за відносними законами ірреального мікрокосму, як у романах Галини Пагутяк чи Галини Гордасевич, протиставного абсурду дійсності. Водночас кожна героїня жіночої прози – неповторна, не схожа на інших. Для композиції творів сучасних письменниць, за спостереженням Тетяни Тебешевської-Качак, має неабияке значення ім’я героїнь, що втілюють у собі певну символіку.

Для жіночої прози наприкінці ХХ ст. справді виникли сприятливі умови завдяки деканонізації класичної та некласичної літератури, інтелектуальної свободи та активізації й теоретичного осмислення феміністичних тенденцій, що поступово охопили й українське письменство. Розглядаючи зазначений етап, авторка монографії окреслює його еволюцію, започатковану Товариством руських женщин та альманахом “Перший вінок”, висвітлює перервану в середині ХХ ст. традицію, відновлену та модернізовану напри-

кінці віку, але вже відмінну за своєю поетикою. З цього приводу цікаві спостереження дослідниці щодо динаміки ліній жіночої та чоловічої літератур: коли в першому разі спостерігається активізація феміної творчості за періодів модернізму та постмодернізму при активізації ірраціонального письма, то в другому (при посиленні раціональних настанов) – домінує творчість чоловіків-письменників.

Варті уваги міркування Т.Тебешевської-Качак про намагання деяких письменниць стилізувати жорстке маскуліне письмо (Галина Гордасевич) або використовувати його задля заперечення “патріархальних” структур та ствердження феміних, навіть зловживаючи брутальними (чоловічими) мовними засобами, асимілюючи їх у своїх творах (Оксана Забужко). Плідними слід вважати думки Тетяни Качак, яка посилається на Елейн Шовалтер, про необхідність розрізнення фемінного, феміністичного та “власне жіночого” текстів, котрі неоднаково проявляються у літературному процесі і різні етапи його еволюції, але часто та безпідставно отожднюють критичною рецепцією.

Монографія експонує не лише розмаїту галерею жіночих портретів, кожен з яких щоразу привертає увагу своєю неповторністю, унікальністю, а й розгортає панораму української жіночої прози, що досі висвітлювалася фрагментарно, в окремих сегментах. Літературознавча праця Тетяни Качак, в якій інтегровано літературно-критичний матеріал та проаналізовано епічні твори різних жанрів, доводить, що в нашому письменстві на межі ХХ–ХХІ століть спостерігається справді помітна епоха, пов’язана з творчістю жінок-прозаїків, які відкрили в ньому нову сторінку, зіставну (а не протиставну) із творчістю прозаїків-чоловіків.

Монографія Тетяни Тебешевської-Качак заповнює ще одну нішу сьогочасного літературознавства, сприяючи подальшому дослідженню жіночої прози, розкриваючи ще одну сторінку історії новітнього українського письменства.

Юрїї Ковалів

АСОЦІАТИВНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ У КНИЖІ РОМАНА ІВАНИЧУКА “ЛЮЛЬКА З ЧЕРВОНОГО ДЕРЕВА”

Іваничук Р. Люлька з червоного дерева / Роман Іваничук. – Львів : ЛА “Піраміда”, 2009. – 156 с.

Дослідники творчості Романа Іваничука, аналізуючи кожний його новий художній витвір (малої чи великої жанрової форми, біографічних спогадів чи есе), так або інакше зауважують не просто розмаїття його ідейно-естетичних асоціацій, а вибудовують їх певну систему чи радше системність використання у романах, повістях, оповіданнях, новелах, спогадах тощо. Навіть більше, такі літературознавці, як Микола Ільницький, Роман Гром'як, Михайло Слабошпицький, Стефанія Андрусів у своїх розвідках про письменника-прозаїка, постулюючи думку про те, що асоціативність – неодмінна ознака образності загалом, визначають її певну послідовність використання, приміром у художніх чи біографічних творах, в есеїстиці чи спогадах, в розлогіх нарративних оповідях чи в суб'єктивно-ліричних самовираженнях оповідача. “Напруження й послаблення потоку асоціацій залежить від того, – спостерігає сучасний теоретик літератури, – до якого способу відображення виявляє схильність письменник – ліричного чи епічного (потоку свідомості чи нарративності. – Т.К.). Якщо у відображенні життєвого матеріалу посилюється лірична тенденція, асоціативність набуває більшої напруженості, стає густішою. І навпаки – епічно-розповідний спосіб подачі життєвого матеріалу послаблює її” [1, 259].

Безперечно, можна, вдаючись до теоретико-літературних кореляцій, скажімо, того ж Аристотеля, який у своїй знаменитій “Поетиці” поділяє асоціації за схожістю, контрастом, суміжністю у просторі й у часі або ж Олександра Галича, за редакцією якого підручник “Теорія літератури” подає такі типи асоціативних деталей, як зорові, слухові, дотикові, моторові, смислові, нюхові, психологічні і “накладати їх послідовність використання” Романом Іваничуком у його новій збірці спогадів “Люлька з червоного дерева”. Однак це буде не так аналіз малої прози художника слова, як певна задалегідь задана схема розгляду його творів, схема, віддалена від самотності й самоцінності ідейно-образної та естетичної системи нової книжки

письменника. Все це становить загальну стильову домінанту його “Люльки з червоного дерева”, яка, з одного боку, збагачує загальні тенденції його творчого спрямування, а з іншого – викристалізовує свіжі грані його літературно-епічного обдарування.

Насамперед упадає у вічі, відповідно до жанрової форми, прагнення прозаїка наситити спогадову розповідь психологічним ліризмом, який, власне, тонко проникає не тільки у сферу емоційного та настроєвого зображуваного матеріалу, а й самого – індивідуального і цілковито оригінального – типу художнього мислення Романа Іваничука. Якщо зважити на його ранні оповідання та новели, почасти повісті й романи і порівняти їх з нинішніми одножанровими творами, то можна запитати, що в лірико-суб'єктивному відображенні життєвого матеріалу (передовсім реально-го, а не домисленого), що ним є, безумовно, спогадовий виклад наратора, – переважають асоціації різних рівнів, нерідко перехреснюючись, доповнюючи одна одну й обопільно збагачуючись. Поєднання такого розмаїття асоціативності не лише створює повноту і викиченість сюжетних ліній, картину всеохопну і достовірну, переконливі епічні характеристики, а й присутньо збагачує авторську ідейно-естетичну свідомість, загалом його художнє мислення як прозаїка.

Збірка “Люлька з червоного дерева” вміщує у собі порівняно небагато оповідок – усього десять. Однак кожна з них несе гамму асоціацій, що сприяє ідейному та змістовому розкриттю зображуваного матеріалу. Так, у першій з них “Любчина осінь” Роман Іваничук зумисне акцентує на цій порі року, щораз вигранюючи її новим наповненням. На початку твору автор називає її “справжнє Господне диво” [2, 9]^{*}, згодом ототожнює її з якоюсь міфічною істотою, яка готує світ до відпочинку, висмоктуючи з нього життєву буйність” (10), а осінній туман, що наче “білий солом'яний дим” всуціль застеляє все довкілля, поволі звільняється од своїх сувоїв, “котиться від крайнеба, розмотується й застеляє рантучом водну гладінь на озері” (10). І весь цей пейзажний огром він, проектуючи на внут-

* Тут і далі, покликаючись на кн. Романа Іваничука “Люлька з червоного дерева”, вказуватимемо лише сторінку.

рішній світ героїні, асоціює з психологічними нюансами центрального персонажа.

