

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

---

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

# **ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ ЖУРНАЛ**



**18'2010**

УДК 82.09(05)

# ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ ЖУРНАЛ

18'2010

Засновник:

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

Відповідальний редактор

**Наталія Малотіна**

Редакційна колегія:

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

*(заступник відповідального редактора)*

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

Адреса редакційної колегії:

65058, Одеса-58, а/с 45

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

E-mail: philolog@onu.edu.ua

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

## З М І С Т

### СТУДІЇ НОВІТНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ

<i>Галина Авксентьєва, Надія Павлюк.</i> Символічне наповнення концепту “ключ” у постмодерній прозі .....	8
<i>Наталія Бербер.</i> Алюзійний підтекст як прийом інтертекстуальної поетики онімів у романі Марії Матіос “Містер і місіс Ю-ко в країні укрів” .....	16
<i>Ірина Біла.</i> Інтертекстуальність роману “Господар” Галини Пагутяк .....	23
<i>Олена Вірич.</i> На межі ворогуючих світів (на матеріалі повісті М. Матіос “Москалиця”) .....	30
<i>Нінель Заверталюк.</i> Опозиція поет і влада в драматичній поемі І. Драча “Зоря і смерть Пабло Неруди” .....	40
<i>Ольга Козій.</i> Деміургійний дискурс світу Дж. Толкієна: гендерний аспект прочитання .....	49
<i>Ірина Кропивко.</i> Архітектонічні особливості збірки Т. Малярчук “Згори вниз: книга страхів” .....	55
<i>Олена Ліпінська.</i> Драматизм прози Валерія Шевчука (на матеріалі повісті “Син Юди”) .....	64
<i>Наталія Філоненко.</i> Художня рецепція біблійної легенди про Каїна й Авеля у повісті О. Забужко “Казка про калинову сопілку” та поезії О. Ірванця “Брати” .....	71
<i>Ірина Хижняк.</i> Каїнівський мотив крізь призму творчості М. Матіос та О. Забужко .....	77
<i>Ольга Шаф.</i> Специфіка жіночого письма в поезії й прозі Маріанни Кіяновської .....	84
<i>Любов Яшина.</i> Концепт творчості у книзі “Номо feriens” І. Жиленко .....	89

### ПРОБЛЕМИ ПЕРЕКЛАДУ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

<i>Олена Бистрова.</i> Особливості перекладу І. Франком твору Ф. Достоевського “Слабке серце” .....	98
<i>Лілія Богачевська.</i> Втілення антропонімів як елементу образотворення крізь призму перекладу (на прикладі роману Ч. Дікенса “Важкі часи”) .....	103

<i>Лілія Гулевич</i> . Перекладацька діяльність Миколи Устияновича .....	112
<i>Алла Хоптяр</i> . Перекладацька творчість Б. Грінченка в контексті російсько-українських літературних взаємин .....	121

## **ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИКИ У ВИМІРАХ ПОРІВНЯЛЬНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА**

<i>Евеліна Босва</i> . Трансформація реального оніма <i>Мазена</i> в історичному наративі як засіб образотворення (на матеріалі однойменних творів “Полтава” О. Пушкіна і Б. Лепкого) .....	130
<i>Тетяна Галіяніна, Олена Даниліна</i> . Музично-інтертекстуальні паралелі в прозових творах Т. Г. Шевченка й І. С. Тургенєва .....	139
<i>Тетяна Горанська</i> . Художня інтерпретація образу скнари в творчості О. Бальзака та І. Франка .....	148
<i>Любов Дергаль</i> . Типологія поетики конфлікту в однойменних повістях “Земля” Ольги Кобилянської та Еліна Пеліна .....	156
<i>Вікторія Колкутіна, Олена Тарабанчук</i> . Ідея пророка в творчості Лесі Українки (за поемою “Одержима”) .....	165
<i>Аліна Крук</i> . Концепція реалістичного моделювання дійсності у прозі Т. Гарді та Панаса Мирного .....	174
<i>Тетяна Крупеньова</i> . Особливості функціонування міфонімів у поетичних творах М. Костомарова та Дж. Байрона .....	183
<i>Василь Марко</i> . Кохання Мавки й Лукаша: випробування побутом і за межів’ям (Леся Українка “Лісова пісня”) .....	189
<i>Оксана Мельник</i> . Україна у поетичному світобаченні Адама Міцкевича і Миколи Андрійовича Маркевича .....	196
<i>Марія Нікольченко</i> . Інтерпретація вічних образів у лібрето опери на дві дії “Ісус і Сатана” В’ячеслава Потапенка .....	205
<i>Анатолій Новиков</i> . Драматургія Марка Кропивницького: образи і прообрази .....	210
<i>Ольга Оренчак</i> . Романи І. Франка “Не спитавши броду” та І. Тургенєва “Батьки і діти”: історико-типологічний аспект .....	219
<i>Олександр Ткачук</i> . Інтертекстуальні виміри “петербурзького” тексту поеми Тараса Шевченка “Сон” .....	228
<i>Анастасія Мазурик</i> . Рецепція творчості М. Гоголя в літературно-критичному доробку В. Набокова .....	240

<i>Світлана Кочерга. Семіотика просторової організації драматичної поеми Лесі Українки “Адвокат Мартіан”</i> .....	250
--	-----

## **МЕДІЄВІСТИЧНІ СТУДІЇ**

<i>Олександр Александров. Своєрідність літератури Київської Русі (XI — перша половина XIII ст.)</i> .....	260
<i>Олег Хававчак. Питання літературності “Літопису Самовидця”</i> .....	272

## **ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ТА КОМПАРАТИВІСТИКИ**

<i>Анастасія Адамович. Особливості позасюжетних елементів у структурі романів М. Шолохова “Тихий Дон” і М. Стельмаха “Хліб і сіль”</i> .....	282
<i>Олена Бровко. Проблема типології вставних новел у літературознавстві</i> .....	290
<i>Ірина Бурлакова. Серафічні та демонічні модуси природи людини у новелістиці Володимира Кримського та Володимира Русальського</i> .....	299
<i>Катерина Галич. Поліфункціональність пейзажів у анти-воєнних романах Еріха Марії Ремарка й Олеся Гончара</i> .....	309
<i>Олександр Галич. Олесь Гончар і Микола Руденко</i> .....	315
<i>Микола Гуменний. А. Барбюс і О. Гончар: доміанти художньої манери антивоєнного роману</i> .....	324
<i>Оксана Карбашевська. Генеза української та британської народної балади в європейському контексті</i> .....	335
<i>Олена Колінько. Конвергенції типу модерністської новели в українській та російській літературах рубежу XIX—XX ст.</i> .....	344
<i>Михайло Кудрявцев. Містичний реалізм Чингіза Айтматова у контексті застережливих візій доби: порівняльно-типологічний дискурс</i> .....	353
<i>Ірина Малишівська. Типологічне зіставлення художнього функціонування деталі у романах Айріс Мердок “Під сіткою” та Валерія Шевчука “Набережна 12”</i> .....	363
<i>Світлана Негодяєва. Трансформація мотиву каїнізму в “Казці про калинову сопілку” Оксани Забужко: інтенціональний аспект інтертексту</i> .....	372
<i>Олександра Немировська. Антропономінації і художній хронотоп у жанрі історичної прози</i> .....	379

<i>Леся Петренко</i> . Модерністські пошуки українських митців у світлі експресіоністичної поетики .....	388
<i>Оксана Попадинець</i> . Пригодництво як функціональний чинник романів Вальтера Скотта і Михайла Старицького .....	397
<i>Наталія Романишина</i> . Вивчення оповідання Б. Лепкого “Каяла” та роману В. Малика “Черлені щити” методом компаративного аналізу .....	407
<i>Ольга Рушак</i> . Особливості сновидінь в історичному романі-проекції (на прикладі творів Н. Королевої “1313” та М. Юрсенар “Філософський камінь”) .....	416
<i>Тетяна Смушак</i> . Мотив самотності та відчуження у повістях Наталени Королевої “Без коріння” та Ірен Немировські “Осінні мухи” .....	425
<i>Ірина Терехова</i> . Античність і шевченківська концепція прекрасного (на матеріалі російськомовної прози) .....	434
<i>Віктор Удалов</i> . Методологія у складі літературознавства .....	441
<i>Микола Хорошков</i> . Соцреалістичний канон: поетикально-стильові модифікації (на матеріалі художніх текстів Івана Чендея) .....	450
<i>Тетяна Шестопалова</i> . Жанровий конструкт критики Юрія Лавріненка (когнітивні засади силуети) .....	457

## **СТУДІЇ ЛІТЕРАТУРИ ХХ СТ.**

<i>Тетяна Веретюк</i> . Природа естетичного ландшафту (поєми В. Мисика “Щастя” та І. Муратова “Повісті про щастя”) .....	466
<i>Віра Гуменна, Тетяна Куроп’ятник</i> . Фольклорні образи і мотиви в поезії В. Сосюри: типологічний аспект .....	474
<i>Наталія Дашко</i> . Художня інтерпретація біблійно-міфологічних мотивів і образів у романі-епопеї “Листя землі” В. Дрозда .....	482
<i>Наталія Дудар</i> . Модерністський дискурс дитячих повістей Миколи Вінграновського .....	491
<i>Вікторія Колкутіна</i> . Принципи структурної організації циклу у 20–30-х роках ХХ століття .....	500
<i>Марія Коновалова</i> . Час і простір як домінанти художньої структури роману Б. Бойчука “Над сакральним озером” .....	509
<i>Наталія Коробкова</i> . Міфологема Вічної Жіночності у творчій рецепції Ю. Яновського та О. Блока .....	515

<i>Олеся Лихачова</i> . Мотиви смерті та її генеза у новелах Гр. Тютюнника “Поминали Маркіяна” та “Вуточка” .....	529
<i>Максим Нестелеєв</i> . Екзотичний експресіонізм Дмитра Тася .....	535
<i>Ірина Пасько</i> . Образ лісу в ліриці М. Ореста та Б.-І. Антонича .....	541
<i>Світлана Пензова</i> . Характеротворчі функції основних прийомів оповідання О. П. Довженка “На колючому дроті” ....	550
<i>Наталія Полохова</i> . Засоби інтертексту в романі Павла Загребельного “Безслідний Лукас” .....	556
<i>Ірина Процик</i> . Михайло Орест: романтик за світовідчуттям, символіст і неокласик за стилем .....	562
<i>Данило Рега</i> . Місце українського футуризму в системі європейського футуристичного руху першої третини ХХ ст. ....	572
<i>Ірина Федюшина</i> . Материнський архетип як складова міфологеми роду в творчості поетів-вісімдесятників .....	578
<i>Оксана Філатова</i> . Імператив свободи автора в дискурсі авангардної романістики двадцятих років .....	584
<i>Наталія Яремчук, Ганна Чаус</i> . Романи М. Стельмаха і О. Гончара: константи поезики .....	594
<i>А. В. Третьяченко</i> . Образ матері у творчості Володимира Підпалого .....	601
<i>О. Л. Якимович</i> . Європейське середньовіччя у творчій рецепції Олега Ольжича .....	609
<i>Валентина Колесник</i> . Просторово-часовий континуум у повісті В. П. Катаєва “Святої колодець” .....	616
<i>Оксана Гальчук</i> . Своєрідність української поетичної фаустіани як відображення духовних шукань 20–30-х років ХХ ст. ....	623

## СТУДІЇ НОВІТНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ

*Галина Авксентьєва, Надія Павлюк*



### СИМВОЛІЧНЕ НАПОВНЕННЯ КОНЦЕПТУ “КЛЮЧ” У ПОСТМОДЕРНІЙ ПРОЗІ

*Стаття присвячена з'ясуванню специфіки використання символу ключа у постмодерній прозі. Аналізуються романи Т. де Росней, І. Роздобудько та В. Шкляра стосовно філософського наповнення концепту “ключ”.*

*Ключові слова:* концепт, постмодерна проза, символ, символічний образ, філософсько-речовий символ.

*The article is dedicated to elucidate the specific of using the symbol key in the postmodern prose. The novels of T. de Rosney, I. Rozdobydko and V. Shklyar are analyzed to deal the philosophical essence of the concept the key.*

*Key words:* concept, the postmodern prose, symbol, symbolic character, philosophically-material symbol.

Мова символів універсальна, вона є визначальною як у повсякденному житті, так і в мистецтві. “Без використання символіки мистецтво перетворилось би на непорушну, статичну дійсність, що немає ніякого естетичного й пізнавального значення”, — наголошує літературознавець М. Гуменний, аналізуючи символіку О. Гончара [3; 80].

Проблему символу та його функціонування у художніх текстах досліджували такі вчені, як В. Антонов, Є. Бистрицький, І. Бичко, В. Бугров, Ж. Дельоз, М. Каган, С. Кримський, Ж. Ліотар, О. Лосев, М. Мамардашвілі, Б. Парахонський, М. Попович, П. Рікер, К. Свастьян, В. Табачковський, В. Топоров, В. Ярошовець та ін.

Символ — певна мисленнева конструкція, що має суб'єктивно-об'єктивний характер, поєднує в собі моменти об'єктивного відображення дійсності та раціонально-емоційної обробки цього відображення в свідомості особистості. Як духовний феномен, символ має світоглядно-ціннісне забарвлення і є прямим засобом формування



культурного простору, зрештою — засобом перетворення оточуючої дійсності [5]. Водночас, символ — предметний або словесний знак, який опосередковано виражає сутність певного явища і має філософську смислову наповненість [6; 622]. На багатозначності символу наголошує Ю. Попов, зазначаючи, що цей образ є вищим “втіленням принципу метафоризації, тобто переносного значення. На відміну від інших тропів, символ не зводиться до однозначного, логічно зумовленого зв’язку між позначуваним та тим, що позначає, його не можна розшифрувати простим зусиллям розуму” [7; 524]. Тож аналіз художньої символіки передбачає заглиблення у філософсько-духовний сенс того чи іншого образу у творах І. Роздобудько, Т. де Росней, В. Шкляра.

У статті ми хотіли б розглянути символічне наповнення концепту ключа, який ми зустрічаємо як в українській, так і в світовій літературі. Винесення концепту у назву цілого ряду творів є показовим чинником щодо окреслення цього символу. Маємо на увазі такі художні тексти: “Ключ царства небесного” Г. Смотрицького, “Ключ до таємниці” Дж.Тріз, “Ключі Марії” С. Єсеніна, “Ключ до щастя” Дж.Фейзер, “Ключі щастя” А. Вербіцької, “Ключі щастя” І. Криксунової, “Ключ Сари” Т. де Росней, “Ключ” В. Шкляра та ін. Образ ключа, який хоч і не фігурує в назвах творів, але несе певне смислове навантаження, є також в романах “Портрет Доріана Грея” О. Уайльда, “Ранковий прибиральник”, “Шості двері”, “Гудзик” І. Роздобудько та ін.

Взагалі, ключ — це філософсько-речовий багатозначний символ: це і влада, і сила вибору, і свобода дії, і знання, і таємниця. Н. Рогаевич пояснює, що з образом ключа пов’язані не тільки закриття чи відкриття, але й початок та кінець, мудрість та спокуса, таємниця та викриття. Це символ таємного знання, свободи вибору, інструмент розуміння тощо [12; 168]. За довідником символів Т. Турскової, ключ одночасно означає щось приховане і доступ до цієї таємниці, це також символ мудрості [13; 236]. А ось Н. Жульєн так трактує значення цього символу: ключ — це символ таємниці, яку потрібно розгадати, завдання, яке потрібно вирішити, шлях, який веде до відкриття і, в ширшому значенні, — до світла. Авторка пояснює, що ключ може мати подвійну символіку: закриття (таємниця, приховування) та відкриття (доступ до таємниці, свободи) [4; 180]. За біблійною притчею в

житті кожної людини двічі відкриваються символічні двері символічним ключем: перший раз — коли вона народжується, і вдруге — коли помирає. Тому в християнському світобаченні апостол Петро, який оберігає двері до Раю, зображається з ключами на поясі.