У другій оповідці, що має назву “Срібна попільничка”, асоціативність уже проступає як художня деталь-образ. Цей сувенір із срібла навіює спогади у Романа Іваничука із Андрієм Канюгою, який, за словами самого автора, є “найхарактерніший з усіх моїх знайомих і приятелів, талановитий інженер-нафтовик, винахідник і жартівник” (14–16). Це він, близький для письменника друг, упродовж усього сюжету асоціюється з хіндо-індонезійським балаком, який виступає у творі древнім мудрецем-наратором. Зчаста пригоди, про які оповідав той як своєрідні спогади, слугували подіями для майбутніх нових творів прозаїка. Зокрема, бувальщина про застреленого орла зі “Срібної попільнички” нагадує новелу “Відплата” із збірки “Дім на горі”. Клекіт орла перед смертельним падінням асоціюється з благанням людини про допомогу: “Орел упав і закричав: не був то звичайний орлиний клекіт, так могла кричати тільки людина, благаючи допомоги” (12). Власне й тому головного героя повсякчас мучили докори сумління від того, що вчинив цей жажливий постріл: “Напевне, я вбив щось світле й живе в собі самому, бо аж тепер побачив, що довкола тільки мертва колючка” (17).

Відомо, що важливим елементом поезики малої прози Романа Іваничука, зокрема асоціативності його художнього мислення як оповідача є портретна характеристика героя, здебільшого реального персонажа його нарисів, спогадів, біографічних замальовок тощо. У “Люльці з червоного дерева”, як і у великих жанрових формах, він доволі успішно послуговується як докладними, так і “розпорошеними” портретними зображеннями. Зовнішні портрети у письменника доповнені портретами внутрішніми. Саме цей, психологічний світ героїв, розкривається у ході їхньої діяльності під час вимальовування характеру, його розвитку, зображення поведінки, етнопсихологічних особливостей представників різних статей, вікових категорій соціального статусу. Часто образи головних героїв у “Люльці з червоного дерева” перестають бути зображеннями просто реальних особистостей і поступово перетворюються в образи-символи, асоціюючись із незнищенністю українства, національної волі, пам'яті, духовного багатства.

Важливо при цьому й інше, що характеризує асоціативність художнього мислення не тільки в збірці спогадів “Люлька з черво-

ного дерева”, а й у загалом малій прозі письменника: персонажі Іваничукових творів часто стають внутрішнім голосом і внутрішнім суддею самого автора, роздвоєнням його свідомості на творця і критика. Щоправда, подеколи через бажання якомога повніше виокремити певний етап, втілити “високу соціальну і національну ідею”, “всеохопну людяність і патріотизм” Роман Іваничук (свідомо чи ні) забуває про зображення людини не лише у великому, а й у малому. Відтак образ мимохіть стає своєрідним символом, втрачаючи при цьому людську привабливість. На щастя, всі постаті, про які він веде свої розповіді, є не лише добрими його приятелями чи друзями, а знані широкому загалу як митці. Так, у “Саморобному пістолі” мова йде про історію знайомства зі світової слави скульптором Еммануїлом Миськом. Ось яку характеристику дає Роман Іваничук своєму приятелю: “найчастіше я приходив до мого великого й незабутнього приятеля, ровесника з одного року й дня Еммануїла Миська – молодого талановитого скульптора, а згодом академіка, професора, ректора Художнього інституту, та передовсім надзвичайно цікавої і доброї людини. Мількове захоплення старовиною визирало з кожного кута: там ступа, в якій в олійницях колись товкли конопляне сім'я, там чепіги плуга, а он дерев'яне колесо, яке, певне, в незапам'ятні часи загубилося від чумацького воза” (56–57). Часто прозаїк вдається до того, що справжні імена акторів асоціює з іменами зіграних ними ж персонажів. Наприклад, Богдана Ступку називає Річардом III, Богдана Коха – Куртом: “Хто не знає, скільки ролей зіграв цей не в міру талановитий актор – доста згадати Гев'є-молочника, Короля Ліра й десятки-десятки інших ролей, а називають його й донині Річардом III. А хіба Богдана Коха не кликали до самої його смерті ім'ям торговця вівцями Курта за вдале виконання цієї ролі у виставі “Хазяїн” (66). В асоціативній уяві письменника скульптури Теодозії Бриж пов'язані з самою ж героїнею, виступають художніми деталями-штрихами: “Немає вже на світі самотньої мисткині Теодозії Бриж, яку ми любовно називали Фаною, вдівець Євген влаштував у її майстерні музей, а на цвинтарях, у парках, і на майданах України залишилися для вічного життя її величні скульптури – монументальні, показні й красиві, як сама їхня авторка” (55). У зв'язку з цим асоціативність художнього

мислення простежується у площині “мистецький витвір – митець”.

Роман Іваничук зацітував влучно подані рядки відомого барда, в яких передано стан душі людей, що вийшли на демонстрацію на знак протесту проти арешту братів Горинів: “Дзвенять, немов сонця у такт, і всі сміються, як вино, і всі співають, як вино, я – дужий народ, я молодий!” (62). Під пером прозаїка сонце асоціюється із світлими відчуттями, щастям, окремий громадянин – з нацією, народом. Отже, асоціативність художнього мислення виявляється “від конкретного до загального”. Із спогадами про театр асоціативно спливають постаті Богдана Антківа, Богдана Ступки, Сергія Данченка та інших завзятих театралів. Люлька з червоного дерева із чисельної колекції цих побутових виробів Романа Іваничука навіює згадку про Сергія Данченка, якого письменник вважає особливим режисером. Цікаво розкриває він сутність таланту театрального постановника: “в дію акторів Сергій втручався тільки тоді, коли розставляв на сцені масовку, а далі мовчки спостерігав гру ведучих артистів. Того разу він не спускав з ока Богдана Ступку, який виконував головну роль. І хоч би яке слово кинув, хоч би дрібне зауваження зробив, ба ні – мовчки своєю волею керував актором, немов гіпнотизер, і я бачив, як Ступка цілком підкоряється тій волі: вряди-годи глипне на режисера і одразу міняє щось у мізансцені. За рік він вивів із другорядності Театр імені Івана Франка й разом із незамінним Ступкою прославився на всю Україну й далеко поза нею своїми виставами” (68–69). Маленькі, немов іграшкові чарочки Богдана Коха, мають свою назву “бенькартики” або “михайлики”. Пориноючи у спогади про цього талановитого актора, в уяві художника слова відразу постають ті маленькі чарочки, які з’являлися з дипломата, немов з волі доброго казкового Джина. Чарочки є ненав’язливою і водночас милою деталлю, яка доповнює образ Богдана Коха.

Образ тендітного білявого хлопчика з вудкою над Гуком з оповідки “У Косові над Гуком” в художньому мисленні письменника свідомо роздвоюється й асоціюється з ним самим, а також із прийдешнім поколінням: “Хлопчик нас покидає, за поворотом річки зникає його біла голівка. Й мені стає сумно, а водночас і втішно – тож відбулося моє побачення з самим собою, і я знаю, що моє життя продовжиться в цьому хлопчикові, наро-

дженому від інших батьків, та вихованому моєю рідною ойкуменою, яка не міняється й вічно існуватиме на цьому самому місці побіля плоскої гранітної брили над Гуком, і завжди виряджатиме вона у світові мандрівки все нових моїх двійників”(83).

Це філософський образ минулого і майбутнього водночас. “Я затримав його своєю тугою за власним дитинством і юністю, а ще – аби надивитися на світлий образ нового покоління, яке замешкало на тому самому місці, де пишались інші квіти” (82). Прощання з маленьким хлопчиком пов’язується в письменницькій уяві з швидкоплинністю людського життя, не можна із старості повернутися в дитинство, цей процес безповоротний, якби нам цього не хотілося “біленький хлопчик складає вудочку, бере в руку слоїк з рибками, каже “до побачення” й не знає того, що ніколи більше не зустрінеється з нами, як не можуть зустрітися дитинство зі старістю. Ба ні, зустрітися можуть, як ось ми з тобою, наш білий тюльпанчику, – не спроможні співіснувати” (83).

Мольфарська бартка асоціюється з історією родоvodu Іваничуків та розповідями про цікаві “приклучки” з дитинства прозаїка Письменнику у спадок від батька дістався пошарпаний записник із заклинаннями, а “солярні знаки й зображення безокого Чорнобога та Білобога із совиними очима оживають лише тоді, коли звучить ворожба” (36). Ці розповіді знайшли своє відображення не тільки в цій оповідці, але й у романтичній повісті Р.Іваничука “Злодії та Апостоли”. Хмара асоціюється в уяві митця із старим рядном – “чорно-синя хмара, що вже нависла над нашими головами, враз розпоролася, рядно” (30), а “від нестерпної спеки небо зблідло, мов розплавлене олово” (30). Потяг до красного письменства асоціюється в уяві митця з “письменницькою пасією, поки не спіймала мене, мов наркотик, блукала в нашому роді ще до моєї появи на світ” (32).

Цимбали письменник вважає “винаходом самого арідника”. Слухаючи музик, які грали в Австралії, Роман Іваничук поринає у світлі спогади про троїстих музик Клима Запоточного. Ми вкотре зустрічаємо асоціації музик з дитинства. Із спогадів зринають “цимбальні дрібушечки Клима Запоточного, доганяють нас і не дають нам остигнути”. Музичні інструменти наділені людськими рисами. Звуки саксофона асоціюються із людським сміхом, а цимбали “тнуть, дріботять, дуріють”

(43). Звуки цимбал порівнює з іскрами ватрища: “Кружляємо, танцюємо, музики додають нам охоти, цимбальні звуки, ніби іскри з ватрища, обсіпають нас” (44).

Роман Іваничук намагається передати той запал, усю гостроту емоцій, які відчуває, почувши звуки гуцульських мелодій. Сувої паперу, різний дріб’язок можна було знайти у стрісі ледь не в кожній сільській хаті. Ці речі, які з кожним новим поколінням поповнювалися новими, навіюють спогади про той світ, до якого вони належали. Стара знімка з великої чисельності тих, які збереглися у великій торбі, асоціюється в автора з відпочинком у Карпатах в гурті з професором Іваном Денисюком 1960 року. Перед читачем постають образи людей, які зображені на фотографії: Платоніди Володимирівни Хоткевич, Платона Воронька, Івана Денисюка, Михайлини Коцюбинської, Тетяни Кобржинської, Жанни Храмової. Ці образи на світлині асоціюються з періодом молодості. Часом юнаки і дівчата не усвідомлюють, що не зважаючи на прикросі чи перешкоди, які зустрічаються на життєвому шляху в період юності та молодості, є неповторним і незабутнім. Художні деталі, увиразнюючи художні образи, є однією із ланок у асоціативному ланцюжку художнього мислення автора, який їх творить.

“Оповідка за синім океаном” асоціюється в письменницькій уяві з поїздкою у США в статусі делегата Організації Об’єднаних Націй від УРСР, із прізвищами Головка, Тарасюка, Косачем, Макаровичем, Рудницьким. Перед читачем постають відомі постаті, які ми бачимо з екранів телебачення в звичних життєвих ситуаціях. Письменник не завжди дає їм цілковитої оцінки, але змалюванням поведінки в тій чи іншій ситуації сприяє можливості додати власні риси до характеристики тому чи іншому герою оповідки. Наприклад,

Роман Іваничук розповідає про зустріч з Юрієм Косачем, а розмова між оповідачем та героєм – це художня деталь, за допомогою якої читач дає свою оцінку герою оповідки, народжується психологічний портрет цієї людини: “Не нагадуйте мені, – говорив він, – що я небіж Лесі Українки, моя тета ніколи не мала на мене впливу, бо й сама добре не знала, що таке красне письменство: всюди шукала політики й заганяла її в чужинецькі теми; у вас взагалі відсутня добра художня література” (125). В іншому випадку знайомство з Леонідом Рудницьким справило на Романа Іваничука позитивне враження. Ось як малює образ відомого вченого з діаспори письменник: “Пан Леонід чимось нагадував мені Головка: чи то могутністю статури, чи приємною усмішкою, а напевне, й натуральністю. Був він приблизно мого віку й балакучий, як я, тож зовсім не стало дивно, коли він запропонував перейти на “ти”” (140). Взагалі з відрядженням до США в свідомості автора виникають асоціації з радянським режимом, який панував на Україні.

Отже, асоціативність художнього мислення в збірці спогадів “Люлька з червоного дерева” простежується у таких площинах: від конкретного до загального, мистецький витвір – митець, художня деталь – художній образ. Не зважаючи, таким чином, на те, що книга, яку рецензуємо, належить не до ліричного роду, а малого епічного жанру художньої літератури, все ж у збірці зустрічаємо велику кількість різного виду асоціацій, а нарративні форми оповідки не позбавлені ліризму.

1. В’язовський Г. А. Творче мислення письменника : дослідження / Г. А. В’язовський. – К., 1982. – 335 с.

2. Іваничук Р. Люлька з червоного дерева / Р. Іваничук. – Львів : ЛА “Піраміда”, 2009. – 156 с.

Тетяна Котик

МИКОЛА ПЕТРОВИЧ ЛЕСЮК. ШТРИХИ ДО ПОРТРЕТА: НАУКОВЦЯ, ПЕДАГОГА, УКРАЇНЦЯ

Болю мого не вгамовано
хмелем, любов'ю, часом.
Знову над рідною мовою
Думаю довго й часто
П. Скунець "Біль".

Ці слова, на нашу думку, можуть служити життєвим кредо відомого українського мовознавця, палкого просвітянина і громадського діяча – Миколи Петровича Лесюка. Доля цієї людини є типовою для значної частини галицької патріотично налаштованої інтелігенції другої половини ХХ й початку ХХІ століть, і в той же час є досить своєрідною, а у багатьох аспектах – неповторною.

Микола Лесюк, син Петра і Варвари, народився у селі Ковалівці Коломийського району Івано-Франківської області 25 лютого 1940 року в багатодітній шахтарській родині. Після закінчення сьомого класу Ковалівської СШ у 1954 році поступив на навчання до Калуського ремісничого училища №4, опісля працював на шахтах Донбасу, Заполяр'я, а також на шахтах у рідному селі, які належали до Коломийського шахтоуправління. Працював на різних ділянках – слюсарем, вибійником, машиністом електровоза.

У 1961 році вступив на навчання до Івано-Франківського педагогічного інституту імені Василя Стефаника, здобув спеціальність учителя української мови, літератури та співів. Від 1967 року за сумісництвом, а від серпня 1975 року – на штатній посаді працював на кафедрі української мови цього інституту: асистентом, старшим викладачем, доцентом, завідувачем кафедри.

Микола Петрович Лесюк – це частина історії філологічного факультету та Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Упродовж восьми років він працював заступником декана, майже 18 років – деканом філологічного факультету (останні два роки – директором Інституту філології). У серпні 1996 року обраний на посаду професора, завідувача кафедри слов'янських мов. На цій посаді працює до цього часу.

З ініціативи М.П.Лесюка в 1993 році в університеті було відкрито нову філологічну спеціальність – “Польська мова і література”. Кафедра слов'янських мов під керівництвом М.П.Лесюка встановила творчі, наукові та ділові зв'язки з багатьма навчальними закладами Польщі – Варшавським, Ягеллонським, Гданським, Жешівським, Люблінським, Вармінсько-Мазурським (Ольштин) університетами, а також з Варшавським університетом імені кардинала С. Вишинського, з університетами у Гожові Великопольському та Ополью. Крім того, кафедра має угоду про співпрацю з Вейгерівським об'єднанням кашубів, з ліцеєм у м. Глубчиці біля Ополя. Студенти-полоністи мають можливість щорічно проходити мовну практику у перелічених навчальних закладах. В останній час завдяки особистим зв'язкам завідувача кафедри також укладено угоду про співпрацю з Інститутом слов'янознавства Російської академії наук.

Ставши у 80-х роках на дорогу Науки, М.П.Лесюк високо несе звання вченого, науковця вищої школи, вдумливого дослідника, який активно утверджує українську лінгвістику. Особливістю його наукового почерку є завжди надійна аргументованість мовними фактами запропонованих висновків. У доробку вченого сьогодні понад 260 наукових і публіцистичних праць.