У художніх творах І. Роздобудько, Т. де Росней, В. Шкляра широко використовується концепт ключа, що з'являється у різних контекстах. Як правило, в аналізованих романах ключ символізує вибір, мудрість, таємницю. Письменники наділяють його глибоким філософським змістом, що допомагає читачеві краще зрозуміти психологічний стан їхніх героїв.

Персонажів романів “Ранковий прибиральник”, “Шості двері” та “Гудзик” І. Роздобудько, “проза якої містична, навіть найдрібніша деталь знакова”, єднає присутність такого важливого в їхньому житті символу, як ключ, який з'являється раптово, в переломний момент їхнього життя [2; 235].

Так, для Анни-Марії, героїні роману “Шості двері”, ключ — це своєрідна нитка, яка зв'яже її теперішнє життя з минулим, а саме: зі світом її нещасливого дитинства, єдиною яскравою подією якого було перебування на території цирку. Пройшовши різноманітні життєві випробування, жінка весь час пам'ятала про ключ від фургончика Каліостро, про існування якого читач навіть не здогадується: “...зовсім не здивувалася, коли в її руці виявився старий іржавий (той самий!) ключ” [10; 239]. Але, відімкнувши старі двері, вона не знайшла очікуваного спокою для своєї душі. Ця подія штовхає Анну-Марію відкрити Шості двері в ірреальний світ і залишитися там назавжди.

У житті Михайла, героя твору “Ранковий прибиральник”, ключ також відіграє неабияку роль. Майк працює в готелі, і, відкриваючи номери за допомогою ключа, ніби входить кожного разу до нового світу: “...Я відкриваю універсальним ключем першу кімнату” [8; 10]. І ці маленькі світи сповнені різноманітними запахами, деталями, частинками життя тих людей, які перебувають в номерах. До того ж, коли Михайло жив у Києві, ключ від квартири його сім'ї, в якій його не розуміли, викликав негативні асоціації в його уяві: “...Додому я приходив пізно, і з останнім обертом ключа душа моя зменшувалася, — неначе ключ повертався усередині мене” [8; 67]. Чоловік зачинявся в собі, він не знаходив спільної мови з рідними йому людьми, що дуже його пригнічувало і все більше віддаляло від родини.

Для героїні роману “Гудзик” Ліки, творчої людини, художниці, яка тонко відчувала світ, ключ — це не просто ключ від квартири чи від дверей, це, в першу чергу, ключ від життя, яке вона хотіла забути. “Коли за кілька годин уже підходила до траси, полізла в кишеню й витягла звідти ключі. Затисла їх у долоні, почекала, поки метал нагріється... і закинула далеко. Вони дзенькнули в повітрі й безгучно впали в сніг...” [9; 195]. Ліка це зробила для того, щоб в неї не виникло навіть найменшої спокуси повернутися до минулого. З цього моменту в дівчини почалося абсолютно інше життя.

Як бачимо, у творах І. Роздобудько ключ має своєрідне індивідуально-авторське смислове забарвлення. Він не символізує ні таємницю, ні будь-яке приховування... Це своєрідна ниточка, яка зв’язує минуле та майбутнє героїв, початок та кінець важливих періодів їхнього життя.

У романі В. Шкляра “Ключ” символ ключа є наскрізним. Всі події, які розгортаються в творі, тісно пов’язані з ключем, як таємницею, яку прагне розгадати головний герой Андрій Крайній. До його рук потрапляє ключ від чужої квартири. “Я дивився на його долоню. На ній лежав звичайнісінький ключ” [13; 13]. Чоловік живе там та чекає на повернення господаря, який, здається, уже ніколи не повернеться. “Адже той чоловік, який дав мені ключ від квартири, не з’явився ні через тиждень, ні через місяць” [13; 22]. Це дуже насторожує, бентежить героя, його ніби “...примкнули тим ключиком у лабіринті постійних тривог... я житиму в цьому полоні, поки все не з’ясується, інакше ніколи не знайду собі спокою” [13; 26]. Розчавлений вагою чужих стін та стривожений інтригою нерозгаданої таємниці, Крайній починає пошук загадкового власника квартири, щоб звільнитися від тягаря чужого помешкання. Він починає власне розслідування: розшукує людей, які були знайомі з Олесем Остапчуком, художником, який імовірно дав ключ Андрію, відвідує місця його дитинства, познайомився з дивакуватим подружжям Саватія та Камілі. Тож таємниця, пов’язана з ключем, змусила головного героя діяти, аналізувати, тверезо мислити та реалізувати свої інтелектуальні можливості.

Як бачимо, ключ у романі В. Шкляра — це не тільки маленький фігурний шматочок заліза, яким можна відчинити цілком реальні двері. Це також перепустка, яка дає змогу відкрити двері небезпечної таємниці, і тим самим змінити життя протагоніста, змусити його дія-

ти, повірити в себе, в свої сили [1]. Але у творі ключ також символізує останню надію персонажа стати справжнім героєм як у своїх очах, так і в очах коханої, загадкової жінки Сани... “Збоку справді все набагато простіше... Коли у твоїй кишені не лежить ключ, якого ти бережеш, мов зіницю ока, хоча іноді хочеться вийти на середину дніпровського мосту й пожбурити цього ключа на таку глибочи́нь, де його не знайде жодна Тортила” [13; 44]. У цій ситуації ключ — це не тільки шанс розкрити таємницю, а й змінити своє життя: “І річ не тільки в цьому шматочку металу, який мені треба повернути Господареві (можна купити новий замок і сім ключів до нього), а справа в тому, що, можливо, мені довірено ключ від таємниці, яку я конче мушу розгадати” [13; 42].

Розв’язка роману трагічна для головного героя: він втратив кохану жінку, скам’янів серцем. “...причину всіх нещасть вбачаю лишень у цьому шматочку металу, погляньте, панове, він і досі у мене в кишені, ось він, цей найбільший речовий доказ, придивіться уважніше — це не куля, це звичайнісінький КЛЮЧ, плескатий, на три зубці...” [13; 127]. А таємниця так і залишилася нерозкритою. Очевидно, ключ “...дав мені хтось інший, та я випадково ступив у чужий слід, тому що шукав небіжчика” [13; 213]. Відчувши близьку душу в самотньому перехожому, Андрій “...простягнув йому на долоні ключ... а сам шез у підземному переході. Була субота 21 листопада 1998 року” [13; 218]. Передаючи ключа іншому персонажу, автор натякає на вірогідність того, що ця історія матиме продовження. Загадкова порожнеча квартири № 13 дивитиметься на своїх тимчасових мешканців очима споконвічної таємниці, фатального трагізму... Чи не з’явиться у нового мешканця цих чотирьох похмурих стін ідеї відшукати зниклого одинака? Напевно, це питання риторичне...

Магія “Ключа” полягає в тому, що закладена в ньому таємниця досі залишається нерозгаданою ні героями, ні читачами, ні критиками, ні, здається, самим автором [13; 2].

Образ ключа у романі Т. де Росней “Ключ Сарі” також є наскрізним, він пов’язаний із трагічними подіями, які почалися 16 липня 1942 року і закінчилися нашими днями. Під час облави на євреїв у Парижі, щоб врятувати від німців свого чотирирічного братика Мішеля, Сара зачиняє його у потайній шафі. “Она закрыла дверцу перед его маленьким побелевшим личиком и повернула ключ в замке. По-

том сунула его в карман” [11; 23]. Дитина думає, що вона скоро повернеться і визволить хлопчика. Події, які відбувалися далі, ніхто не міг передбачити. Жахи голоду та холоду, а далі — концтабір... Багато хто втратив надію на визволення. Але дівчинка постійно затискала в долоні продовгуватий латунний ключ, думала про маленького братика, “...который сидел в шкафу и ждал ее. Она потрогала гладкий ключ в кармане” [11; 51]. Цей ключ надавав їй мужності, змушував діяти, і тому Сара вирішує тікати, не стримує її навіть те, що на її очах вбили хлопця-втікача. Прагнення порятувати Мішеля було сильнішим за страх перед смертю. “Мысль о том, что он сидит один в темноте и ждет, сводила ее с ума. Наверняка его уже мучают голод и жажда. И вода у него, скорее всего, уже закончилась” [11; 68]. Коли Сара зрозуміла, що не зможе швидко повернутися до квартири, це була вже не десятирічна дівчинка, в її очах з’явилося щось доросле. Шлях додому був надзвичайно важким, дівчина падала від втоми та вставала, тому що весь час пам’ятала про ключ, але не підозрювала, що йде в протилежному напрямку від Парижа. І якби не добрі люди, то невідомо, чи вдалося б їй вижити в тих жахливих умовах. Похилі віком Жуль та Жульєна, ризикуючи власним життям, допомогли Сарі доїхати до рідного міста. Дівчина ніби на крилах піднялася до своєї квартири, де жили вже інші люди. Вона прошмигнула повз нових господарів, не зупинившись на їхній окрик. “Сара выхватила из кармана ключ и нажала на кнопку... Руки у нее дрожали так сильно, что она выронила ключ... В глубине шкафа она увидела маленькое, свернувшееся калачиком неподвижное тельце, а потом разглядела и любимое личико братика, почерневшее, неузнаваемое. Она снова упала на колени и закричала, закричала изо всех сил. Она звала мать, звала отца, звала Мишеля” [11; 209]. Це був справжній жах! З криком на вустах Сара втратила свідомість. У той трагічний день в ній щось зламалося, щось пішло безповоротно. “В Саре таилась какая-то печаль, в ней не было веселья и радости жизни” [11; 243]. В її душі утворилася пустака, яку вже нічим не можна було заповнити.

Жуль та Жульєна виростили дівчину. І коли їй виповнилося 18 років, вона виїхала до Америки, щоб назавжди порвати з важким для неї минулим. Вийшла заміж, народила сина... Ніхто з рідних не знав про її таємницю, адже Сара нікому ніколи не розповідала про своє минуле. Але сама вона весь час пам’ятала про ключ. Біль втрати, душевний

неспокій назавжди стали невід'ємною частиною її життя, про це говорили віршовані рядки у її блокноті: “Прошли годы, но я по-прежнему храню этот ключ. / Ключ от нашего потайного убежища. / Видишь, я хранила его, день за днем прикасаюсь к нему, вспоминая тебя. / После того дня, 16 июля 1942 года, я не расставалась с ним. / Никто не знает. Никто не знает о ключе, никто не знает о тебе” [11; 324].

Життя стало для неї нестерпним, жахи минулого не давали їй спокою, маленький Мішель постійно кликав її до себе. Психологічний стан Сари розкривається через її творчість. Вона не може забути своє минуле, пережити загибель братика: “Я ношу в себе твою гибель так, как могла бы носить ребенка. / И я буду носить ее в себе до самой смерти. / Иногда мне хочется умереть. / Мне не выносива тяжесть твоей смерти... / Мне не выносим груз прошлого. / Но я не могу выбросить ключ от шкафа” [11; 325]. Той ключ постійно з нею, як символ її страшної таємниці. Існування стає неможливим, тому Сара і покінчила життя самогубством, на великій швидкості скерувавши автомобіль в дерево.

Як бачимо, символ ключа у романі Т.де Росней двозначний. В одному випадку, хоч події були трагічними, нестерпними, несумісними з життям, ключ неначе підштовхував головну героїню до життя. Основне було — за будь-яких обставин вижити самій, щоб врятувати братика. А в іншому випадку, ключ став причиною смерті Сари, вона не змогла витримати тягара минулого. І тому в цьому романі ключ виступає як мовчазний свідок минулого, очевидець трагічної загибелі ні в чому невинних людей.

Отже, твори І. Роздобудько, В. Шкляра, Т. де Росней єднає використання символу ключа. У романах помітне традиційне тлумачення образу ключа, який символізує закриття чи відкриття, початок та кінець, мудрість та спокусу, таємницю та її викриття, знання, свободу вибору, а також є своєрідним інструментом розуміння тощо. Водночас автори аналізованих творів визначаються оригінальними, новаторськими підходами щодо трактування цього символу, який, крім загальноприйнятого значення, набуває ще й додаткових, нових, неповторних індивідуально-авторських втілень. В І. Роздобудько та Т. де Росней ключ — це своєрідна, незрима ниточка, зв'язок між минулим та майбутнім героїв. До того ж у романі “Ключ Сари” він також символізує життя та смерть. У творі В. Шкляра ключ має традиційне

символічне наповнення: це ключ до таємниці, яка прихована за двома міської квартири. Але водночас ключ — це також шлях до серця коханої та шанс самореалізації. Тож у постмодерній прозі символічне значення концепту “ключ” наповнює традиційні параметри новими смислами.

#### Список використаних джерел

1. Василь Шкляр — Ключ або принадна небезпека відкриття таємниць: [електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.gothic.com.ua/Sections/Literature/1058.html>
2. Герасимено Н. Особливості творчої манери І. Роздобудько / Н. Герасимено // Роздобудько Ірен. Переформулювання. — К. : Нора-Друк, 2007. — С. 231–238.
3. Гуменний М. Поетика романного жанру Олеса Гончара: проблеми типологій : [монографія] / М. Гуменний. — К. : Акцент, 2005. — 240 с.
4. Жюльєн Н. Словарь символов. Иллюстрированный справочник / Н. Жюльєн. — Челябинск : Урал Л. Т. Д., 1999. — 489 с.
5. Кретов П. В. Реальність символічного: символи філософські та візуальні: [електронний ресурс]. — Режим доступу: [http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Vchu/N130/N130p112-117.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vchu/N130/N130p112-117.pdf)
6. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. — К. : ВЦ “Академія”, 2007. — 752 с.
7. Попов Ю. Символ / Ю. Попов // Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. А Волкова. — Чернівці, 2001. — С. 524.
8. Роздобудько І. Він: Ранковий прибиральник. Вона: Шості двері : [романи] / Ірен Роздобудько. — К. : Нора-Друк, 2007. — 312 с.
9. Роздобудько І. “Гудзик” : [роман] / І. Роздобудько. — Харків : Фоліо, 2008. — 222 с.
10. Роздобудько І. Шості двері : [роман] / Ірен Роздобудько. — К. : Нора-Друк, 2008. — 270 с.
11. Росней Т. Ключ Сари : [роман] / Т. де Росней. — Харків : Книжний клуб “Клуб семейного досуга”, 2007. — 368 с.
12. Словарь символов и знаков / [авт.-сост. Н. Н. Рогалевич]. — Мн. : Харвест, 2004. — 512 с.
13. Турскова Т. А. Новый справочник символов и знаков / Т. А. Турскова. — М. : Типоклассик, 2003. — 800 с.
14. Шкляр В. М. Ключ : [роман] / В. М. Шкляр. — Харків : Фоліо, 2008. — 218 с.

Наталя Бербер



АЛЮЗІЙНИЙ ПІДТЕКСТ ЯК ПРИЙОМ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОЇ  
ПОЕТИКИ ОНІМІВ У РОМАНІ МАРІЇ МАТІОС  
“МІСТЕР І МІСІС Ю-КО В КРАЇНІ УКРІВ”

*У статті висвітлено проблему інтертекстуальності творчого доробку Марії Матіос, здійснено аналіз онімів роману-симфонії “Містер і місіс Ю-Ко в країні укрів. Mr. & Ms. U-Ko in country UA”, поетика яких експлікується завдяки відтворенню семантики імен-періоджерел із “передтекстів” аналізованого роману.*

**Ключові слова:** поетонім, алюзія, автоалюзія, інтертекст, ідіостиль.

*The problem of intertextuality of work heritage of Maria Matios is highlighted. We perform analysis of onyms in novel-symphony “Mister i misic Yu-Ko v kraїni ukriv. Mr. & Ms. U-Ko in country UA” which poetics explicates due to reproduction of semantics of names-sources from “pre-texts” of analyzed novel.*

**Key words:** poetonym, allusion, autoallusion, intertext, idiostyle.

Проблемі функціонування онімів у художньому дискурсі присвячена значна кількість як зарубіжних, так і вітчизняних розвідок. Зауважимо, що до сфери інтересів науковців залучаються імена, які засвідчують ономапоетичну гру письменника, засновану на інтертекстуальних зв'язках. Зазначена проблема творчості Марії Матіос досліджена спорадично. Згадки про інтертекстуальність творів авторки знаходимо у статті С. Філоненко “Юля кошу носить”: гендерні стереотипи в сучасній політичній сатири” [9], в рецензії на книгу “Москалиця” Д. Дроздовського під назвою “Жорж – Марія Матіос – Санд” [2]. Отже, **актуальність представленої розвідки** обумовлено зростанням інтересу до інтертекстуальних факторів поетики творів Марії Матіос та недостатнім вивченням поетонімогенезу прози популярної письменниці.