Уже в кандидатській дисертації “Словотвірні гнізда коренів на позначення руху в сучасній українській мові”, яку захистив у квітні 1982 року, молодому вченому на основі обширного і скрупульозно опрацьованого матеріалу вдалося розвинути ряд теоретичних думок професора І.Ковалика на словотвір як окрему підсистему мови і розділ її теоретичної граматики. Професор Іван Ковалик, якого справедливо називали патріархом української науки про словотвір, проводив всебічні наукові дослідження структури та семантики похідного слова і вважав, що найкраще це було б робити комплексно, на рівні словотвірних гнізд, тим паче, що подібну теорію почав розробляти в російському мовознавстві професор О.Тихонов, який потім

створив великий словотвірний словник російської мови.

Отож, М.Лесюк був одним із тих, хто взявся втілювати ідеї І.Ковалика. До речі, словотвірні гнізда з різними коренями досліджували й інші члени кафедри української мови – проф. Марія Голянич, доценти Гафія Василевич, Надія Тишківська та покійний уже Василь Верещака. У 1993 р. у видавництві “Вища школа” М.Лесюк видає спільно з Я.Вакалюк посібник для студентів вишів “Українська мова. Збірник диктантів і вправ”. Це був один із перших справді українських підручників того часу, підручник нового покоління. Більшість текстів взяті із тих джерел, де по-справедливому показана українська історія, де утверджується дух українськості, народні переживання, велич і стилістичне багатство рідної мови. На початку 90-их років було нелегко пробити видавництво книжки з такими текстами, бо всі рецензенти в один голос заявляли, що посібник “заідеологізований”, що, мовляв, треба вибирати невинні тексти, про природу і т. п. І все ж книжка була видана і прихильно зустрінута викладачами та вчителями-філологами.

У 2004 році виходить четверте видання методичних рекомендацій “Українська мова. На допомогу вступникам”, які є затребуваними і сьогодні. Цей рік ознаменований у житті вченого виходом у світ “багатоаспектної” книги “Доля моєї мови”, в яку увійшли науково-популярні розвідки, злободенні статті про нелегку долю української мови, яка стала у рідній державі трагічно-загрозливою. Автор показує залежність стану національної мови від політичного поневолення народу, розкриває антинаукову сутність теорії “праруської єдності”, легенди про “колиску трьох братніх народів”.

Учений широко і послідовно висвітлює історію виникнення й формування української мови, спираючись на праці авторитетних дослідників, приходять до висновку, “... що, як і інші слов'янські мови, вона бере свій початок безпосередньо з праслов'янської мови, що підтверджують численні мовні факти” [2, 31]. У значній частині статей аналізується використання мовлення в ЗМІ та в побуті, сучасна мовна ситуація в Україні, проблеми лихослів'я та ненормативної лексики. Дослідження М.П.Лесюка показують, що мовні проблеми тісно переплітаються із політичними, і наша держава повинна вести таку національну політику, яка б повністю задовольняла інтере-

си власного народу, тобто титульної нації. Іншого не дано.

Людина високої культури і дивовижної працелюбності, він гостро переживає байдуже ставлення можновладців у вже нібито незалежній державі до своєї мови й культури. Одночасно автор добре усвідомлює те, що не тільки “верхи” можуть впливати на вирішення окреслених проблем, він закликає кожного з нас до щоденної мозольної праці на ниві формування модерної української нації та утвердження всіх складових національної ідентичності. Як відзначає професор Любомир Сенік: “Мислячий читач сприйме книжку Миколи Лесюка як тлумачник і порадник у цьому складному, суперечливому світі” [4, 271]. Ця книга зразу одержала широкий розголос у наукових та педагогічних колах. На неї вийшло декілька схвальних рецензій. За цю працю автор удостоєний премії Івана Франка, встановленої мерією міста Івано-Франківська.

У цьому ж році професор М.Лесюк здійснив переклад з польської мови на українську монографії професора Варшавського університету Стефана Козака “Ukraińscy spiskowcy i mesjaniści. Bractwo Cyryla i Metodego” під українською назвою “Українська змова і месіанізм. Кирило-Мефодіївське братство”. Рецензент книги Л. Черкаська відзначає: “Доброго слова вартий і переклад монографії, здійснений Миколою Лесюком, якому вдалося точно передати її зміст у доступній і разом з тим науково виваженої формі. Науково доцільним є цитування художніх творів у двох варіантах – україномовному і польськомовному, що дозволяє читачам пересвідчитися у якості перекладу, відтворенні ним змісту й духу оригіналу” [6, 470].

У наступному році видає підручник – самовчитель української мови для поляків “Chcę nauczyć się ukraińskiego”, який має великий попит у Польщі. “Авторові вдалося, – зазначає професор Мар'ян Скаб, – тлумачити явища української мови безвідносно (чи, точніше, майже безвідносно) до відповідних явищ польської мови. Такий підхід, на нашу думку, забезпечить ефективну роботу з посібником не лише читачів з певною гуманітарною підготовкою (славістів, полоністів), а й усіх охочих пізнати українську мову” [5, 510].

Глибока любов дослідника до слова, до материнської мови, мабуть, підштовхнула його до думки збирати мовний матеріал рідної

говірки. Він уважно вслуховується, занотовує все, що можна почути в діалектах, що є виявом мовотворчості їх носіїв. Така багаторічна систематична робота спричинилася до видання у 2008 році монографії “Мовний світ сучасного галицького села (Ковалівка Коломийського району)”, в якій на обширному матеріалі показано величну багатомірність діалектного слова, гармонію самих діалектів (гуцульського і покутського), а також ті діалектні свідчення, які ще не сповна використано для розвою науки і культури. Як зазначає автор у передмові до книги, “... корінні мешканці, особливо старші віком люди, зберегли рідну говірку, користуються нею в побуті і передають своїм дітям та онукам. Її не нехтують, не зневажають, нею не гордують, вона почувається у сільському соціумі, як і належить рідній мові, затребуваною і необхідною, важливим засобом спілкування і взаємовідносин людей” [3, 10].

У монографії докладно описано фонетико-фонологічну систему говірки, особливості її словозміни та граматичної будови, подано розлогі історичні коментарі мовних явищ, а також словник діалектних лексем (1400 слів). У другій частині дослідження характеризується ковалівський антропонімікон. Наукову вартість книги підсилюють зібрані фразеологізми, паремії та розділ “Ковалівські придибашки”, написані місцевою говіркою, тобто різноманітні дотепи, жарти, курйози. Ця праця отримала високу оцінку першого рецензента Павла Юхимовича Гриценка – директора Інституту української мови НАН України, а у рецензії доцента кафедри української мови Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника Гафії Ярославівни Василевич акцентується на тому, що книга “... є цінною і для діалектологів, які досліджують її українські говори, і для пересічного, незаангажованого читача; у ній кожен може знайти щось цікаве для себе, тому вона має неабиякий попит як серед студентів, викладачів університету, так і серед інших категорій читачів” [1, 285].

Микола Лесюк – співавтор колективних монографій “Василь Стефаник – художник слова” (1996), “Євген Желєхівський у національно-культурному відродженні України” (1999), “Мій рідний край Прикарпаття” (2000), “Етнос. Соціум. Культура: регіональний аспект” (2006). Низка статей М.П.Лесюка опублікована у зарубіжних виданнях (Польща, Чехія, Білорусія, Росія). Тепер працює над

дослідженням історії становлення української літературної мови в Галичині, над мовними особливостями українського пісенного фольклору.

М.П.Лесюка як мовознавця цікавлять різноманітні питання життя і функціонування української мови. Це і словотвір, і граматики, історія розвитку і становлення української літературної мови, і мова письменників (Т.Шевченка, І.Франка, В.Стефаника, М.Кочубинського, Марка Черемшини, О.Кобилянської, Лесі Українки, Ю.Федьковича, Б.Лепкого). Під його керівництвом фактично була завершена праця над укладанням “Словника мови художніх творів Василя Стефаника”, яку розпочав свого часу професор І.І.Ковалик, але, на жаль, “Словник” до цього часу не вийшов у світ.

Професор М.П.Лесюк – активний учасник різноманітних наукових форумів в Україні та за її рубежами. Брав участь у світовому Конгресі діалектологів у місті Люблін (Польща, 2000 р.), у кількох Конгресах МАУ (Львів, Одеса, Чернівці, Київ), у Міжнародних наукових конференціях (Варшава, Краків, Люблін, Б’ялисток, Кошалін, Гожів Великопольський, Казімеж Дольний (Польща), Гомель (Білорусь), Оломоуц (Чехія)) тощо, у різних університетах України.

Про М.П.Лесюка як науковця, викладача, громадського діяча неодноразово писала обласна преса, виділяла свої площі для публікацій і писала про нього газета “Літературна Україна”. Цілий друкований аркуш відвела для інтерв’ю з М.Лесюком Всеамериканська україномовна газета “Віче” з міста Чикаго (США) від 7 квітня 2006 р., інтерв’ю з ним публікували або писали про нього польські газети “Dziennik bałtycki”, “Nasze miasto”, “Kurier Wejherowski” (м. Вейгеро), бюлетень “Wspólnota polska”, часопис Варшавського університету “Uniwersytet Warszawski”, чеський часопис Žurnál (м. Оломоуц) тощо. Неодноразово Микола Лесюк виступав на обласному радіо, на телебаченні “Галичина”, на радіо “Вежа”. На його праці є чимало посилок українських мовознавців.

Наукова і викладацька діяльність – це два рівнозначні вектори Миколи Петровича Лесюка, в яких йому вдається успішно реалізовуватись, бо він – педагог і філолог – науковець за покликанням. Усіх, хто побував на його лекціях чи практичних заняттях, одразу ж вражає глибоке знання предмета та висока майстерність викладу матеріалу, відчуття роз-

коші від спілкування з ним. Він кожному студентку чи студента Інституту філології величає по імені, і часто студенти жартують, що тільки Микола Петрович знає, скільки на кожному курсі є Анничок, Наталочок, Іванок...

Досконале знання української мови та її історії, регіональних різновидів мови, ґрунтовна обізнаність із пам’ятками й науковою мовознавчою літературою помножені на педагогічний талант, певною мірою вирізняють професора Миколу Лесюка як працівника вищої школи. Під його науковим керівництвом студенти-філологи неодноразово здобували призові місця на конкурсах наукових робіт, виступали на міжнародних наукових конференціях (Б’ялисток, Кошалін), публікували свої праці в престижних наукових джерелах, збірниках студентських наукових праць. Він керує бакалаврськими, дипломними, магістерськими роботами студентів.

Досягнення вченого чогось варті лише тоді, коли мають продовження і довершення у напрацюваннях інших. Професор М.П.Лесюк це добре усвідомлює і завжди щиро радіє з успіхів своїх молодших колег, друзів і всіляко намагається допомогти тим, хто також став на дорогу Науки. Під його керівництвом захищені дві кандидатські дисертації, одна рекомендована до захисту і ще одна буде захищена у вересні-жовтні цього року.

Як громадянин М.П.Лесюк належить до тих людей, хто спонукуваний власним сумлінням, безкорисливо, негласливо й неустанно намагається утверджувати Україну в Україні.

Він був активним організатором обласного Товариства української мови імені Тараса Шевченка (нині “Просвіта”). Від 15 квітня 1989 р. і до грудня 2009 р. – заступник голови обласного правління Товариства. На початку 90-х рр. часто виступав з лекціями серед населення про політичну ситуацію, нелегку долю української мови і необхідність утвердження її в усіх сферах суспільного життя. За наукову та культурно-громадську діяльність, утвердження престижу української мови у березні 1996 р. став лауреатом премії Марійки Підгірянки (від Товариства української мови імені Тараса Шевченка “Просвіта”).

Двічі обирався депутатом обласної ради першого і третього демократичних скликань, обидва рази був головою комісії з питань освіти, науки, культури, членом Президії обласної

ради. М.П.Лесюк завжди і всюди займав активну життєву позицію, був учасником і делегатом Установчої конференції Товариства української мови імені Тараса Шевченка в Києві 11 лютого 1989 року, впродовж кількох літ був членом проводу Івано-Франківської Крайової організації Народного руху України, брав участь в організації та проведенні виборів до Верховної Ради на виборчих дільницях області, у помаранчевій революції в Києві та в Івано-Франківську.

У 2000 році Миколі Лесюку присвоєно звання Заслуженого працівника освіти України, до 130 річчя “Просвіти” нагороджений медаллю “Будівничий України”, з нагоди 140-річчя “Просвіти” – за вагомих внесок у справу українського відродження, багаторічну сумлінну працю йому оголошена Подяка Прем’єр-міністра України; він відзначений також почесними грамотами Міністерства освіти і науки України, облдержадміністрації та обласної ради, Івано-Франківської єпархії УГКЦ, інших організацій.

Закорінений чуттям і помислами у рідну землю, свій ювілей професор Микола Лесюк зустрічає у розквіті життєвих і творчих сил, а тому бажаємо йому Божого благословення на здійснення всіх задумів, невтомної наснаги в осягненні глибин українського слова.

1. Василевич Г. Визначна діалектологічна праця / Гафія Василевич // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. – Івано-Франківськ, 2009. – С. 282–286.

2. Лесюк М. Доля моєї мови : науково-популярне видання / Микола Лесюк. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2004. – 288 с.

3. Лесюк М. Мовний світ сучасного галицького села (Ковалівка Коломийського району) : монографія / Микола Лесюк. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2008. – 328 с.

4. Сенік Л. Останній форпост нації / Любомир Сенік // Вісник Прикарпатського університету. Філологія (літературознавство). – Івано-Франківськ, 2007. – Вип. XIII–XIV. – С. 269–271.

5. Скаб М. Język ten wart jest tego, żeby się jego nauczyć... / Мар’ян Скаб // Науковий вісник Чернівецького університету. Слов’янська філологія. – Чернівці : Рута, 2006. – Вип. 276–277. – С. 510–511.

6. Черкаська Л. Українські романтичні змовники / Л. Черкаська // Warszawskie zeszyty ukraiноznawcze 19–20. Spotkania polsko-ukraińskie / pod redakcją Stefana Kozaka. – 2005. – S. 467–470.

МИРОСЛАВА СТЕПАНІВНА МЕДИЦЬКА
(1978–2010)



Василя Стефаніка – з відзнакою, магістерське дослідження на тему: “Творчість Станіслава Виспянського: художнє мислення та образи” захищено на “відмінно”, після закінчення аспірантури при кафедрі світової літератури блискуче захистила кандидатську дисертацію “Творчість Станіслава Виспянського і українська література кінця ХІХ – початку ХХ століття: рецепція і типологія” (науковий керівник – доктор філологічних наук, професор Матвіїшин В.Г.). Згодом було запрошення на стажування до Польщі (Жешува, Варшави, Кракова). У 2008 році видала монографію, за яку як молодий і талановитий науковець удостоєна премії Івано-Франківської обласної держадміністрації та обласної ради. Підготувала методичний посібник з порівняльного літературознавства, численні наукові статті, що друкувалися у фахових виданнях України та Польщі, затвердила тему докторської дисертації з польської літератури.

Активний учасник наукових конференцій як в Україні, так і в Польщі, куди її охоче запрошували. Проте не судилося взяти участь у Міжнародній науковій конференції “На пограниччях літератури”, що проходила в Ягеллонському університеті, до участі в якій Мирослава Степанівна наполегливо готувалася (встигла підготувати статтю), її приїзду з нетерпінням чекали колеги з Польщі. Конференція розпочалася спогадом та хвилиною мовчання “за талановитим науковцем з України, що займалася проблемами українсько-польських літературних зв’язків – Мирославою Медицькою”. Зі словом скорботи виступив організатор конференції, доктор габілітований Ягеллонського університету Кшиштоф Заяс, власні співчуття висловили також доктор габілітований Володимир Прухніцький, доктор Ярослав Фазан та всі, хто знали Мирославу.