Полігенетичність прози Марії Матіос вражає, її художній дискурс дослідники класифікують як “фольклорно-літературно-кіно-



медійно-політичний” інтертекст [9; 67]. За нашим переконанням, вивчення поетики онімів у творчості Марії Матіос передбачає урахування їх ігрового характеру, зв'язку образів і сюжетів із історико-культурними передтекстами, дослідження індивідуально-авторської техніки “гри у повтори” власних сюжетів, персонажів, тобто з'ясування автоалюзійності текстів.

**Метою** розвідки є дослідження інтертекстуальних поетонімів на матеріалі роману Марії Матіос “Містер і місіс Ю-Ко в країні укрів. Mr. & Ms. U-Ko in country UA” (2006 р.), виявлення алюзійних й автоалюзійних компонентів семантики власних імен у романі.

**Об'єктом дослідження** є семантика й поетика онімів роману “Містер і місіс Ю-Ко в країні укрів” у зіставленні з передтекстами у творчому доробку письменниці. **Предмет дослідження** — власні імена в аналізованому романі Марії Матіос, для яких характерним є алюзійний підтекст.

Як зазначає дослідник В. М. Калінкін, “уживання в літературному творі широко відомих власних назв викликає до життя ті їх потенційні сугестивно-асоціативні можливості, які сприяють підсиленню образності художнього мовлення” [3; 11]. Під поетонімами-алюзіями ми будемо розуміти своєрідну контамінацію імен письменників, персонажів, назв творів, використані Марією Матіос. Прикметним є, на наш погляд, той факт, що в романі “Містер і місіс Ю-Ко в країні укрів. Mr. & Ms. U-Ko in country UA” і образи, і сюжет цілком побудовані на алюзії, утворюючи інтертекстуальне “мереживо” твору. Вживання промовистих і семантично насичених онімів спричиняє розвиток нової конотативної образності інтертекстуальних поетонімів, набуття кількох алюзійних підтекстів. У контексті-джерелі можна знайти елементи, введені у роман Марії Матіос у повтореному або частково зміненому вигляді, які дозволяють співвіднести вторинно вжитий онім із уже відомим референтом. Алюзійно-поетонімний простір роману “Містер і місіс Ю-Ко в країні укрів” представлений найрізноманітнішими видами інтертекстуальних посилань — від прямих цитат до досить тонких алюзій.

В онімному світі Марії Матіос є багато власних імен, які повністю або частково відтворюють фонетичну структуру реальних онімів, але відрізняються від них пародійно зміненою й “доповненою” семантикою. Так, Марія Матіос вводить в образну систему роману реаль-

них персонажів — добре відомих усім політиків, приховавши реальні прізвища під прізвиськами, вибір яких заснований на асоціаціях, що виникають у автора або взяті із реального антропонімікону (Серж Кідалов, Олександр Холод, Нестор Махно, Папа, Папа Льоня, Керманич, Шоколадний Заєць, Санчо Панса, екс-Папа, Конопська відьма, Джейн Ейр Бонд 007, Орлеанська Діва, Дюймовочка, Хлющ). Деякі з реальних прізвиськ у романі апелювалися (наприклад, *підрахуй, професор, пастор, зять, пасічник*) або зазнали трансформації (*парфумерна принцеса*). Такий прийом допомагає письменниці зробити кожен образ узагальненим, іноді навіть символічним. Письменниця спеціально підводить читача до потрібної їй алюзії за допомогою введення ряду деталей, обігрування прізвищ, що дозволяє однозначно ідентифікувати літературних персонажів з їх прототипами.

Інтертекстуальність роману-симфонії Марії Матіос виявляємо і у заголовковому комплексі. Як зазначає В. Мерзвинський, “значна група антропоцентричних титулів — це алюзійні заголовки-імена. Алюзія посилює асоціативне поле заголовка, до того ж задає певну тематичну перспективу творіві” [6]. Прозоро-алюзійним є власне заголовок роману — “*Містер і місіс Ю-Ко в країні укрів. Mr. & Ms. U-Ko in country UA*”, спостерігаємо “гру в повтори” також у внутрішніх заголовках: *Або на палю, або на гак; Парфумерна принцеса; Містер і місіс Ю-Ко; Лук’янівські сни Орлеанської Діви; Шкереберть на благословених землях*, внутрішній заголовок “*Ой, коси-коси ви мої, довго служили ви мені*” відсилає, на нашу думку, до української народної пісні “Горіла сосна, палала”.

Влучним є спостереження дослідниці М. Барабаш: “Алюзійний текст подібний до ріки, але він не завжди є “потокотом свідомості”, іноді він нагадує застиглу гримасу” [1]. Так, наприклад, внутрішній заголовок однієї з глав роману — “*Швидка Настя в тераріумі любих друзів*” — вміщує алюзію-штамп “*любі друзі*”, денотатом якої є історичні реалії сьогодення. Не уникнув алюзійності, як вербальної, так і інтермедіальної, й трансформований письменницею жанр книги: *гомеричний роман-симфонія*. Деякі з цих інтертекстуальних зв’язків є “видимими” (відкрито пропонуються в тексті), інші — “невидимими” (алюзією прихованими крізь заголовки чи епіграф) або “можливими” (інтуїтивно відчутними). Алюзійний відонімний апелює *мертві душі* вжито у контексті, що за висловом С. Філоненко, виявляє

“бароково-надмірну” [9; 70], “хімерну інтертекстуальну гру” [9; 64]. На наш погляд, вживання подібного відонімного апелятива обумовлено частково потребою створити рифму в чудернацькому коловороті однорідних конструкцій, які надають тексту напруженості, динамізму, спричиняють показ різкого дисонансу в українському суспільстві. Часто письменниця вдається до прийому ампліфікації, посилюючи в такий спосіб емоційне звучання твору: “9 ВЕРЕСНЯ 0005 РОКУ все змішалось в бідній країні укрів: / люди і юди, / коні і conto, / дивани і диктофони, / “Майбахи” й ойстрахи, / олігархи і політичні олігофрени, / прокурори і прокуратори, / папараці й охоронці, / міністри і піастри, / волани і воланди, / Шенгени і “Рошени”, / суші, арфуші й мертві душі...” [5; 13]. Однак у надмірній акцентуації на зовнішній чинник ми вбачаємо бароковість, що “характеризується примхливістю форм та декоративною пишністю” [7; 80].

У реченні “*Нечуване видовище, що розігралося 9 вересня, було цікавіше, ніж свого часу безрозмірний матч між Карповим і Гаррі Каспаровим, і дурніше, ніж байка про Гаррі Потера*” [5; 32] Марія Матіос заміняє жанр твору-денотату фентезі на байку. Введення лексеми *байка* у складнопідрядне речення прикомпаративного типу посилює ефект висловленого, що експлікується через прикметник *дурніше*, який надає експресивних конотацій, знижено-іронічного звучання значенню байки, розуміючи її як “побрехеньки, вигадки, небилиці” [7; 80]. Актуалізація звукового потенціалу імен, їхній перегук так само є виявом інтертекстуальної барокової гри: *Карпов і Каспаров, Гаррі Каспаров і Гаррі Потер*.

Алюзійні елементи розпорошені у контексті роману Марії Матіос. Як правило, вони являють собою відонімні апелятиви. Так, у реченні “*ТРИЧІ В ЖИТТІ являлася Улі Милашенко Любов*” [5; 68] вбачаємо лексико-семантичне відсилання до одного із шедеврів ліричної драми І. Франка “Зів’яле листя”, що відкривається рядком “Тричі мені являлася любов”. Зазначена алюзія прокладає структурно-змістову паралель між обома текстами. У реченні “*...арифмометр і цербер транзитних серверів, підрахуй живих, мертвих і ненароджених — Серж Кідалов...*” [5; 38] алюзійний компонент виразу “*живих, мертвих і ненароджених*”, вжитий при апелятивізованому реальному прізвиську *підрахуй*, зафіксованому у ЗМІ та широко вживаному в комунікативній практиці українців, відсилає до поезії Т. Г. Шевченка “І мертвим,

і живим, і ненародженим землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє”. У самому ж реальному прізвищі / прізвиську спостерігаємо фоносемантичну гру слів-пейоративів (Ківалов — Кідалов, підрахуй). В іншому реченні “...два, як рідні, брати Кабачники: один — завсідник кабаків, інший — кабачна прислуга, один — справжній полковник, колекціонер музейних раритетів, доктор без дисертації, пасажир галери веслярів, інший — колекціонер поскубаної честі...” [5; 39] знаходимо трансформовану алюзію *два, як рідні, брати*, що є полігенетичною і передбачає наявність фонових знань реципієнтів не лише з творчості Юрія Федьковича (повість “Три як рідні брати”), а й самої Марії Матіос (новела “Чотири — як рідні — брати”). Зауважимо, що використання автоалюзій Марією Матіос — характерна ознака ідіостилю письменниці. Часте їх застосування знаходимо у бібліонімах, епіграфах і в самих текстах авторки. Наприклад, бібліонім “Кулінарні фіглі” став денотатом для наступного контексту: “Його побратими і весь його почет подеколи нестачу того, чого їм не вистачає, а особливо серця, компенсують своєю статтю, чоловічими фіглями” [5; 74]. Найбільшого ступеня алюзійної прозорості досягає письменниця у реченні фразою “Ти читала книжку “Парфумер”?” [5; 61]. Епізод роману, заснований на інтертекстуальному зв’язку з книгою Патріка Зюскінда “Парфюмер. Історія одного убийці”, наводиться російською мовою. З одного боку, це спричинено прямим цитуванням книги, яка вийшла російською мовою, а з іншого боку — реалізує авторську інтенцію — показ стосунків з Росією. До алюзійно-прозорого відносимо й наступний контекст: “І невідомо, хто винен у такому шарваркові? / І що після цього робити?! / “Что делать?” и “Кто виноват?” — це, знаєте, ментальні традиції інших народів” [5; 40], в якому ледве вловимі спочатку алюзії *хто винен* та *що робити* набувають прозорості через пряму вказівку на тексти-денотати — романи “Что делать?” М. Г. Чернишевського та “Кто виноват?” О. І. Герцена.

Цікавим видається наступний алюзійний контекст: “Отож, переходимо до любові в часи стовпотворіння, сказав би укрівський класик модерних часів Пауло Загребельйо” [5; 43]. Антропонім *Пауло Загребельйо* утворений шляхом контамінації двох реальних антропонімів — Пауло Коельо та Павло Загребельний. Заголовки романів “Переходимо до любові” (1971 р.) та “Стовпотворіння” (2004 р.) Павла Загребельного є денотатами відонімної алюзії, також утвореної способом трансфор-

мованого вплетення в тканину твору. У статті В. Панченка, присвяченій творчості Павла Загребельного, відчутний перегук із особливістю творчого мислення Марії Матіос: "...драматургія боротьби добра і зла, протистояння "недоделанных людей" і лицарів без страху та докору в його прозі таки вражає..." [8; 63]. Саме боротьба двох начал — Добра і Зла, Правди і Кривди, Честі та Безчестя, лицаря Улі та любих друзів — і буде провідною проблемою, що розгортатиметься протягом усього роману, викликаючи у читача міфологемні асоціації.

Багаточисленні алюзії, ускладнені заперечними частками та заперечними прислівниками, залучаються письменницею для викриття пасивності нації, символізують руйнацію країни, безперспективний шлях, що заперечує соціальний, економічний, духовний поступ: "*Але ні цар, ні Бог, ані Аллах, ні сонячні кларнети не можуть передати порядків, що було запроваджено в країні УКР-UA до приходу її Міті на трон* [5; 107]; "*А в укрів коні ніколи не винні. Бо в них воли не ревуть, як ясла повні: в укрів просто вимерли воли, як мамонти*" [5; 40]. Отже, полісиндетон, застосований Марією Матіос, несе вагоме смислове навантаження: апелятивізовані заголовки збірки поезій "Сонячні кларнети" Павла Тичини, новели "Коні не винні" Михайла Коцюбинського та роману "Хіба ревуть воли, як ясла повні?" Панаса Мирного працюють на текст, створюючи широке соціально-політичне тло.

Взаємодіючи з різними творами, власні імена у романі Марії Матіос набувають високої смислової валентності, оскільки виявляють спроможність зберігати й накопичувати інформацію про названі об'єкти. Звичайно, онімні одиниці, пов'язані за походженням з кількома підтекстами, мають множинну референцію, тому що кореспондують з численними "первинними" денотатами — реальними або "літературними" об'єктами [4; 146]. Розвиток зображально-змістової сфери поетонімів, або поетонімогенез, здійснюється в сукупному тексті авторки. Таким чином, у контекстах-денотатах можна знайти елементи, введені до роману-симфонії "Містер і місіс Ю-Ко в країні укрів. Mr. & Ms. U-Ko in country UA" у повтореному або частково зміненому вигляді, що дозволяє співвіднести вторинно вжитий онім із уже широко відомим референтом. Кожен алюзійний образ поступово розгортається до рівня символу, ошадними мовними засобами виражає глибоко філософські авторські інтенції. За нашими спостереженнями, в ідіолекті Марії Матіос алюзійним змістом наділені елементи

не тільки лексичного, але й граматичних, словотворчих, фонетичних рівнів організації тексту. Інтертекстуальні власні назви вибудовують ланцюги, визначаючи рух тексту та забезпечуючи розвиток сюжету. Для ідіостилю Марії Матіос характерні філософічність, історизм мислення, вишукана ономасторичність.

#### Список використаних джерел

1. Барабаш М. У річковому намулі сторіч: тексти, контексти, інтертексти збірки новел Маріанни Кіяновської “Стежка вздовж ріки” / М. Барабаш. — Режим доступу: <http://ariadna.sumno.com/literature-review/uchkovomu-namuli-storich/>
2. Дроздовський Д. Жорж — Марія Матіос — Санд / Д. Дроздовський. — Режим доступу: [www.bookvoid.com.ua/reviews/books/2008/11/25/100847.html](http://www.bookvoid.com.ua/reviews/books/2008/11/25/100847.html)
3. Калінкін В. М. Теоретичні основи поетичної ономастики: автореф. дис. ... докт. філол. наук: 10.02.02 — рос. мова; 10.02.15 — загальне мовознавство / В. М. Калінкін. — К., 2000. — 35 с.
4. Кравченко Е. Алюзійні підтексти імені та образу *м-сьє Пера* у романі В. Набокова “Запрошення на страту” / Е. Кравченко // Наукові записки. Серія: Мовознавство. — Тернопіль: ТДПУ, 2003. — Вип. I (IX). — Ч.2. — С. 145–147.
5. Матіос Марія. Містер і місіс Ю-Ко в країні укрів. Mr. & Ms. U-Ko in country UA / Марія Матіос. — Львів: ЛА “ПІРАМІДА”, 2006. — 136 с.
6. Мерзвинський В. Поетика заголовків драматичних творів Лесі Українки / В. Мерзвинський // Слово і Час. — 2007. — № 2. — С. 32–40.
7. Новий тлумачний словник української мови: в 4-х т. / Уклад.: В. Яременко, О. Сліпущко. — К.: Аконіт, 2000. — Т.1. — 912 с.
8. Панченко В. Тисячолітній Загребельний / В. Панченко // Дивослово. — 2009. — № 7/8. — С. 62 – 67.
9. Філоненко С. “Юля косу носить”: гендерні стереотипи в сучасній політичній сатирі / С. Філоненко // Слово і Час. — 2007. — № 11. — С. 62–73.