Література була її життям. Першою інформувала колег про літературні новинки України та Польщі, охоче ділилася інформацією і цінними книгами із науковцями та студентами, надто ж зі студентами. Активно працювала із обдарованою молоддю, стимулюючи їх до наукових пошуків. І це їй вдавалось. Розроблені нею наукові проблеми чи то з компаративістики, чи то з історії польсь-

кого письменства її учні продовжували опрацьовувати в магістерських, дипломних роботах та кандидатських дисертаціях.

Неймовірно тепло, любов, енергію і оптимізм випромінювала ця тендітна, весела і напрочуд сильна молода тридцятирічна жінка. Все у ній притягувало. Від зовнішньої вроди, вишуканого одягу з елементами автентики, вишиванками, червоними макама, соняшниками до внутрішньої душевної краси. Щодня дарувала оточуючим клаптик сонця, вміла глибоко співпереживати, поспішала на допомогу тим, хто конче потребував такої допомоги. Не було випадку, щоб вона не відвідала хворого ближнього. А як глибоко вона вболівала за долю України, була справжньою донькою своєї землі, з якої черпала життєдайність, щедрість і добро. Турботлива мати і любляча дружина, щира і сердечна донька й сестра, закохана у власну сім’ю, вона була не просто часткою сім’ї і родини, вона щораз додавала їй своєї теплоти і сердечності. Обоженувала квіти і вони сторицею наділили цю жінку такою ж фіалковою душею, із запахом білої лілії.

Не можливо словами передати глибини втрати, пекучого болю, якими й досі сповнені ми, її рідні, колеги, науковці України і Польщі, друзі, студентська молодь, що ще й нині продовжує писати на інтернет-сайті слова

вдячності і любові своїй чуйній і неповторній Учителю.

Важко усвідомити, що в земному житті ми вже ніколи не зустрінемося, не побесідуємо на літературні теми, не побачимо Вашої широкої усмішки, не радітимемо Вашим успіхам, дорога наша Мирославо Степанівно.

Залишились суцільні заперечні частки. Як це збагнути? Як переболіти?

Якесь фатальне танго, не закінчене, раптово обірване... Прірва. Нічим не заповнити зяяння пустки тут-і-тепер. Завтра. У майбутньому. Вороття нема. “І чого ти, серце моє, з туги не розірвешся?” – запитував герой твору Василя Стефаніка, творчість якого так любила Мирослава Степанівна. Живий запитував, бо весь світ німо мовчав у своєму безсиллі щось повернути.

Ми продовжуватимемо розпочаті Вами справи.

Спасибі Вам, дорогі батьки – Марто Богданівно і Степане Івановичу, за прекрасну донечку і можливість працювати, радіти життю поруч із нею, хай навіть кілька Богом відведених літ.

Прийміть слова вдячності, шани і прощання, рідна наша Мирославо Степанівно!

Низький уклін Вам, світла пам’ять, Царство Небесне!

Sit tibi terra lewis!

**Колектив кафедри світової літератури,
професорсько-викладацький
і студентський колектив
Інституту філології**

ЗМІСТ

ДАТИ: ІНСТИТУТУ ФІЛОЛОГІЇ – 70

Микола Лесюк. Пам'ятаймо про минуле, неповторне. Думаймо про майбутнє, невідоме.....	3
--	---

ХУДОЖНЄ СЛОВО: ТЕКСТ, КОНТЕКСТ, ІНТЕРТЕКСТ

Марія Голянич. Художній текст у лінгвофілософському вимірі.....	11
Василь Грещук, Валентина Грещук. Гуцульський діалект у мові художньої прози Михайла Павлика.....	16
Степан Хороб. Українська драматургія діаспори перших десятиліть ХХ століття: текст і гра... ..	25
Євген Баран. Есеїстика Юрія Андруховича: пошуки ідентичності.....	34
Ірина Бабій. Семантична типологія описових номінацій (на матеріалі сучасної “малої прози”).....	38
Ірина Малишівська. Інтертекстуальне прочитання роману Валерія Шевчука “Набережна 12”... ..	44
Тетяна Качак. Оповідання “Товаришки” Олени Пчілки: зразок жіночого письма чи феміноцентричний текст?.....	49
Наталія Іванишин. Частки як конденсатори імпліцитних значень у тексті драми.....	57
Ольга Литвин. Фразеологічна одиниця як домінуючий засіб реалізації перспекції в художньому тексті (на матеріалі повісті Марії Матіос “Москалиця”).....	61
Руслана Ріжско. Номінації на означення кольору як домінуючі поетичної мови кінця ХХ – початку ХХІ століття.....	65
Інна Данилюк. Особливості мовного вираження концепту “сміх” у художньому дискурсі (на матеріалі української прози початку ХХІ століття).....	72

ПИТАННЯ ТЕОРЕТИЧНІ

Віталій Кононенко. Предикати у логіко-семантичному вимірі.....	79
Наталія Мафтин. Теоретичні аспекти розуміння поняття “стиль” як літературознавчої категорії.....	85
Роман Піхманець. Міфологічний дискурс Марка Черемшини.....	92
Світлана Луцак. Ефективність концепту діалогічності в сучасному українському літературознавстві: синергетичні параметри.....	100
Ольга Деркачова. Моделювання семіотичного квадрата у референтній ліриці.....	109
Наталія Плетенчук. Роман “На твердій землі” Уласа Самчука: психологічно-філософський ракурс.....	113
Ганна Марчук. Символіка імені та безіменності в образній структурі сатиричного тексту Стефана Коваліва.....	119
Наталія Трефяк. Синтез модерністських стильових ознак у прозі Миколи Вінграновського.....	124
Соломія Ушневич. Психологізм романного часопростору Віктора Домонтовича в контексті інтелектуальної прози початку ХХ ст.....	131
Галина Стасюк. “Родове” неусвідомлюване і художній підтекст: трансформація смислів.....	136
Наталія Ткачик. Полівалентність фольклорно-міфологічних моделей в українському прозописі кінця ХХ ст.....	142

ПОЕТИКА ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

Роман Голод. Мікропоетика інтер'єрного опису у прозі Івана Франка.....	149
Ольга Слоньовська. Міфічна Україна давно минулого (арії – скіфи – готи – трипільці – етруски (палазги) в ліриці Олега Ольжича.....	156
Вікторія Чобанюк. Музика як особлива модель взаємовідносин персонажів у трилогії Ірини Вільде “Метелики на шпильках”.....	165
Микола Васильчук. Гуцульщина в поемі Олександра Олеса “На зелених горах”: від міфу до життя.....	169
Лариса Табачин. Музична традиція та “ліричний експеримент” у західноукраїнській малій прозі 20–30-х рр. ХХ ст.....	177
Оксана Залевська. Проза Ростислава Єндика: ритміко-графічна організація художнього тексту.....	181

Микола Сулятицький. Жанрово-стильове розмаїття поетичної творчості українського духовенства другої половини ХІХ – початку ХХ століття.....	185
Леся Петренко. Рання творчість Миколи Бажана в контексті художньо-естетичних засад експресіонізму.....	189
Олександр Солецький. Історіографічна модель бароко Валерія Шевчука.....	194
Марія Багрій-Миськів. Містерійні елементи у сюжетно-композиційній структурі драматургії Ігоря Костецького.....	201
Тетяна Монолатій. Юдео-християнська амбівалентність прикордоння у творах Йозефа Рота.....	207
Алла Хоптяр. Феміністичні тенденції у перекладній та оригінальній спадщині Бориса Грінченка.....	212

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ВИМІРИ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ГОГОЛЯ
(200-річчя з дня народження)