*Ірина Біла*



**ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ РОМАНУ “ГОСПОДАР”  
ГАЛИНИ ПАГУТЯК**

*У статті розглядаються своєрідність та закономірності функціонування інтертекстом у романі Галини Пагутяк “Господар”, зокрема алюзій без атрибуції, що переважають в аналізованому тексті, метатекстуальність як перенесення героїв та композиційної схеми претексту в інший оригінальний твір.*

**Ключові слова:** *інтертекстема, алюзія, атрибуція, метатекстуальність.*

*The paper studies originality and regularities of functioning of intertext in the novel of “Master” by G. Pagytyak, in particular allusions without attribution, which prevail in analysed text, metatext as carrying the heroes and composition schemes in other original text.*

**Key words:** *intertext, allusion, attribution, metatext.*

Роман Галини Пагутяк “Господар” після публікації в 1986 році відразу привернув увагу критиків. Так, Є. Нахлік у рецензії на книгу висловлює думку, що твір побудований на антитезі господарів та загарбників. Учений проводить паралелі між романом та піснею Сквороди “Усякому городу нрав і права”, стверджуючи: Галина Пагутяк, як і мандрівний філософ, розвінчує “жадобу владарювання, матеріального нагромадження” [4; 141]. Зневіра головного героя в “самодостатньому набуванні знань” [4; 141], як вважає Є. Нахлік, проектується на слова Григорія Савича “Не хочу и наук новых, кроме здравого ума...”. На думку рецензента, “письменница пропонує <...> новітню робінзонаду в її вже не острівному, а планетарному осмисленні”, яка “змикається з жанром ідилії в усіх його трьох модифікаціях — любовній, сімейній, трудовій” [4; 142]. Р. Мовчан, наголошуючи, що “окремі художні деталі твору несуть у собі ліричний, ідейний підтекст” [3; 117], називає в цьому контексті епізод відвідування Тітусом

музею, де герой бачить картину Рембрандта “Повернення блудного сина”. На думку дослідниці, Галина Пагутяк своєрідно інтерпретує легенду про Саву — реальну історичну особу, яка жила в XII — поч. XIII ст., була канонізована православною церквою. К. Ломазова, роблячи огляд науково-фантастичних творів, опублікованих видавництвом “Молодь”, відзначає, що роман “Господар” Галини Пагутяк та повісті й оповідання І. Росоховатського з книги “Можливість відповіді” демонструють спільність у плані відсутності в обох творах “беззастережного захоплення можливим технічним могуттям” [2; 191]. Н. Синицька в статті “Інтертекстуальний аналіз романів “Господар” Галини Пагутяк та “Землетрус” Софії Майданської” робить спробу вияву інтертекстуальних зв’язків роману Галини Пагутяк, проте лише на рівні констатації. Так, проводячи паралелі між “Маленьким принцом” А. де Сент-Екзюпері та “Господарем”, вказує на схожість окремих епізодів, образів головних героїв, але не обґрунтовує свою думку. Невмотивованим видається твердження Н. Синицької про свідоме та несвідоме використання претекстів.

Зроблений нами огляд літературно-критичних праць указує на інтерес дослідників до питання міжтекстової взаємодії та засвідчує, що роман Галини Пагутяк “Господар” може служити об’єктом аналізу в інтертекстуальному аспекті. Актуальність обраної теми підтверджується тим, що в українському літературознавстві творчості Галини Пагутяк взагалі та роману “Господар” зокрема не присвячено ґрунтовної розвідки. Рецензії на цей твір, опубліковані у 80-х роках минулого століття, не містять його глибокого аналізу в аспекті інтертекстуальності. Дослідники лише вказують на можливі шляхи наукового пошуку, проте самі не йдуть ними. Н. Синицька у розвідці, присвяченій романам Г. Пагутяк та С. Майданської, називаючи окремі випадки міжтекстової взаємодії, не обґрунтовує свою думку. Не претендуючи на вичерпність аналізу, ставимо за мету вирішення питання інтертекстуальності роману Галини Пагутяк “Господар”, що є важливим етапом цілісного осмислення творів письменниці.

Роман “Господар” насичений алюзіями на романи “Ми” Є. Замятіна, “Робінзон Крузо” Д. Дефо, “Ловець у житі” Дж. Селінджера та біблійні тексти. Відсутність авторських свідчень не дозволяє з певністю говорити про свідоме чи несвідоме використання претекстів,



тому вважаємо за доцільне обмежитися фіксацією їх атрибутивності чи неатрибутивності (за Н. О. Фатеєвою).

У тексті аналізованого роману переважають алюзії без атрибуції, тобто без натяку на той твір, з якого взято цитату, образ, мотив. Так, про “діалог” “Господаря” Г. Пагутяк та “Ловця в житі” Дж. Селінджера свідчить наявність низки спільних епізодів на рівні сюжету та художніх образів: Тітус, як і Холден, відвідує учителя, сподіваючись знайти підтримку та не знаходячи її; герой роману Г. Пагутяк планує вийти на вулицю з табличкою на грудях “*Homo sapiens* Тітус, 16 років”, Колфілд епаує червоним мисливським капелюхом; Тітусу, як і Холдену, батьки дарують дорогі, але непотрібні речі. Героїв романів об’єднує сприйняття зовнішнього світу як такого, у якому панують нищість, хтивість, підлість. Альтернативою цьому світу для Тітуса є його спогади про Міранду, для Холдена — спілкування з дітьми.

Розгортаючи тему кохання Тітуса до Міранди як вияв намагання героя компенсувати батьківську недолюбленість та подолати власну самотність, автор акцентує протилежність цього почуття бездуховності суспільства споживання, що оприявнюється в образах колишніх однокласників хлопця. “Аномальність” стосунків Тітуса та Міранди провокує в них страх перед невідомим, чужим і кращим, що викликає бажання знищити (у зв’язку з образом Міранди) та принизити (у зв’язку з образом Тітуса). Божевілля коханої, що сприймається хлопцем як її перебування на іншій (і кращій!) планеті (“Я на одній планеті, а ти на другій. Моя планета чорна, а твоя — біла” [5; 6]), зумовлює несвідому інтенцію на втечу з Ердана на Селію, репрезентовану спочатку як захоплення постаттю Сави, а потім як реальний політ. Божевілля Тітуса, марковане нібито почутим голосом Міранди, є символічним возз’єднанням з коханою, утечею від світу, у якому любов зводиться до статевого потягу. Подібне розуміння душевної хвороби героя наявне і в романі Дж. Селінджера, у якому депресія Колфілда інтерпретується як своєрідний притулок від жорстокого світу, де панує фальш.

В основі сюжетів обох творів мотив пошуку: притулку — у романі Г. Пагутяк та справжності — у романі Дж. Селінджера. Фабульна подібність (у романах “Ловець у житі” та “Господар” (перша частина) описані мандри головних героїв), схожість образів Тітуса та Холдена (за віком — їм по шістнадцять, почуттєвим станом — самотні, не

приймають оточуючий світ, схильні до епатажу) дозволяє трактувати історію Тітуса як переказану та доповнену історію Колфілда, що є ознакою метатекстуальних зв'язків (за Н. О. Фатєєвою) між двома творами.

Прикладом “дописування” чужого тексту є і своєрідне використання героїв та композиційної схеми “Робінзона Крузо” в тексті “Господаря”. У цьому випадку маємо справу з атрибутованою алюзією, оскільки в романі Г. Пагутяк згадується твір Д. Дефо: “Він [Сава] дочитає її сьогодні ввечері, дізнається, що ж трапилось з Робінзоном Крузо, чи повернувся той додому” [5; 57]. Сама авторка в листі від 5 березня 2010 року<sup>1</sup> зазначила, що саме роман французького письменника надихнув її на створення свого оригінального тексту. Послідовно зображуючи етапи освоєння новітнім робінзоном Савою пустельної планети (він, як і Крузо, обробляє землю, будує дім), авторка вкладає у цей процес інший зміст, порівняно з оприявленим у творі Дефо: якщо зусилля Робінзона спрямовані лише на те, щоб вижити, не втратити людську подобу та повернутися до цивілізації, то Сава прагне створити власний світ, перетворивши пустку на квітучий сад. Побудова нового світу неможлива без жінки. Ця теза утверджується введенням нової сюжетної лінії: Сава зустрічає не П'ятницю, а Вітерницю, жінку.

Образ Вітерниці, що, з одного боку, репрезентує тип жінки як родородиці, берегині домашнього вогнища, з другого — демонструє зв'язок з містичними, ірраціональними силами, на що натякає ім'я героїні (Вітерниця — в українській міфології мавка, яка заманує чоловіків до лісу та знищує їх), зв'язок з природою (з появою дівчини починає дути вітер, краще росте сад), асоціюється з образом Великої Богині, міфічними втіленнями якої виступають Лада, Дана, Жива. Міф про Ладу, за яким богиня спускається на землю, щоб поєднатися зі своїм судженням-першочоловіком та дати початок людству, екстраполюється на історію зустрічі Сави та Вітерниці, увиразнюючи проекцію першочоловік — Сава, Велика Мати — Вітерниця. У такому контексті Сава постає героєм-деміургом, який трансформує природний простір Селії в культурний, тобто, перетворюючи пустелю на сад, він діє всупереч законам природи. Смерть Вітерниці, що прочитується як ритуальне жертвопринесення родородиці в ім'я цивілізації, маркує крах Савиної

<sup>1</sup> Лист зберігається в особистому архіві автора статті.

ідеї створення нової людської спільноти на основі єдності з природою. Передсмертне видіння героя, у якому він бачить себе на руках у жінки, набуває символічного змісту повернення до Матері-природи, гірке молоко — уособлення розплати за гріхи перед нею.

Історія взаємин Сави та Вігерниці спроектована на біблійну легенду про Адама та Єву, у зв'язку з чим у розвитку мотиву повернення виникає асоціативно образ райського саду. Прагнення Сави “оживити” планету, заселити її людьми викликає порівняння з планами Бога перед створенням світу й осмислюється як виклик вищим силам, як намагання довести спроможність людини виплекати райський сад, що зумовлює стан обожевствлення землі, поклоніння їй, що підпорядковане розвитку мотиву жертвопринесення: “На траву під яблунею він опустил її вже мертвою, але не знав про це, бо кров продовжувала текти, і земля жадібно її вбирала” [5; 144]. Ідилічне життя Савиної родини відповідає несвободі (нав'язування батьком свого способу життя, що оприявнюється в історії про двох братів як застереження дітей, аби не залишали долину: “От брати позичили крила у великих птахів <...>. Якраз тоді, коли сонце почало підніматись угору. Воно піднімається, а вони слідом за ним. <...> Але тут спалахнули крила, спалахнула одежа. І вони згоріли, тільки попіл їхній упав на землю” [5; 133–134]). Колізії втечі Анастаса, від'їзду його братів та сестер маркують крах ідеї створення раю на землі. Неспроможність людини дорівнятися Творцеві репрезентована ситуацією із глиняною лялькою, зліпленою Саваю: замість людини він створює істоту, яка є “матеріальним утіленням <...> сумнівів, вагань” [5; 152].

Розвиток ідеї неможливості створення раю на землі в першій частині “Господаря” оприявнює міжтекстові зв'язки з “Ми” Є. Зам'ятіна, що простежується в запозиченні окремих елементів претексту — образів скляних стін у будинках (“Цікаво, що кожен будинок у нас будується за принципом прозорості. Щось має бути прозорим: стіна, стеля чи підлога” [5; 6] порівняймо: “А так серед своїх прозорих, ніби зітканих із сяючого повітря, стін — ми живемо завжди на видноті. Нам нічого приховувати один від одного” (переклад наш. — І. Б.) [1; 215]), образів старої жінки, яка проводить героя до музею, та власне музею. Але якщо концепція тоталітарного раю в романі Є. Зам'ятіна пов'язана насамперед із несвободою, знеосібленням людини, втручанням системи в усі сфери життя, то проблема підпорядкуван-

ня особистості системі в романі “Господар” накреслена пунктирно: натяками на існування перманентного контролю над мешканцями Ердану (“Молодь здебільшого не могла собі знайти місця в цьому велетенському мурашникові. Всі місця були зайняті. Але з нас не спускали ока” [5; 26]) та здійснення репресій проти інакомислячих (“ласків запхнули на Селію <...> в гарних голівках ласків народжувались небезпечні думки” [5; 5]). Питання створення раю на землі шляхом побудови ідеальної держави, на відміну від Є. Замятіна, не цікавить Г. Пагутяк: письменниця осмислює руйнівні наслідки суспільства споживання для людської духовності. Захоплення матеріальним спричиняє нівеляцію загальнолюдських цінностей: кохання заміщує бажання плотських утіх (“Це не місто, а дім розпусти. Головне, що уряд навіть заохочує різні паскудства. Вважають, що вони сприяють народжуваності” [5; 35]), доброту, дружбу — жорстокість та власна користь (“Я не бачив тут дружби: ті, що були раніше друзями, намагалися про це забути в ім’я жорстокої боротьби за існування” [5; 121]). Співвіднесення давній Рим — планета Ердан (“Набудували міст, настачили хліба й видовищ (підкреслення наше. — І. Б.) — утопія майже здійснилась. Ми близькі до її завершення. А що далі?” [5; 117]) указує на неминучу загибель цивілізації майбутнього: омріяний рай перетворюється на пекло: “Купка людей, які не мали за душею нічого, окрім бажання бути щасливим для себе, вони привезли з собою й інші бажання: владарювати, бути багатшим за свого сусіда. <...> Рай починає потроху набирати рис пекла” [5; 26].

Концептуально важливою як у “Ми” Є. Замятіна, так і в “Господарі” Г. Пагутяк є позиція людина і природа. Якщо в романі російського письменника окреслено сприйняття природного як непотрібного, рудиментального, такого, що потребує заміни на створене руками людини, а значить — досконале, то в аналізованому творі Г. Пагутяк природа сприймається героями, мешканцями Ердану як джерело матеріальних благ. Історія про Велику Матір, вигнану з дому власними дітьми, спроектовує екологічну проблематику роману в площину мотивів гріха та спокути: людство, на думку авторки, здатне лише замолювати гріхи перед природою та сподіватися на її прощення.

Отже, створюючи непривабливий образ цивілізації майбутнього, Галина Пагутяк наголошує на ідеї неможливості досягнення щастя у світі матеріальних цінностей при повній негациї духовних. Зображен-

ня небезпечних наслідків експериментування над природою задля її “поліпшення” надає романові рис антиутопії.

Отже, Галина Пагутяк у романі “Господар”, розкриваючи актуальні проблеми часу, широко звертається до інтертексту (алюзії на тексти світової літератури та Біблії: цитати, образи, мотиви). В аналізованому творі переважають алюзії без атрибуції, тобто без натяку на їх походження. Фабульна подібність романів “Господар” Галини Пагутяк та “Ловець у житі” Дж. Селінджера, схожість їхніх головних героїв дозволяє інтепретувати історію Тітуса як переказану та доповнену історію Колфілда, що є ознакою метатекстуальних зв’язків між двома творами. Своєрідним “дописуванням” чужого тексту є перенесення героїв та композиційної схеми “Робінзона Крузо” в текст “Господаря”. У даному випадку маємо справу з атрибутивною алюзією. Біблійна легенда про Адама та Єву, проектуючись на історію Сави та Вітерниці, поглиблює мотив повернення героїв. Ідея неможливості створення раю на землі оприявнюється в першій частині “Господаря” на рівні міжтекстових зв’язків із “Ми” Є. Замятіна.

#### Список використаних джерел

1. Замятин Е. И. Мы / Евгений Замятин // Замятин Е. И. Мы: Романы, повести, рассказы, сказки. — М.: Современник, 1989. — С 203–346.
2. Ломазова К. Реалії та деформації придуманих світів (огляд науково-фантастичних творів, випущених видавництвом “Молодь” за останні роки) / Кіра Ломазова // Дніпро. — 1991. — № 3. — С. 191–197.
3. Мовчан Р. На сторожі пам’яті й сумління / Раїса Мовчан // Дніпро. — 1987. — № 8. — С. 117–119.
4. Нахлік Є. Між природою і цивілізацією / Євген Нахлік // Київ. — 1988. — № 1. — С. 141–144.
5. Пагутяк Г. Господар / Галина Пагутяк // Пагутяк Г. Господар. — К.: Радянський письменник, 1986. — С. 4–160.
6. Селинджер Дж. Д. Над пропастью во ржи / Дж. Д. Селинджер // Селинджер Дж. Д. Над пропастью во ржи: Роман. Рассказы / Пер. с англ. Р. Райт-Ковалевой; Предисл. А. М. Гаврилюк. — Львов: Вища школа, 1987. — С. 11–146.
7. Синицька Н. Інтертекстуальний аналіз романів “Господар” Галини Пагутяк та “Землетрус” Софії Майданської / Ніна Синицька // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених України. Вип. 1. — К.: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2000. — С. 113–115.

*Олена Вірич*



**НА МЕЖІ ВОРОГУЮЧИХ СВІТІВ  
(на матеріалі повісті М. Матіос “Москалиця”)**

*У статті досліджується проблема самотності в повісті М. Матіос “Москалиця”, акцентується увага на передумовах та факторах, що призвели героїню повісті до стану відчуження від соціуму та самотності.*

**Ключові слова:** *екзистенція, самотність, відчуження, туга, страх.*

*In the article is probed problem of loneliness in to lead M. Matios “Moskalicya”. Paid regard to pre-conditions and factors which brought a heroine over to lead to the state alienations from sociuma and loneliness.*

**Key words:** *ekzistenciya, loneliness, alienation, melancholy, fear.*

В Європі проблема самотності активно почала розроблятися ще в ХІХ ст., особливо в період кризи позитивізму й усвідомлення людини як окремишнього, особливого мікрокосму з індивідуальними неповторними рисами і правом на цю неповторність та на власний індивідуальний вибір. Проте, ще у ХVІІ столітті філософська думка безпосередньо чи дотично торкалася проблеми самотності та відчуження людини від світу.

Очевидно, одним із перших мислителів, у творах якого прозвучала ця тема, був Григорій Савович Сковорода, який вважав самотність виходом за межі буденного життя, однією із необхідних умов спілкування з Богом, а отже й передумовою самопізнання та самовдосконалення людини.

Самотність як вихід за межі буденності трактували й родоначальники філософії екзистенціалізму Ж.-П. Сартр, С. К'єркегор, К. Ясперс та їх бунтівні послідовники А. Кам'ю, Г. Маркес та інші.

При всіх відмінностях точок зору цих філософів, усі вони розглядали самотність як наслідок межової ситуації, за якою починається процес самоусвідомлення нею недосконалої (а в “бунтівних” ек-

зистенціалістів — навіть абсурдності) довколишнього світу та відхід від нього в самозаглиблення й самотність.

Проблема самотності в бутті української людини порушується в ряді праць українських філософів ХХ ст., що жили і працювали за межами України: О. Кульчицького, який першим порушив проблему українського персоналізму та вказав на наявність в екзистенції українця елементу прихованості, закритості від світу, пов'язаної з історичними умовами буття української нації; Д. Чижевського, що вказував на індивідуалізм українця, який у поєднанні з емоційністю може призводити до самоізоляції; М. Шлемкевича, який підкреслював інтровертність та споглядальність української людини, що провокує втечу від життя в самозаглиблення; В. Яніва, що, порівнюючи психічний склад українця та західноєвропейця, вказував на переважання в українській людині духовності, схильності до самоаналізу та відсутності “відкритості в світ”.

Всі вони розглядали психіку українця під кутом зору специфіки національного характеру, базуючись на теорії кордоцентризму П. Юркевича, хоч сама по собі проблема як філософська категорія не була окремим предметом дослідження українських вчених-емігрантів.

Сучасна українська філософська наука розглядає проблему самотності як одну із важливих проблем людської екзистенції, присвячуючи цій проблемі окремі дослідження, серед яких слід назвати ґрунтовну працю Н. Хамітова “Самотність як феномен людського буття”.

Значне місце проблема самотності посіла в художніх творах українських письменників, починаючи від Т. Шевченка, Лесі Українки, М. Хвильового, В. Домонтовича, В. Винниченка, В. Підмогильного, Гр.Тютюнника, Вал.Шевчука й кінчаючи нашими сучасниками — Г. Пагутяк, М. Матіос, С. Майданською та багатьох інших, хоч літературознавча наука лише з недавнього часу дістала можливість досліджувати цю проблему.

І все ж сьогодні ми маємо ряд праць, в яких проблема самотності в творчості українських сучасних письменників якщо й є об'єктом спеціального дослідження, то висвітлюється бодай принагідно. Це праці Д. Павличка, В. Агеевої, Т. Гундорової, О. Ярового, М. Моклиці, Н. Зборовської та інших.

Серед робіт, присвячених безпосередньо висвітленню проблеми самотності, слід назвати працю О. В. Корабльової “Художні версії

проблеми самотності в сучасній жіночій прозі” та роботу А. Бондаренко “Українська еліта: патогенез самотності”.

Дана розвідка є спробою розкрити феномен самотності на матеріалі прози Марії Матіос — письменниці, як сказав В. Гутковський в анотації до повісті “Щоденник страченої”, що володіє даром “проникнення в глибокі печери людської психіки” [2; 4] та зображати такі прірви людського буття, “в які страшно зазирати” [9; 6].

Однією із таких прірв є прірва самоти, особливо жіночої. Найповніше проблема самотності, відчуження розкрита в романі “Солодка Даруся”, повістях “Москалиця” та “Щоденник страченої”, в яких зовсім різні, не подібні одна до одної ні умовами життя, ні інтелектом, ні душевним складом, ні рисами характеру героїні зображені в тій екзистенційній ситуації, яка переживається людиною як стан відокремленості, відчуженості від соціуму — тобто в стані самотності.

Героїня повісті “Москалиця” є відчужена від середовища вже фактом свого народження: вона байстря, народжене від москаля-окупанта, одного із вояків “ласого до чужого й лютого до збитків” [8; 5] російського війська, що в Першу світову війну лише на місяць “влетіло” в західноукраїнське село Панська Долина, й за цей маленький місяць встигло наробити великої шкоди жителям села.

Сироту Катрінку, наречену щойно забраного у цісарське військо сільського хлопця Петра Северина, було згвалтовано “русаками”, поставленими на постій у її хаті.

Тож, коли рівно через дев’ять місяців Катрінка спородила доньку, “Панська Долина дала їй ім’я швидше, ніж панотець” [8; 6]. Імя це було “Москалиця”. І хоч мати в церковні книги вписала доньку Севериною в пам’ять про свого нареченого, що так і не повернувся з війни, а завжди, як не попереду, то позад дівчини йшло “шиплячозміїне, принизливо-зневажливе, нещадно-байдуже назвисько “Москалиця”... Як плювок. Як стусан. Цьвохкання батога чи заїзд межі очі” [8; 23].

Це зумовило відкиненість, відмежованість дівчинки від оточення, тобто той вид самотності, який у філософській літературі називають зовнішньою самотністю: “Зовнішня самотність, — пише Н. Хамітов, — є передусім результатом випадку, катастрофи, що фізично відокремлює людину від соціуму. Але зовнішня самотність може бути й наслідком випадку-конфлікту, який розгортається в межах соціуму.



У цьому випадку відбувається психічне відокремлення людини від інших людей. І фізична, і психічна форма зовнішньої самотності близькі в тому, що їхні причини постають зовнішніми по відношенню до екзистенційних глибин людини” [11; 19].

Отже, вже самим фактором свого народження героїня повісті приречена на зовнішню самотність в її психічній формі, яка невдовзі доповнюється й фізичною — втрата матері, яку “забрала вода”, обертається для Северини повним сирітством, повною самотністю.

Відкинена від оточення його не сприйняттям, не маючи довіри жодній близькій людині, виросла дівчина суворою, неговірною. “Катрінка, — пише Матіос, — за дівки була сміховинка на всю Панську Долину, поки не спіткало її лихо, що загарцювало в хату на конях та при зброї. А Северині за слово треба було платити. Навіть на оте різке, як удар батоном “москалиця” нікому не відповіла й разу. Роботу робила мовчки, ніби секрет який за зубами тримала” [8; 9]. Беручка та вдатна до роботи, але мовчазна й занурена в себе, Северина відрзнялась від інших дівчат у селі ще й тим, що була “плоска й висока, як жердина”, й завжди ходила в чорному, “ніби після вчорашнього похорону” та ще мала гострі чорні очі, погляд яких пронизував людину, як гострий серп. “Бр-р-р... хіба з такою зостанешся наодинці?” — переповідає письменниця думку селян [8; 10]. Більше того: зайнята роботою в господарстві старих Онуфрійчуків, що взяли дівчину за годіванку, та, напевне, й для того, щоб не чути зайвий раз отого кинутого в спину зневажливого “москалиця”, Северина й до церкви в Панську Долину не щонеділі спускалася з гірського хутора, а те вже й зовсім суперечило уявленням села про поведінкові норми.

Та, як пише Е. Рудинеско, “немає нічого ближчого до патології, як культ нормальності, доведений до крайнощів” [10; 133], — і вже йде селом поголос, що Москалиця теплом свого незайманого тіла “вигріла шезника під пахвою”. Поголос легко прижився, бо Онуфрійчукові статки під пильним оком та в робочих руках годіванки на очах зростали й викликали заздрість не в одного газди чи газдині. Тепер же все ставало “зрозумілим”: шезник (нечистий) допомагає!

Так психологічна прірва між дівчиною й селом все більше поглиблюється, хоч для зануреної в буденні турботи Северини ця відчуженість ще не становить екзистенційних переживань. Якщо важка праця гартує її фізичні сили, то відмежованість від соціуму підсвідомо

гартує її волю, формує її як самодостатню особистість, здатну обходитись без комунікацій з селом, що, зрештою, ще більше відмежовує її від людського загалу. І все ж, це ще “доекзистенційний” стан героїні.

Межевою ситуацією, яка вимагає від Северини осмислення світу і себе в ньому, свідомої активізації духовних та інтелектуальних сил, спонукає до пошуку власних вартостей і власної позиції, стає другий прихід у Панську Долину її “єдинокровців-москалів”, арешт і вивезення її стареньких і добрих годувальників, розграбування їхнього господарства та переселення її самої на інший хутір у літню стайню газди Косована, “якого замели разом із Онуфрійчуками та іншими газдами” [8; 17].

Саме тут, залишившись у повному безлюдді, наодинці з віковічними героями, з водами потоку, що в дощі та в часи потоків нагадують людські пристрасті й “так безжально шматують гори й доли, як лиш уміє шматувати людина одна одну” [8; 25]; на одинці з лісовою дорогою, що звивається поза потоком, “повторюючи зигзаги долі тутешніх людей” [8; 18], з лісом, що “бодай на мить оберігав того, хто топче лісову спину дороги, від злої долі чи злої людини” [8; 19] — тільки тут, “кинута ніби в прірву”, Северина починає осмислювати саму себе, і світ, у якому живе, і своє ставлення до нього, яке досить виразно продемонстроване письменницею добром порівнянь при описі пейзажу, споглядуваного дівчиною.

Згадуючи, як вуйко Дмитро Онуфрійчук під час арешту покійрно сидить на підлозі перед своїми убійниками, як розказував “тому хижому чоловікові у военній формі” про Січ та посла барона, Северина відчуває приступ злості: “Вона би не розказувала, вона би боронилася..., хоч би й з вилами в руках... Казати можна тому, хто чує” [8; 21].

Цю останню фразу Северина повторюватиме в своїх розмовах із собою безліч разів, ніби легітимізуючи нею своє мовчання, свою нехоть до спілкування з людьми, бо й справді, “хіба годен щось розказати тому, хто не має наміру слухати?..” [8; 49].

Тут вона вперше сформулювала сама собі причини своєї відкинутості від громади та несправедливість людського суду: “Бачите, вона від народження нечиста. У гріху зачата. У гріху народжена. Та ще до всього — москалиця” [8; 21]. “Бог із ними, з людськими язиками”, — вирішує Северина, а разом із тим і усвідомлює, що вона, й справді, не така, як інші. І не тому, що в гріху зачата чи “щезника вигріла”, а тому,

що не здатна ні розказувати убійниками про Січ, як старий Онуфрійчук, ні голосити, як Софія Чигриниха, коли її вивозили з п'ятьма дрібними дітьми, ні сидіти, склавши руки, очікуючи біди. “Не тої вона крові. Кров в ній, як у гадині, або нема, або вона застигла навіки. Тому їй кров її москальська не заважає. Бо вона в собі не чує її поштовху” [8; 54].

От тільки гвера до рук Северина не хоче й не може взяти, бо “зброя умертвляє життя... вона буде боронитися так, як Бог їй дав розум” [8; 54].

І дійсно, коли в її подвір'я знову приходять емгебісти, й майор Воронов наказує їй збиратися і йти з ними, Северина жахає його тільки тією гадюкою, що сидить у кошику, в який жінка вільно запускає руки, а й іншою, що гніздиться за пазухою в Северини, ворущачи хвостом, випущеним через розріз жінчиної сорочки.

— Ви можете зараз забрати мене, пане-товаришу, — сказала вона Воронову, дивлячись в очі “незвичним, таким самим, як у гадюки у кошику” поглядом, — але всі мої служниці також підуть слідом за мною... у мене їх багато. Самі видите... [8; 42].

Й ніхто ніколи — ні свої, ні чужі — не довідався, що обидві гадюки були мертвими: перша приводилась у рух пружиною від Онуфрійчукового годинника, а друга, як каже Матіос, “рухом Северининої цицьки”.

“Бо що має робити людина, — міркує через багато років Северина, — коли на неї Сибір чатує? Рятуватись має, якщо голова є на плечах! А Северині голову ніхто не стинав” [8; 58].

У своїх розмовах із собою жінка не раз підкреслює, що доля, “яка подеколи посилає людям саме, чого їм найбільше бракує для порятунку”, послала їй розум. Інколи зауважує, що “Господь уділив їй розуму більше, ніж серця”.

Тобто, в процесі внутрішньої комунікації Северина усвідомлює себе як розумну, здатну й готову постояти за себе особистість, усвідомлює свою власну вартість, а тому може не зважати на людські пересуди, бо “ніхто не знає про неї краще, ніж вона сама” [8; 30], а пояснювати щось можна лише тому, хто хоче чути.

Частково долається й зовнішня самотність Северини, замінюючись хоч і не повноцінно, але на фізичному рівні досить активною комунікацією з зовнішнім світом.

Северина ходить горами та збирає лікарські трави, в казанах у неї завжди “щось булькає”, — вона готує лікувальні напої, різноманітні мазі, за якими приходять селяни, віддячуючи їй то продуктами, то одежиною, хоч і продовжують пліткувати як не про щезника, то про гадюк (а вони теж є уособленням диявола!), яких вона доїть, а молоко гадюче в мазі кладе — “стерезіться, жінки й люди! Чи то вам треба такого здоров’я?... Від нечистого?” [8; 30]. Але попри це, і “жінки, і люди” все одно йдуть, бо хворих багато, а ліку ніде взяти, окрім як у москалиці.

Отже, зовнішня самотність нібито була подолана й комунікація з оточенням нібито відновлена, а проте, жодної людини, окрім “вертлявої, як шило” малої Іванки Борсукової, Северина не впускає до своєї оселі: “Не такий тепер час, щоб пускати когось далі подвір’я. То ж у душу доведеться, пускати — не в хату. А в душі її місця вже ні для кого немає. Заселено там усе навіки. Чи, може, пусто навіки... і так добре, і так” [8; 27], — міркує Северина, сама собі пояснюючи свої вчинки.

Береже жінка свої таємниці й від урятованих нею Семена Дудки та Василя Полотнюка, з якими й на старості літ підтримує товариські стосунки.

Незадовго до смерті, ніби підводячи підсумок свого життя, Северина скаже сама собі: “Жила — як жила, ні перед ким серця й раз не відкрила” [8; 58].

Так відчуження, відкинутість від світу переходить у героїні повісті у внутрішню форму самотності — в усамітнення, як “свідоме висунення себе в самотності — вільний вибір самотності” [11; 16].