Ігор Козлик. Набоковська рецепція творчості Миколи Гоголя у світлі традиційної літературознавчої проблематики.....	217
Марта Хороб. Микола Гоголь крізь призму “епістолярних ремінісценцій” (на матеріалі книги Миколи Босака “Остання загадка Гоголя”).....	222
Марія Федунь. Микола Гоголь у мемуарних ретроспекціях Юрія Луцького.....	230
Ігор Гирич. Українськість Гоголя: реальність чи домисли?.....	235
Тамара Ткачук. Типологія містичних образів і мотивів у творчості Миколи Гоголя та Станіслава Пшибишевського.....	237

ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Мирослава Медицька. Національні коди в авангардистській творчості Бруно Шульца.....	246
Лілія Богачевська. Особливості сентименталізму в прозі Григорія Квітки-Основ'яненка і Чарльза Діккенса: порівняльно-типологічний аспект.....	250
Оксана Попадинець. Особливості трансформації вальтерскотівських мотивів в українській літературі ХХ ст.....	257
Наталія Кучірка. Образ “подення” людського суспільства в натуралістичних творах Івана Франка та Стівена Крейна.....	264
Наталія Кобзей. Опозиційні концепти “село” – “місто” в натуралістичних творах Еміля Золя, Івана Франка та Володимира Винниченка.....	271
Ірина Микитин. Гуцульщина Каєтана Абгаровича і Юрія Федьковича: зустріч з “іншим”.....	278
Наталія Косило. Концепт натуралізму в творах на робітничу тематику Джорджа Гіссінга та Івана Франка: генеза, типологія.....	283
Анна Мурейко. Новелістика Проспера Меріме та Михайла Коцюбинського: типологія характеротворення.....	289
Данило Рега. Типологія футуристичних тенденцій у творчості Михайла Семенка та Бруно Ясенського.....	295

ТРИБУНА МОЛОДИХ

Тамара Кисьяненко. Літературно-критичні концепції Івана Зубенка.....	299
Наталія Бежук. Віршування Петра Карманського 1900–1909 років.....	304
Надія Басенко. Літературознавчі погляди Володимира Державина: концептуальна дискусія з Юрієм Шерехом.....	308
Надія Кукуруза. Інсценізація повісті “Земля” Ольги Кобилянської: літературна першооснова й вистава.....	314
Ольга Роїк. Семантична нівеляція сполучника щоб у складнопідрядних реченнях.....	320
Зоряна Родчин. Образ жінки-воїна в стрілецькій драмі Миколи Угриня-Безгрішного “Софія Галечко”.....	324
Оксана Шишко. Ще раз про злочин і кару (на матеріалі повісті “Земля” Ольги Кобилянської).....	330
Ольга Хомишин. Творчість Федора Дудка на літературних горизонтах 30-х рр. ХХ ст.....	337
Євген Лепьохін. Концепт “абсурду” в екзистенціалістському дискурсі доби модернізму.....	341
Мар'яна Перепічка. Особистісна свобода у драматургії Валерія Шевчука: конфлікт справжнього й іншого “Я”.....	347
Василь Мартинюк. Природа “кларнетизму” Павла Тичини.....	352

РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ

- Лев Полюга. Видання потрібне, актуальне (Голянч М. Внутрішня форма слова і дискурс : монографія / М. Голянч. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008. – 294 с.)..... 357
- Роман Голод. Український європеїзм Володимира Матвіїшина (Матвіїшин В. Український літературний європеїзм : монографія / В. Матвіїшин. – К. : Видавничий центр “Академія”, 2009. – 263 с.)..... 359
- Роман Гром’як. Щедрий ужинок Володимира Матвіїшина (Володимир Матвіїшин Український літературний європеїзм: монографія / В. Матвіїшин. – К. : Видавничий центр “Академія”, 2009. – 263 с.)..... 359
- Ірина Яремчук-Роздольська. Література українського галицького міжвоєння (Мафтин Н. В. Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х років ХХ століття: парадигма реконквісти : монографія / Н. В. Мафтин. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008. – 356 с.)..... 360
- Юрій Ковалів. Ще одна сторінка історії новітнього українського письменства (Тебешевська Качак Т. Б. Художні особливості жіночої прози 80–90-х років ХХ ст. : монографія / Тебешевська Качак Т. Б. – Тернопіль : Навчальна книга “Богдан”, 2009. – 192 с.)..... 363
- Тетяна Котик. Асоціативність художнього мислення у книзі Романа Іваничука “Люлька з червоного дерева”. (Іваничук Р. Люлька з червоного дерева / Р. Іваничук. – Львів : ЛА “Піраміда”, 2009. – 156 с.)..... 366

ЮВІЛЕЇ

- Михайло Бігусяк. Микола Петрович Лесюк. Штрихи до портрета: Науковця, Педагога, Українця..... 370

IN MEMORY

- Мирослава Степанівна Медицька..... 374

CONTENTS

DATES: INSTITUTES OF PHILOLOGY – 70

- Mykola Lesiuk. Remember about the past, unique. Think about the future, unknown..... 3

ARTS WORDS: TEXT, CONTEXT, INTERTEXT

- Maria Holianych. Art text in the linguistic and philosophic dimension..... 11
- Vasyl' Greshchuk, Valentyna Greshchuk. Gutsul Dialect in the Language of M. Pavlyk's Prose..... 16
- Stepan Khorob. Ukrainian dramatic art of diaspora of the first decades of the twentieth century: the text and the game..... 25
- Yevhen Baran. Essays of Yuriy Andruhovych: the search for identity..... 34
- Iryna Babiy. Descriptive categories of semantic typology (based on the modern “small prose”)..... 38
- Iryna Malyshevska. Intertextual reading of the novel of Valeriy Shevchuk “Riverside 12”..... 44
- Tetiana Kachak. The story “Fellow “ by Olena Pchilka: sample of women's writing or feminists' text..... 49
- Natalia Ivanyshyn. Particles as the capacitors of the implicit values in the text of drama..... 57
- Ol'ha Lytvyn. Phraseological unit as the dominant means of the realization of the artistic projection in the text (based on the story of Maria Matios “Moskalytsya”)..... 61
- Ruslana Rizhko. Nominations for denoting of the dominant colour as the poetic language of the late XXth – early XXIth centuries..... 65
- Inna Danyliuk. Features of language expressing of the concept “laughter” in the artistic discourse (based on Ukrainian prose of the beginning of XXIth century)..... 72

THEORETICAL ISSUES

- Vitaliy Kononenko. Predicates in the logic-semantic dimension..... 79
- Natalia Maftyn. Theoretical aspects of understanding of the notion of Style as a category of literary criticism..... 85
- Roman Pikhmanets'. Mythological discourse of Marko Cheremshyna..... 92
- Svitlana Lutsak. Effectiveness of the concept the dialogue in modern Ukrainian literary: synergetic options..... 100
- Ol'ha Derkachova. The model of semiotics square in referent lyrics..... 109
- Natalia Pletenchuk. Novel “On the hard ground “ by Ulas Samchuk: psychological and philosophical perspective..... 113
- Anna Marchuk. Symbolism of the name and namelessness in the vivid structure of satiric text of Stefan Kovaliv..... 119
- Natalia Trefyak. The synthesis of modernist stylistic features in Mykola Vinhranovskyi's prose..... 124
- Solomia Ushnevych. Psychologism of the time and space in the novels of Victor Domontovych in the context of intellectual prose of the twentieth century..... 131
- Halyna Stasiuk. “Family” unconscious and artistic implied sense: the transformation of meanings..... 136
- Natala Tkachyk. Semivalence of folklore-mythological models in Ukrainian prose of the end of the twentieth century..... 142