Вихід із внутрішньої самотності, як твердить дослідник феномену самотності Наліт Хамітов, можливий лише у внутрішній комунікації, що пов’язана з пошуком самоідентичності, яка може бути віднайдена лише при взаємодії екзистенційно-особистісної та екзистенційно-комунікативної легітимації [11; 22].

Перша пов’язана з етичним самовизначенням особистості, в ході якого людина, аналізуючи себе, свої вчинки, якості, думки, знаходить їм пояснення, починає розуміти їх внутрішньо чи зовнішньо обумовлену доцільність і законність, а відтак і своє право бути такою, а не іншою — бути собою. “Така легітимність виступає етичним самовизначенням, що приводить до набуття самоідентичності” [11; 9].

Як ми бачили, героїні твору Матіос удалося досягти етичного самовизначення, легітимізувати перед своїм внутрішнім “Я” свої дії та свою етичну позицію, якою ці вчинки обумовлені. Та чи призвело це до виходу зі стану самотності?

“... Ось лежить Северина, стискає зап’ястя, але не чує, щоб кров пульсувала в її жилах, і їй здається, що крові в ній взагалі немає, “як не мали крові й гадюки, що їх Северина навчилась трошити без чоловічої допомоги...”

Вона ходить, дихає... та ніщо в ній не тремтить, не здригається, на світ Божий не проситься. Ні сльози. Ні сміх. Ні осуд. Тільки мовчання і холодний розум ведуть її життям” [8; 59]. Задавнений страх і холодний розум, констатує жінка, перетворили її в збайдужілу, “змерзлу до життя” людину.

Очевидно, саме тут відповідь на питання, чому для героїні повісті М. Матіос можливим став лише один вихід із стану самотності — в смерть, в потойбіччя.

Вище вже йшлося про те, що вихід із внутрішньої самотності можливий лише у віднайденні самоідентичності, при взаємодії екзистенційно-особистісної та екзистенційно-комунікативної легітимації, яка є не чим іншим, як легітимацією групи вільного внутрішнього спілкування особистостей, що вийшли за межі самотності — замкненості [11; 10].

Такої легітимації Северина досягти не могла. Волею долі вона виявилась людиною на пограниччі двох антагоністичних світів.

Зі світом московських окупантів вона була пов’язана батьківською кров’ю, неусвідомленою тугою за батьком. З українським світом — життям, материнською кров’ю. “І кожному вона рідна, хоч і від усіх спасалася все своє життя... О, тут таке, що й не зрозумієш, хто свій, а хто чужий” [8; 62], — борсається Северина в своїх передсмертних мареннях, так і не в спроможності ідентифікувати себе ні з одним, ні з іншим світом, бо то означало б стати ворогом для одного із цих ворогуючих, непримиренних світів, а Северина не може й не хоче бути ворогом жодному з них.

Очевидно, це і є та принципова позиція, вистраждана жінкою в процесі внутрішньої комунікації: “Я не ворог ні тим, ні іншим. Я не хочу в сибіри, але і в бункери також не хочу” [8; 63].

Жоден із двох у той час непримиренно ворожих світів таку позицію не міг прийняти, тому своє право бути собою героїня повісті

могла здобути лише ціною нового відчуження й нової, на цей раз безвихідної самотності. Тому “найсвоєю” для неї виявилась Біла Панна — Смерть, яка й звільнила її від необхідності вибору, поставленого перед жінкою життям, переповненим протиріччями, ворожістю й агресією.

Таким чином, розглянувши питання своєрідності трактування проблеми самотності в повісті М. Матіос “Москалиця”, приходимо до висновку про оригінальність постановки та розв’язання даної проблеми письменницею, яка полягає в тому, що авторка повісті зображує свою героїню як в доекзистенційному стані, так і на різних етапах екзистенції.

Свою героїню авторка поставила на порубіжжі двох антагоністичних світів, з кожним з яких героїня є кровно й емоційно пов’язана, перед проблемою ідентифікаційного вибору та власної етичної позиції щодо них. Саме ця неможливість вибору — “хто рідний, а хто чужий” — призвела героїню до нового етапу самотності, усамітнення з якого для Северини в тогочасному реальному житті виходу не було: і від тих і від інших Северина “заховалася” за небесну браму.

#### Список використаних джерел

1. Бондаренко А. Українська еліта: патогенез самотності / А. Бондаренко // Слово і час. — 1998. — № 11. — С. 42–45.
2. Гутковський В. Анотація // Матіос М. Щоденник страченої / В. Гутковський. — Львів: Піраміда, 2005. — С. 4.
3. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство / Н. Зборовська. — К.: Академвидав, 2003. — 392 с.
4. Корабльова О. Художні версії проблеми самотності в сучасній жіночій прозі: автореф. дис.... канд. філол. наук: 10.01.01 / О. Корабльова. — К., 2004. — 12 с.
5. Коцарев О. М. Матіос // Москалиця міцна проза і піар-класика не для гурманів: [Електронний ресурс]. — режим доступу до сторінки: <http://ostbar.com.ua/articles.php?pg=28-id=36>.
6. Кульчицький О. Основи філософії і філософської науки / О. Кульчицький. — Мюнхен-Львів, 1995. — 164 с.
7. Кульчицький О. Український персоналізм / О. Кульчицький. — Мюнхен-Париж, 1985. — 191 с.
8. Матіос М. Москалиця: [повість] / Марія Матіос. — Львів: Піраміда, 2008. — 64 с.

9. Павличко Д. Безодня, куди страшно заглянути / Д. Павличко // Літературна Україна. — 2005. — Ч.2. — 20 січня. — С. 6.
10. Рудинеско Е. Навіщо нам психоаналіз? / Е. Рудинеско. — Київ: Ніка-Центр, 2008. — 176 с.
11. Хамітов Н. Самотність як феномен людського буття: автореф. дис. ... доктора філос. наук: 09.0004 / НАН України, Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди. / Н. Хамітов. — К., 1998. — 34 с.
12. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні / Д. Чижевський. — Нью-Йорк, 1991. — 175 с.

## Нінель Заверталюк



### ОПОЗИЦІЯ ПОЕТ І ВЛАДА В ДРАМАТИЧНІЙ ПОЕМІ І. ДРАЧА “ЗОРЯ І СМЕРТЬ ПАБЛО НЕРУДИ”

*У статті осмислюється зміст опозиції Поет і влада та характер його художнього розкриття у творі І. Драча, увага акцентується на репрезентації біографічних та історичних реалій життя і смерті Пабло Неруди в розвитку теми опозиції, специфіці їх введення в театралізований контекст поеми та концептуальності й функціональності інтертексту (аплікацій, алюзій, реценції, структурних моделей).*

**Ключові слова:** опозиція, біографічний текст, театралізація, концепт, інтертекстуальність (алюзія, ремінісценція).

*The matter of the opposition Poet and power and the character of its literary depiction in I. Drach's poem is analyze in the article. The attention is paid to the representation of biographical and historical events of Pablo Neruda's life and death in the development of the theme of oppositions and specificity of their inclusion in the teatralized context of the poem and conceptuality and functionality of the intertext (allusion, applications, structural models).*

**Key words:** opposition, intertextuality, concepts, the biographical text, the teatralized context, allusion, reminiscence.

Концепції митця і поезії, Поета і Слова заакцентовані І. Драчем уже у віршах перших його збірок. Вони мають спільну ознаку — сонце (“Поезіє, сонце моє оранжеве” [2; 9] — “Балада про соняшник”), сонце, вітер, мудрість (“Етюд про хліб”), “сонце генія” (“Смерть Шевченка”), вогонь (“Чому ти, серце, все болиш частіш”) тощо. У поемі-симфонії “Смерть Шевченка” І. Драч в інтерпретації концепції Поета пішов далі, сфокусувавши в ній сакральний (“пророк”) і національний (“Україна”) зміст, уперше заторкнув тему опозиційності Поета і влади. Розгортаючи її, автор уточнює: Поет своїм життям, діяннями своїми ідентичний народові. Влада і народ — протилежні іпостасі. Влада багатоліка — це цар (як узагальнюючий образ), Микола, Олександр Романов (історично конкретні її постаті), панство



України. Полярність їх світосприйняття й світобуття вмотивовує концепцію Поета-борця, роль якого “В завірюшних, грозних століттях, /Серцем розпанахувати тьму” [2; 28]. “Тьма” трактується як світ неволі народу, України в умовах царизму. У характеристиці України трагічні деталі (“горе”, “катовані солдати”, “козаки замучені” [2; 29–30], “Вітчизна — тюрма” [2; 33]). Саме в поемі “Смерть Шевченка” образ Поета постає в системі тріади — Життя/Смерть/Безсмертя, що знаходить оригінальне художнє продовження у драматичній поемі “Зоря і смерть Пабло Неруди”.

У творі “Зоря і смерть Пабло Неруди”, як і у поемі-симфонії “Смерть Шевченка”, в основі вибудованої автором опозиції Поет і влада біографічні й історичні реалії, але в їх художній реалізації на рівні сюжету, композиції образності перехрещуються соціальний дискурс із театральністю художнього мислення, власне авторський текст із текстом Пабло Неруди. Ця своєрідність розкриття теми в поемі “Зоря і смерть Пабло Неруди” (перша публікація у шостому номері журналу “Вітчизна” за 1980 рік) не знайшла належного аналітичного висвітлення літературознавцями. Це й спонукало нас звернутися до розгляду характеру інтертекстуальності поеми українського письменника, її концептуальної вагомості і функціональності в художньому осмисленні опозиції Поет і влада, що дозволить поглибити пізнання індивідуального стилю І. Драча як модерніста в українській поезії ХХ століття.

І. Драч, обравши життя й смерть Пабло Неруди як текст своєї поеми, висунув животрепетні мотиви-опозиції: Поет і влада, Свобода слова і тиранія диктаторського суспільства. Асоціативно названі мотиви екстрапольовані на радянську дійсність, коли після короткої “відлиги” 60-х років ХХ століття за ґратами і на засланні опинилися представники української інтелігенції (правозахисники). Невипадково, визначаючи жанр свого твору у підзаголовку як “драматична поема”, І. Драч уточнює: “або спроба сучасного літературознавства на чилійський лад” [3; 197]. Вказівка “на чилійський лад” у поєднанні з означенням “сучасного” є концептуальною деталлю, що перекидає місток від оповіді у творі про переслідування реального поета в реальних умовах тоталітарних режимів до підтекстового вираження бачення автором близької йому дійсності.

Заголовок драматичної поеми І. Драча — алюзія назви “драматичної кантати” (за авторським визначенням жанру) Пабло Неруди

“Зоря і смерть Хоакіна Мур’єти” (1966), де романтизовано життя і смерть відомого чилійського розбійника типу нашого, українського, Кармелюка. У “Слові до читача...” Пабло Неруда зауважує, що він своїм твором засвідчує “сіяння” життя Хоакіна Мур’єти і “глибину його трагедії” [4; 3], таким чином відзначаючи достовірність оповіді про свого героя. А у “Пролозі” знову наголошує, що розповідає про “розбійника славного” [4; 6], передаючи функцію оповідача — Голосам і Хору. Нерудівська антитеза “зоря і смерть” обрана І. Драчем як домінанта в характеристиці самого Пабло Неруди. Інша біографія героя, інші соціальні умови його діяльності, масштабніші хронотопічні межі (Європа, Азія, Америка) складають історичну основу сюжету поеми українського письменника. Але асоціативно простежується перегук образів “розбійника славного” чилійського письменника і Поета з твору І. Драча: їх єднає тяжіння до справедливості, прагнення вибороти права простої людини, зробити її щасливою. В обох творах герой невіддільний від народу, в опозиції до ладу “проклять і зойків людини” і влади, що його оберігає. Зближує твори двох письменників і спосіб конструювання тексту: чергування хору і голосів як партій одного актора (за зразком античної трагедії), прозової оповіді із вішованими строфами, театралізованість (серед дійових осіб у Пабло Неруди — режисер, в І. Драча — Режисер, Композитор, Автор); розгорнуті ремарки, авторські звернення до читача і постановників вистави, діалог). До цієї схеми І. Драч додає бароковий елемент: двоповерховий простір дії за зразком вертепу (верхня палуба і Нижня палуба будинку-корабля, одночасовість дій у їхньому просторі) та поєднання реального і умовного, химеричного (образи-маски, предметно-речові образи).

Сюжет твору І. Драча “Зоря і смерть Пабло Неруди” вибудовується на системі контрастів, в межах яких виокреслюється парадигма світу — ворожого людині й Поету, світу воєн, соціальних суперечностей, голоду і крові. Йому протиставлено Поета, життя якого розгорнуто через широке залучення фактичного і біографічного матеріалу, сутність якого означена вже в назвах дій (наприклад, “Іспанія в серці”, “Вселюдська пісня”, або “Пабло Неруда проти президента Відели”, “Пабло Неруда і поліція Парижа” тощо). Перше зауваження щодо жанру твору — “Драматична поема, або спроба сучасного літературознавства на чилійський лад” — екстрапольоване на несумісність

цих жанрових одиниць. В епіцентрі конфлікту в драматичній поемі І. Драча при гостроті зіткнення в його структурі протилежних ідей, їхніх носіїв, — доля Поета, його Слово як Слово борця за демократію проти диктатури тоталітаризму в Іспанії, Чилі... В означенні “літературознавство на чилійський лад”, зважаючи на історизм і біографізм зображеного в поемі, явно сфокусовано концепт цензури, диктату влади. Його уособленням (що послідовно інспірується у розвитку кількох сюжетних ліній: Поет, творчість і світ, Поет і Чилі, поет і влада та ін.) є образи Критика, прислужника режиму, страхополоха та “літературознавців-практикантів” на одне ім’я (Ромео), Величезного Вуха.

Розпочинає реєстр літературознавців-“слідчих” Капітан (“сеньйор Ареляно”), в авторській характеристиці якого поєднано непоєднуване (зовнішня вишуканість аристократа й “чоло ката”, що “палить книжки” [3; 198]). Герої з ім’ям шекспірівського персонажа — Ромео в інтерпретації І. Драча нічого спільного не мають із своїм номінальним прототипом: вони позбавлені людських почуттів, наділені негативними рисами, які узагальнюються в образі Маски, декларований у ньому зміст у тексті твору багатогранно оприявнюється. Так, у першій авторській характеристиці Капітана, “професора секретної поліції”, відзначено: “В арауканському карнавалі йому відповідає Маска-Смерть” [3; 198]. Арауко — провінція Чилі. Під “арауканським карнавалом”, очевидно (якщо згадати, що араукани “чинили упертий опір пануванню інків, а згодом і іспанським загарбникам” [1; 53]), слід розуміти саме боротьбу патріотів Чилі за свої права, їм подібних в інших часі і обставинах переслідують Капітани. У тексті поеми І. Драча “Зоря і смерть Пабло Неруди” ця тема пов’язана з постаттю Поета, у поезії якого неодноразово згадано арауканців (у тому числі і в рядках, наведених у шостій частині поеми із твору Неруди “Вселенська пісня”), який словом захищав “історію чилійську” від карателів [3; 208], книги якого народжувалися “у бою” [3; 217], як виклик “тим, хто проливає кров дітей” [3; 222].

Концептуальні і образи-маски в характеристиках тріо Ромео: Ромео І — “з твердими губами, чорний, жорстокий”, його знак — “Маска-Кабан” [3; 198]. Ці, названі в першій його характеристиці, риси розкриті в його “оцінках” поезії Пабло Неруди та в сцені катування Джульєтти. Ромео ІІ — “услесливому, підступному”, за визна-

ченням автора, відповідає “Маска-Гієна”. Не до кінця визначився у своїй “літературознавчій позиції” Ромео III, тому, як передбачено у перших заувагах про нього в списку “Дійових осіб”, “може не пройти практику”, — йому відповідає “Маска-Кажан” [3; 198].

Сатирична деталь в описах-портретах (у реєстрі “Дійових осіб”) охоронців диктаторського режиму в Чилі періоду перевороту, здійсненого хунтою Піночета (наступні епізоди спалення книг Поета, оповіді (учасниками хору, голосів) про його смерть і похорон хронотопічно екстрапольовані саме на цей період), з розвитком сюжету актуалізується уже як образ-домінанта в структурі концепції тоталітарного світу та певного соціального типу, породженого ним. Так, в узагальнюючому авторському трактуванні постаті Капітана на початку поеми наголошено прикмету його діяльності як “професора секретної поліції” — “Той, що палить книжки” [3; 198]. Неодноразово згадана в ремарках колізія спалення книг, часом із психологічною ознакою, є виразом сприйняття ним цієї своєї місії (“кидає книжки у вогонь” [3; 209]; “Кидає книжки у вогонь, робить це звично і наполегливо” [3; 216]; “звичним рухом шпурляє книжку у вогонь” [3; 220, 244])<sup>1</sup> розгортається в образ-тип ката, уособлення зла і смерті. Ця його сутність виокреслюється в зображенні вчинків як Капітана, так і його команди, через самовираження в монологах і діалогах із підлеглими (Критиком, Тріо-Ромео) та жертвами (Джультеттою), у діалогах-дискусіях, уявних (об’єктом яких є поезія Пабло Неруди) і безпосередніх із Поемом. Так, в епізоді розмови двох представників влади про вірш Пабло Неруди, наведений устами одного із них — Критика — у тексті поеми І. Драча, оприявнюється два антитетичні рівні свідомості: Поета, вірш якого є гострим викриттям чилійського соціуму, і Капітана, як одного із його складників. Зброя Поета — Слово правди і свободи. За Капітаном — катування і кров; у цьому, за його переконанням, сила таких, як він і його ладу.

Капітан  
(з насолодою)  
Який стиль! Яка вишуканість!  
“В маєтках знову свині завовтузились,

---

<sup>1</sup> Асоціативність з відомими в історії й зафіксованими в літературі подібними акціями у гітлерівській Німеччині 30-х років ХХ ст. і репресій за часів сталінщини в СРСР цих характеристик очевидна.

громили з пекла знову ожили!”  
Це про мене! (Регоче) [3; 209].

Хоча Капітан і іронізує, акцентуючи ще раз на ключових рядках поезії Пабло Неруди, але в його іронії, у деталях віддзеркалення його почуттєвої реакції (“з насолодою”, “Регоче”) засвідчено не силу, а блазнювання. Мотив блазнювання актуалізовано в епілозі драматичної поеми українського письменника. Головна парадигма внутрішнього стану Капітана в авторській інтерпретації — божевілля. Його мотивація в антитегічності характеристик ставлення до Поета Капітана (тобто путчистів) і народу: гнів, скаженіння першого як вираз ненависті до Поета і любов, повага народу до нього — він палить книги Пабло Неруди, торжествуючи перемогу, а жінки моляться “за спасіння” душі їхнього автора; він посилює варту біля “ізолюваної палати”, де лежить хворий Поет, а у світ — “конвеєром йде його писанина” [3; 206], влада забороняє масовий похорон Поета, а “На цвинтар прийшли тисячі” попрощатися з ним. Через систему цих антитез утверджується безсмертя Поета, що сконденсовано проголошується у третій частині поеми І. Драча у формі своєрідного перегуку Голосів: “— Пабло Неруда.../ — Тут.../ — Нині.../ — І во віки віків” [3; 276]. Екстрапольовані на заголовок драматичної поеми І. Драча і одночасно на кантату Пабло Неруди, ці слова переключають образ Поета у сферу інобуття в пам’яті народу, у систему тріади Життя — Смерть — Безсмертя. У наступних після них діях фіналу твору активізовано розв’язку мотиву божевілля і утвердження незнищенності Слова.

Ознаки поведінки, гри-блазнювання Капітана, який у час свого верховенства називав Поета “великим блюзніром” [3; 205], та його команди, що неодноразово акцентуються на ситуаційному рівні розвитку конфлікту (Поет — Капітан, Джульєтта — Ромео, Хуан і Хуана та поліція, Білий Хор і Чорний Хор тощо) спроектовані на опозицію мисливець/жертва. Бестиарні маски Ромео — знаки озвіріння їхніх носіїв, сутність яких реалізується в зображенні їхніх дій. Вони, як мисливець, вистежують свою жертву, але не відразу вбивають: лови пробуджують в них неконтрольовану агресивність у ставленні до жертви (сцена катування Джульєтти). Капітан уже пройшов етап переслідувань у минулому (що відтворено ретроспективно), у теперішньому часі — він кат (відповідна йому і Маска-Смерть). Він знищує впольоване підлеглими (не довелося катувати Поета, спалює його книги), виявляючи озвірін-

ня, як у сцені вибуху його люті від знемоги подолати Джульетту — вигадуванні способів знущань над нею і пам'яттю Поета:

Береться раритет — у вогонь!

Скажеш? Чи ні?

Береться новий вірш — у вогонь!

Скажеш? Чи ні?

Ти ж не захочиш залишити людство

Без такого геніального твору?

Скажеш? Чи ні?

А потім, коли посадити її у крісло і дати

ноженням біленьким трішки зігрітися?

Скажеш? Чи ні?

.....

*Потім кричить в бік верхньої палуби голосно і люто:*

Тебе нема. Тебе ховають зараз.

Ось послухай. Ховають. Ти вже сконав! [3; 210].

У цьому уявному діалозі своєрідна зав'язка сцени катування Джульетти у дії “Червона Джулія в дослідників творчості Пабло Неруди” “садистами-катами”, в якій трагічний голос (оповідь Джульетти про її сприйняття болю, завданого тортурами) і голоси “карнавальних масок”, у тональності яких поєднано насолоду і лють, моделюють картину жорстокого насильства. Концептами її трагічного змісту є образи — “вогню у каміні” (який не є “символом затишку”, що акцентовано в попередніх епізодах спалення в ньому книг Поета), “сильного звичайного струму” — прикріплених до тіла електродів [3; 228] та “ельзаської вівчарки” [3; 230].

Озвіріння Капітана і Ромео-Масок інтерпретується І. Драчем спершу як прояв тимчасового божевілля, але у фіналі автор змінює семантику “жертви”, висуваючи проблему втрати розуму як його наслідку. У її розкритті особливої ваги набуває образ черепа, що подається крізь призму сприйняття психічно неврівноваженого героя у різних його варіантах. Шекспірівський образ “О бідний Йорик!”, яким починається чергова інвектива Капітана, “в руках” якого, як зазначено в ремарці, “черепа”, у зіставленні із подібною за структурою фразою — “О бідний Пабло!” [3; 278], з одного боку, ще раз фіксує думку про смерть Неруди, а з другого, є сигналом до зміни рольової позиції героя. В уяві Капітана з'являється образ “черепа нашого генерала”,

який він ногою “втоптує <...> у зелену траву” [3; 279]. Порівняння черепа в руках Критика із “гранатою з висмикнутою чекою” [3; 278] виокреслює відчуття покарання як підґрунтя нового мотиву — страху катів. Переслідувач стає переслідуваним, переслідуваним тінню (своєрідна алюзія на шекспірівський образ). Вигук Капітана “Він, проклятий, мене переслідує!” [3; 279] уточнюються його самооцінкою деструкції власного світобачення: “Пабло Неруда мене переслідує. / Куди не поткнуся — стежить за мною./ Озираюся вчора ввечері — йде. / Сьогодні прокинувся — визирає” [3; 280], — і підтверджується реплікою Ромео II: “Він таки його переслідує” [3; 280].

Заявлена таким чином тема розриву свідомості розгортається в характеристиках поведінки Капітана іншими персонажами, в яких констатуються симптоматичні деталі (“ви нездоровий”, “ви нині нервовий”, “занадто ви дратівливий”). Антитетичність реакції на корабель, що в уяві Капітана постає як міфічний переслідувач (Капітан: “Корабель у небі” — “Автомати... у небо”; “Стріляй! По кораблю!” / Лейтенант “(здивовано) Нічого не бачу!”; після пострілу взводу Капітан у відчай: “Не збили корабля!”, а “солдати ловлять мертвих метеликів” [3; 281–382]), не залишає сумніву про істинний діагноз хвороби Капітана і одночасно поглиблює зміст образу Корабля.

На початку драматичної поеми І. Драча в сцені розмови Автора, Художника, Режисера, Композитора про “перетворення” теми “Помер Капітан духу — з’явився Капітан піратів” [3; 201] та в першій розгорнутій ремарці визначено два концептуальні моменти: 1) “Вільний принцип корабля” як форма інтерпретації Життя Поета, його боротьби і слави із залученням його Слова, відтворення біографії Поета і часу, в який він жив, синкретизм (поєднання як оповідачів (різних за своїми світоглядними позиціями і ставленням до Поета) Голосів (як індивідуумів) і Хору, Автора і персонажів, реалій дійсності і вигадки, гри, епічності розгорнутих ремарок і поетичних строф І. Драча та Пабло Неруди); 2) конструкція сценічного простору, в епіцентрі якого камінний будинок, названий кораблем як за місцем його розташування (на березі океану), так і за інтер’єром та екстер’єром, що відповідає реаліям життя і уподобанням Пабло Неруди. Обидва зорієнтовані на опозицію Поет і влада.

У фіналі парадигма корабля, як і “метеликів” з будинку Пабло, набуває нового символічного значення. Деталі уламків інтер’єру, відзна-

чені в описі наслідків “поранення” корабля — “падає якийсь віник, якась перебита картина, якась штурвальне колесо, <...> ритуальні маски <...>. Щось із того, що було в будинку-кораблі <...>. Величезний вихор <...> несе величезну колекцію різнокольорових метеликів, які висіли на стінах в Ісла-Негра” [3; 282], — свідчення руйнування. Означення “якась”, “якесь”, “щось” підкреслюють у той же час, що знищено не головне. У репрезентації наступних подій (корабель продовжує летіти, “вихор закінчується”, “Капітана виводять. Карабінери ловлять метеликів і з жахом і подивом дивляться на небо. Корабель віддаляється” [3; 282]) образ корабля постає уже як символ перемоги Поета над владою, а у співвіднесенні його з образом неба — Вічності Слова Поета, його безсмертя. Така його інтерпретація вмотивована усім текстом драматичної поеми “Зоря і смерть Пабло Неруди”. Органічні у цьому аспекті і введені у твір українського письменника тексти чилійського поета: поезії з книг “Іспанія в серці”, “Вселенська пісня”, вірші “Ода Федеріко Гарсія Лорці”, “Pare Wella”, “Ода псові”, “Побиття горобців” та ін. — у його власному перекладі (до речі, ряд віршів, більшість із них не згадані у драматичній поемі, у перекладі І. Драча ввійшли до збірки поезій Пабло Неруди “Лірика” — 1975), що є своєрідною формою самовираження і самохарактеристики героя. Вони органічні в розвитку сюжету поеми, опозиції Поет і влада, розкритті характеру героя — Пабло Неруди.

Використавши ремінісценції, цитати з поезії Пабло Неруди, пафос оповіді його “драматичної кантати”, її структурні елементи, але вже для характеристики свого героя, І. Драч експериментує, залучаючи як домінуючі в зображенні дійсності антитезу, образи-маски, концептуалізацію образів-речей.

#### Список використаних джерел

1. Жолоб С. Примітки до перекладу з іспанської / Світлана Жолоб // З поеми “Вселенська пісня” / Пабло Неруда // Сучасність. — 1996. — № 3–4. — С. 5.
2. Драч І. Сонце і слово / Іван Драч. — К.: Дніпро, 1978. — 368 с.
3. Драч І. Зоря і смерть Пабло Неруди // Іван Драч. Драматичні поеми... — К.: Дніпро, 1982. — С. 197–282.
4. Неруда П. Время жизни / Пабло Неруда. — М.: Молодая гвардия, 1982. — 278 с.



## Ольга Козій



### ДЕМІУРГІЙНИЙ ДИСКУРС СВІТУ ДЖ. ТОЛКІЄНА: ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ ПРОЧИТАННЯ

*У створеному Дж. Толкієном світі жіночі постаті можуть бути каталізаторами чоловічих подвигів. Проте доленосна та долетворча функція жінки не обмежується лише роллю прекрасної дами, що чекає на свого героя.*

**Ключові слова:** міфологізм, творець, каталізатор, жінка, персонаж, автор.

*This article is an attempt to look at the world created by J. R. R. Tolkien through the gender prism. The ways of divine and people's hierarchy are also analyzed in this light. The attention is mostly paid to the problem of women's self sacrifice.*

**Key words:** mythological, creator, catalyst, woman, personage, author.

Література ХХ ст. неодноразово використовувала міфологічний матеріал. Мелетинський Є. стверджує, що “міфологізм у літературі не завжди протистоїть історизмові, часом виступаючи як його особливе доповнення” [5; 156]. Найяскравіше подібний синтез між вигаданим та реально існуючим можемо спостерігати у творах жанру фентезі, засновником якого є англійський мовознавець та письменник Дж. Р. Р. Толкієн. На думку дослідниці В. Завадської, Дж. Толкієна “слід розглядати не просто як автора жанру “фентезі”, [...], а як деміурга, володаря космогонічної сили, творця Всесвіту” [1; 52].

Творчість Дж. Толкієна позначена частим звертанням до автобіографічного матеріалу, до реалій з особистого життя. Так, надзвичайно сильний і невразливий до чар персня у першій частині трилогії “Володар перснів” веселий лісовий господар Том Бомбаділ мав ім'я та зовнішність ляльки, що належала сину Дж. Толкієна. Ймовірно, легенда про падіння Нуменора має витоки у “Атлантиді” Платона. Та з ранніх літ майбутнього лінгвіста та письменника переслідував сон про величезну хвилю, що, піднімаючись до неба, насувається та накриває собою все навколо. Дж. Толкієн називав це “комплексом Ат-

лантиди”. Автобіографізм у творчості письменника простежується на рівні особливостей змалювання ним епізодичних персонажів та подій у творах: зокрема, в образі старого куркуля можна побачити риси одного фермера, який якийсь нагримав на малого Рональда за крадіжку грибів тощо. Філософська казка-притча “Листок Ніггла” була створена Дж.Толкієном для висвітлення основних проблем, з якими стикається творча людина, насамперед сам письменник. Картина, яку писав художник Ніггл, — то головна робота для митця, створення якої було продиктоване внутрішнім посилом. Коли зародилася ідея картини, все життя митця почало підпорядковуватися її завершенню. Факти особистого життя письменника також знайшли висвітлення у його творах.

Біограф автора “Володаря перснів” Х. Карпентер стверджує, що “чоловіча атмосфера” творів Дж.Толкієна визначена подіями з життя науковця і письменника. Так, будучи віддаленим від коханої Едіт, Дж.Толкієн “усі задоволення і відкриття [...] мав ділити [...] з людьми своєї статі, тому він мимохідь звик асоціювати більшу частину радощів життя із чоловічою компанією” [2; 75], що, в той же час, не мало нічого спільного із гомосексуальністю. Художній світ Дж.Толкієна є переважно чоловічим: холостяк Більбо вирушає у подорож разом із тринадцятьма гномами; дев’ять чоловіків-хранителів персня у першій частині трилогії “Володар перснів” є антиподами дев’яти назгулів — колишніх королів і полководців; головними героями малої прози письменника “Фермер Джайлз із Хему”, “Коваль з Великого Вуттона”, “Лист Ніггла” також є чоловіки. Рід гномів у деміургійному дискурсі Дж.Толкієна приречений на холостяцьке існування, оскільки жінки у цьому грубуватому племені народжувалися надзвичайно рідко, тому їх пристрасна відданість ковальській справі може розглядатися як сублимація родинної нереалізації. Чоловічим є й світ ентів. Їх жінки збереглися лише у піснях і переказах, а пошук стає для чоловічої половини чимось на кшталт релігійного паломництва. Для хоббітів, яких письменник в одному з інтерв’ю визначив як “звичайних англійських селян”, що “зображені низькими на зріст, оскільки це відображає характерну для них бідну уяву, але [...] не брак мужності та внутрішньої сили” [2; 274], спокійне подружнє життя є нормою. У пролозі до “Володаря перснів” Дж.Толкієн відзначив, що “самітники на кшталт Більбо та Фродо Беггінсів були винятком” [6; 194]. Воло-

діння артефактом влади й злої волі для героїв сублімує родинне щастя. У зв'язку з цим згадаймо, що перстень, коло загалом трактується як символ вічності, безкінечності та циклічності. Перстень же у трилогії Дж.Толкієна, на думку К. Корольова, є “літературною квінтесенцією міфологеми кільця” [3; 314]. З точки зору фрейдівського психоаналізу, перстень може бути витлумачений як втілення жіночого начала, що пояснює потужний вплив, який він чинив на чоловіків. З чотирьох представників племені хоббітів, включаючи Голлума-Смеагола, котрі певний час володіли перснем, лише садівник Сем знайшов своє місце у новому світі. Фродо не бачить себе у майбутньому свого краю: “Я хотів врятувати свій край, і він врятований, але не для мене. Таке часто трапляється [...] — аби щось зберегти, доводиться від цього відмовлятися” [6; 1082].