POETICS OF LITERARY-ARTISTIC WORKS

- Roman Holod. Mycro-poetics of the interior descriptions in the prose of Ivan Franko..... 149
- Ol'ha Slon'ovs'ka. Mythical Ukraine of the ancient past (Arias – Scythians – Goths – Trypilians – Etruscan civilization (palazhy) in the lyrics of Oleh Ol'zhych..... 156
- Victoria Chobanyuk. Music as a special model of the relationship of characters in the trilogy by Irene Wilde “Butterflies in the hairpin”..... 165
- Mykola Vasyl'chuk. Hutsul'shchyna in the poem by Oleksander Oles' “At the Green Mountain”: From Myth to Life..... 169
- Larysa Tabachyn. Musical tradition and the “lyrical experiment” in Western Ukrainian small prose in the 20-30-ies of the XXth century..... 177
- Oksana Zalevska. Prose of Rostyslav Yendyk: rhythmic and graphic organization of the

artistic text.....	181
<i>Mykola Sulyatyts'kyi</i> . Genre and stylistic diversity of poetic works of the Ukrainian clergy of the second half of the XIXth – early XXth centuries	185
<i>Lesya Petrenko</i> . Expressionism in M. Bazhan's early works.....	189
<i>Oleksandr Soletskyi</i> . Valery Shevchuk's historiographical model of Baroque.....	194
<i>Maria Bahriy-Mys'kiv</i> . Mystery elements in the plot and composite structure of dramatic art of Ihor Kostets'ky.....	201
<i>Tatiana Monolatiy</i> . Judeo-christian ambivalence of the borderland In the Joseph Ret's novels... ..	207
<i>Alla Hoptiar</i> . Feminist trends in translational and unique heritage of Borys Hrinchenko.....	212

GENRE AND STYLE MEASUREMENT IN THE WORKS OF MYKOLA HOHOL' (200th birthday)

<i>Ihor Kozlyk</i> . Nabokov's reception of Mykola Hohol's works in the light of the traditional literary perspective.....	217
<i>Marta Khorob</i> . Mykola Hohol' through the prism of "epistolary reminiscence" (based on the book by Mykola Bosak "Last Mystery of Hohol").....	222
<i>Maria Fedun'</i> . Mykola Hohol in memoirs retrospection of Yuriy Lyts'kyi.....	230
<i>Ihor Hyrych</i> . Ukrayins'kist' of Hohol': reality or fantasies?.....	235
<i>Tamara Tkachuk</i> . Types of mystical images and motive in the works of Hohol' and Stanislav Pshybyshs'kyi.....	237

COMPARATIVE STUDIES

<i>Myroslava Medyts'ka</i> . National code in avant-garde works of Bruno Schults'.....	246
<i>Lilya Bohachevs'ka</i> . Features of sentimental prose of Hryhoriy Kvitka-Osnov'yanenko and Charles Dickens: Typological aspect.....	250
<i>Oksana Popadynets'</i> . Features of transformation of Valter Skot's motive in Ukrainian literature of the twentieth century.....	257
<i>Natalia Kuchirka</i> . The image "by day" of human society in naturalistic works of Ivan Franko and Stephen Kraine.....	264
<i>Natalia Kobzei</i> . Opposition concepts "village" – "city" in naturalistic works of Emile Zolia, Ivan Franko and Volodymyr Vynnychenko.....	271
<i>Iryna Mykytyn</i> . Hutsul'shchyna of Kayetan Abharovych and Yuriy Fed'kovych: meeting with "other".....	278
<i>Natalia Kosylo</i> . Conception of naturalism in George Hissinh and Ivan Franko's works about labourers: genesis, typology.....	283
<i>Anna Mureiko</i> . Stories of Prosper Merimee and Mykhailo Kotsyubinsky: typology of creating of characters.....	289
<i>Danylo Reha</i> . Type of futuristic trends in the works of Mykhailo Semenko and Bruno Jasienski.....	295

TRIBUNE FOR YOUNG RESEARCHERS

<i>Tamara Kas'yanenko</i> . Literary-critical concepts of Ivan Zubenko.....	299
<i>Natalia Bezhluk</i> . Versification of Peter Karmanskyi in 1900–1909 years.....	304
<i>Nadia Basenko</i> . Literary views of Volodymyr Derzhavyn: a conceptual discussion with Yuriy Sherekh.....	308
<i>Nadia Kukurudza</i> . Adaptation of the novel "Earth" by Olha Kobylanska: literary fundamental basis and performance.....	314
<i>Ol'ha Roiik</i> . Semantie binding of conjuncting <i>to</i> in the complex sentence.....	320
<i>Zoriana Rodchyn</i> . The image of woman-warrior in strilets'ka drama by Mykola Uhryn-Bezhrishnyi "Sofia Halechko".....	324
<i>Oksana Shyshko</i> . Once more about crime and punishment (based on the novel "Earth" by Ol'ha Kobylans'ka).....	330
<i>Ol'ha Khomyshyn</i> . Works of Fedir Dutko on the literary horizons of the 30 th of the XXth century.....	337
<i>Yevhen Lep'okhin</i> . Conception of "absurdity" in existence discourse of modernism.....	341
<i>Maryana Perepichka</i> . A personal freedom in Valeriy Shevchuk's dramatic art: the conflict between the real and other "I".....	347
<i>Vasyl Martyniuk</i> . "The origin of Pavlo Tychyna's "clarinetism".....	352

REVIEWS. SURVEYS

<i>Lev Poliuha</i> . Publication necessary, actual (<i>Holianych M. Inner form of the word and discourse : monograph / Holianych M. – Ivano-Frankivsk : Publishing House of the Precarpathian National University named after Vasil Stefanik, 2008. – 294 p.</i>).....	357
<i>Roman Holod</i> . Ukrainian Europeanism (<i>Matviyishyn V. Ukrainian literary Europeanism : monography / V. Matviyishyn. – K. : Publishing Center Academy, 2009. – 263 p.</i>).....	359
<i>Roman Hrom'yak</i> . Yenerous harvest of Volodymyr Matviyishyn. (<i>Ukrainian literary Europeanism : monography / V. Matviyishyn. – K. : Publishing Center Academy, 2009. – 263 pp.</i>).....	359
<i>Iryna Yaremchuk-Rozdol's'ka</i> . Literature of Ukrainian Galician interwar (<i>Maftyn N. V. Western emigration and prose in 20–30-years of the twentieth century: the paradigm of the Reconquista : monography / N. V. Maftyn. – Ivano-Frankovsk : Publishing House of the Precarpathian National University named after Vasil Stefanik, 2008. – 356 pp.</i>).....	360
<i>Yuriy Kovaliv</i> . Another page in the history of modern Ukrainian literature (<i>Tebeshevska-Kachak T. B. Artistic expression of women's prose in 80–90-years of the twentieth century : monography / T. B. Tebeshevska-Kachak. – Ternopil : Educational book – Bohdan, 2009. – 192 p.</i>).....	363
<i>Tetiana Kotyk</i> . Associativity of artistic thinking in the book of Roman Ivanychuk based on a collection of memories "Pipe from mahogany". (<i>Ivanychuk R. Pipe from mahogany / R. Ivanychuk. – L'viv : LA "Piramida", 2009. – 156 p.</i>).....	366

ANNIVERSARIES

<i>Mikhailo Bihusiak</i> . Mykola Lesiuk. Strokes to the portrait of a Scholar, Teacher, Ukrainian... ..	370
--	-----

IN MEMORY

Myroslava Medyts'ka.....	374
--------------------------	-----

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, вчитана й підписана автором(ами).

8. У цілому до “Вісника” необхідно подати дві рецензії провідних учених у даній галузі.

Наукове видання

ВІСНИК
Прикарпатського університету

ФІЛОЛОГІЯ
Випуск 23–24
Видається з 1995 р.

НБ ПНУС



755130

Головний редактор: *Василь ГОЛОВЧАК*
Літературний редактор: *Степан ХОРОБ*
Комп'ютерна правка і верстка: *Лідія КУРІВЧАК*
Коректор: *Тетяна БОЙКО*

Друкується українською мовою
Реєстраційне свідоцтво КВ №435

Підписано до друку 14. 06. 2010 р.
Формат 60x84/8. Папір ксероксний. Гарнітура “Times New Roman”.
Ум. друк. арк. 44,00. Тираж 100 прим. Зам. 56 .

Видавець
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
76025, м. Івано-Франківськ, вул. С.Бандери, 1, тел.: 71-56-22

E-mail : vdvcit@pu.if.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК 2718
від 12.12.2006