В той же час, для створеної Дж.Толкієном міфології характерним є чіткий гендерний поділ. Письменник хотів, аби “міфи і легенди відображали його власні уявлення про Всесвіт” [2; 145]. Як віруючий християнин, він не міг уявити існування такого цілісного й організованого світу без Бога. У світі Дж.Толкієна творець “присутній, хоч і залишається незримим” [2; 145]. Аналогії зі Святим Письмом можна провести на прикладі образу Мелькора, найсильнішого з валар, що повторює долю Люципера. У міфології Дж.Толкієна єдиний Бог знаходиться за межами світу. Обов'язки керування різними сферами покладені на могутніх духів — валар і майяр, яких можна порівняти з янголами. Проте, якщо у християнських священних текстах янголи з'являються переважно у чоловічій подобі, а у мусульман взагалі не мають статі, то Дж.Толкієн чітко визначає статевий поділ: валари та майяри (чоловіки) — вали та майї (жінки). Світ божественних сутностей задумувався письменником як гармонійний з сімома чоловічими і сімома жіночими божествами.

Письменник міцно “цементує” логічність та правдоподібність свого творіння за допомогою шлюбних зв'язків. Валари й вали, як уособлення стихій та моральних категорій, знаходяться над світом, проте божественні сутності нижчого рівня — майяри і майї — вливають свою кров у жили дітей Еру завдяки шлюбу між Меліан та ельфійським владикою Тінголом. Від дитини цього шлюбу Тінувіель та смертного Берена ведуть свій родовід напівельфи. На останніх Дж.Толкієн покладав роль творців долі, героїв та пророків. Саме на-

щадок трьох племен Еаренділ переходить на інший, солярний, рівень існування.

По-різному трактує Дж.Толкієн долю двох народів після смерті: ельфи після загибелі відправлялися у покої Мандоса — проміжний вимір між світами життя і смерті, аби потім втілитися у нове тіло і жити, нанизуючи один досвід на інший; доля людей після закінчення земного життя була нікому не відомою, навіть валарам.

Ельфи зображені найпрекраснішими з усіх створінь єдиного бога Еру. Вони безсмертні, тому не мають людських обмежень, їм невідомі хвороби й старість; вони здатні реінкарнуватися, оскільки життя їх було пов'язане з Ардою (Землею), тому здатні були відчувати її біль та муки й жили, доки існувала земля. Вони є ідеалом будь-якого творця. Х. Карпентер відзначив, що ельфи у творах письменника “хоча [...] й можуть грішити та помилятися, проте не є позбавленими божественної прихильності у теологічному сенсі” [2; 148]. Сам професор наголошував, що “вони створені людиною за своїм образом і подобою, та позбавлені від обмежень, що її пригнічують, [...] безсмертні, і воля їх владна втілювати те, що створює їхня уява” [2; 148]. У світі Дж.Толкієна ельфи й люди були двома народами, створеними єдиним богом. Кожному племені творцем була визначена доля і місце у світі. Перші покоління людей дар Ілуватара (природну смерть) сприймали як належне. Нуменорці ж не без впливу Саурона зажадали вічного життя і були покарані творцем.

Незважаючи на подібність між двома народами, Дж.Толкієн лише три рази поєднує їх трагічно-романтичними лініями: Лютієн із Береном, Ідриль із Туором, Арвен з Арагорном. Ці шлюби є нерівними з огляду на надзвичайну (не в кілька років, а кілька століть) різницю у віці. Така нерівність та перипетії, що стають на заваді закоханим, є автобіографічними моментами, адже Дж.Толкієн був на чотири роки молодший за дружину, а їх кохання витримало перевірку розлукою та заборонаю спілкування. Перший та третій шлюби є одночасно обрамленнями та важливими смисловими центрами міфології Дж.Толкієна. Письменник вдається до паралелізму та внутрішньотекстуального посилення: закохані зустрічаються на лісовій галявині. Вражені красою ельфійок, що танцюють, смертні чоловіки закохуються. Вперше побачивши Лютієн, Берен називає її Соловейком. Так же називає свою кохану й Арагорн, що під час доленосної зустрічі співає пісню про

Берена й Лютієн. Характерно, що третє подружжя кровно пов'язане з попередніми двома. Арагорн і Арвен навіть є далекими родичами, оскільки батько Арвер Елронд і прародич Елессара Елрос були синами мореплавця Еаренділа.

Образи ельфійок, що пов'язали свою долю зі смертними, оповиті атмосферою трагізму та самопожертви, оскільки заради коханих вони зрікаються вічного життя та благословенної долі свого народу. Так Лютієн — перша із трьох уславлених ельфійок — заради коханого зрікається безсмертя, оскільки творець художнього світу наділяє своїх персонажів здатністю самим визначати не лише власну долю, а й тривалість життя. Так дівчина-соловейко пророче передрікає долю коханому: “Перед тобою, Берене, два шляхи — або ти відмовишся від своєї мети й присяги та будеш блукати світом, або дотримаєшся слова і кинеш виклик темній силі... Та яку б дорогу ти не обрав, я піду за тобою, і долю матимемо одну” [6; 1208]. Кохання стає фатумом, водночас тюремником та провідником, що веде героїв уперед і ставить у жорсткі рамки визначеного вище. В “Історії про Берена та Лютієн Тінувіель” письменник вкладає цю думку в уста пса Хуана, що супроводжує смертного героя: “Не в твоїх силах, — говорить чотириногий супутник господареві, — зараз позбавити Лютієн від смертної тіні, бо коханням своїм вона на це приречена” [6; 1210]. Саме жінки, незважаючи на їх малочисельність, стають уособленнями долі, деміургами світу Дж.Толкієна. Так, на шойно згадану Лютієн автор покладає долетворчу функцію, оскільки вона “сплела разом дві теми — печаль ельфів та людську скорботу” [6; 1216]. Нерівний шлюб Лютієн перегукується із долею її матері — божественної майї Меліан, що поєднала свою долю з ельфом Тінголом. Батько Тінувіель, хоч й був безсмертним, та поступався дружині могутністю і у світобудові Дж.Толкієна стояв на значно нижчому ієрархічному шаблі.

Серед жінок людського племені Дж.Толкієн насамперед виділяє тих, що жили у першу епоху, а саме Халет. Це свідчить про те, що у світі, створеному Дж.Толкієном, знайшлося місце для такого способу організації суспільства, як матріархат.

Визначальна роль покладена також на королівну Рохану Ейовін, що перемогла ватажка назгулів.

Однією з найтрагічніших історій у міфології Дж.Толкієна є легенда про Турина та Ніенор-Нініель, в якій втілилися суто християнські

страх та огида перед кровозмісним союзом. Доля розлучає брата й сестру. Коли Турин йде з рідної домівки, Ніенор ще й не було на світі. Жахливий та підступний дракон Глаурунг, якого перемагає герой, накладає на його сестру закляття забуття. Істинний сенс його полягав у тому, що прив'язаність штовхає молодих людей до інцесту. Проте дитині від цього союзу не судилося народитися через самогубство батьків.

Світ творів Дж.Толкієна — повісті “Хоббіт...” та роману “Володар пернів”, що можуть бути віднесені до жанру героїчного фентезі, — має окремі риси середньовічних лицарських романів. В останніх жінки були або пасивними каталізаторами подій, оскільки шляхетні молодики здійснювали подвиги на їх честь, або жертвами історичних колізій, міжособних сварок. Часто роль жінок зводилася до військових трофеїв. У створеному Дж.Толкієном світі жіночі постаті також можуть бути каталізаторами чоловічих подвигів. Проте доленосна та долетворча функція жінки у творах автора “Володаря пернів” не обмежується лише роллю прекрасної дами, що чекає на свого героя. Активну участь у міфо-історії Дж.Толкієна відіграють переважно ельфійки. Їх доленосна роль героїнь полягає як у керуванні тривалістю власного життя, так і змінами світобудови, оскільки злили воедино долі двох народів.

#### Список використаних джерел

1. Завадська В. Спроба аналізу художніх особливостей творів Дж. Толкієна “Хоббіт, або Туди й назад” та “Володар кілець” // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. — 2003. — № 5. — С. 52–55.
2. Карпентер Х. Дж. Р. Р. Толкієн. Біографія. — М.: Издательство ЭКСМО — Пресс, 2002. — 432 с.
3. Королёв К. О кузнецах и кольцах // Толкієн Дж. Возвращение Беорхтно-та и другие произведения; Пер. с англ. — М.: ЭКСМО — Пресс; СПб.: Terra fantastica, 2001. — 352 с.
4. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. — Чернівці: Золоті литаври, 2001. — 636 с.
5. Мелетинський Є. Міф у романі ХХ ст. // Всесвіт. — 1977. — № 3. — С. 155–163.
6. Толкін Дж. Полная история Средиземья: Сб.: пер. с англ. / Дж. Толкін. — М.: ООО “Издательство АСТ”; СПб.: Terra fantastica, 2002. — 1341 с.
7. Толкін Дж. Фрагмент Истории об Арагорне и Арвен // Королёв К. Толкін и его мир: Энциклопедия / К. М. Королёв. — М.: ООО “Издательство АСТ”; СПб.: Terra fantastica, 2003. — 589 с.

*Ірина Кропивко*



**АРХІТЕКТОНІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЗБІРКИ Т. МАЛЯРЧУК  
“ЗГОРИ ВНИЗ: КНИГА СТРАХІВ”**

*Виявляється концептуальність архітекtonіки збірки Т. Малярчук “Згори вниз: Книга страхів” з урахуванням специфіки нарративу творів, що включені до неї, та орієнтованості на читацьке сприйняття.*

**Ключові слова:** Т. Малярчук, архітекtonіка, нарратив, концепція.

*The architectonic conception of the story-collection “Up Hill and down Dale. The Book of Fear” by T. Malyarchuk is revealed, the narrative specifics of the writer’s works included and the orientation to the readers’ reception are taken into consideration.*

**Key words:** Malyarchuk, architectonics, narrative, conception.

На сьогодні вже не варто доводити, що Таня Малярчук належить до сучасної української літератури, її творчість стала фактом української літературної свідомості. Про це свідчить також і поява нового видання творів письменниці під провокативною назвою “Божественна комедія”, що містить чотири її книги та демонструє авторську художню майстерність. Маючи філологічну освіту, Т. Малярчук усвідомлює необхідність вироблення певної позиції до художньої творчості, власної зокрема. “Тепер мені важлива “форма”. Я переконана, що можна написати про будь-що так, щоби зацікавило. Це велика майстерність” [3], — ділиться авторка своїми думками з приводу книжки “Згори вниз: Книга страхів” з Є. Поветкіним. “Мене дратує надмірна “естетськість”, складність, демонстративність. Гадаю, що час, у якому ми живемо, не йде до складнішого, але до простішого, принаймні я так відчуваю” [4], — зізнається письменниця в інтерв’ю поету О. Коцареву. І продовжує: “Літературні прикраси для мене нічого не значать, тільки історії і деталі. Я б навіть сказала так: деталі — найважливіші, вони оживлюють історію, роблять її візуальною. А я люблю, коли можна легко щось уявити, наблизити слова до кінематографії” [4]. І в

інтерв'ю Божені Городницькій підсумовує: “Майбутнє літератури — у життєвих історіях без зайвого пафосу та літературних прикрас” [5]. О. Коцарев виділив такі особливості стилю Т. Малярчук: “Загадкові циклічні сюжети, стильна й пластична мова, промовисті деталі, специфічний сентименталізм та архетипні мотиви” [4]. Можемо продовжити цей ряд, додавши архітектонічну виразність і продуманість її творів.

Говорячи про збірку “Книга страхів”, Т. Малярчук наголошує, що для неї “головне не сюжет, а атмосфера” і “в літературі мусить бути хоч щось святе” [3], таким святим називає гори, що виступають героєм однойменної повісті. Тетяна Третяк, звертаючи увагу на підзаголовок збірки, зауважує, що “страшно до затамування подиху і дрижаків по тілі не буде. До справді “страшної” літератури ще так далеко, як до неба пішки” [2], наголошуючи на тому, що страх є тією категорією, яка “приносьть людині катарсис — очищення душі” [2], а щоб дізнатися, чи станеться воно, чи буде зворотній процес, пропонує прочитати книжку. Тут можна посперечатися з критиком, адже страхи бувають різні та й вводяться до художнього тексту з різною метою, далеко не завжди, щоб створити готичну атмосферу. На нашу думку, художнім завданням Т. Малярчук було визначити ті страхи, які створює людина як соціальна істота для себе й для оточуючих, коли її ставлення до навколишньої дійсності має страшні наслідки.

Збірка Т. Малярчук “Згори вниз: Книга страхів” складається з повісті “Книга страхів” та семи оповідань. На перший погляд може видатися, що твори об’єднані механічно, спільних героїв немає, кожен твір визначається власним сюжетом, хронотопічною організацією та ін. Основним показником єдності виступають назви оповідань та певна відповідність архітектонічної організації. Синтаксичний паралелізм у назвах оповідань впадає у вічі одразу, як тільки розкриваєш книжку на сторінці зі змістом: “Чоловік і його собака”, “Цветка і її я”, “Георгій і його змії”, “Я і моя священна корова”, “Село і його відьми”, “Леся і її стоматолог”, “Жінка і її риба”. Зовнішня подібність наштовхує на думку і про внутрішню спорідненість творів. Назви оповідань водночас і відповідають, і протистоять змісту творів. Формально, дійсно, одними з головних героїв виступають особи, зазначені у назвах, проте не вони є смисловим центром. У назвах відтворюється зовнішня подієвість оповідань. Разом із тим художня



інформація націлена на аксіологічне сприйняття, бо спонукає читача до вироблення особистісного ставлення до зображеного. Певна філософічність у концепції книжки простежується в назвах, бо кожен з них можна трактувати двояко, навіть на етапі першого, поверхового ознайомлення з книжкою, зважаючи на підзаголовок: “Книга страхів”. Згори вниз — як напрям шляху та як життєвий шлях людини в моральній оцінці. “Чоловік і його собака” — як оповідь про ситуацію, у якій вияскравлюється самоусвідомлення людини відповідно до ставлення до свого чотириноного товариша, або про стосунки людини з природою. “Цветка і її я” — натяк на екзистенційну тематику твору, на центровість проблеми самоусвідомлення, а “Георгій і його змії” — на біблійні мотиви спокуси, боротьби людини з нею, викликає асоціацію з образом Георгія-змієборця або ж можна зрозуміти як анонсування історії про приборкувача зміїв. “Я і моя священна корова” — з релігійного, християнського світоусвідомлення переключає асоціативний ряд читача на язичницький тип самоусвідомлення та світосприйняття (образ священної корови асоціює до індійських міфів) або натякає на гумористично-іронічний тон оповіді. “Село і його відьми” — у першу чергу нагадує про “Конотопську відьму” Гр. Квітки-Основ’яненка і сатиричне змалювання сільських звичаїв або налаштовує на те, що предметом зображення постануть містичні події. “Леся і її стоматолог” — переносить зображення з минулого чи традиційних тем у план сьогодення, змінює аспект читацького очікування, налаштовує на те, що події концентруватимуться навколо любовної інтриги, якої насправді у творі немає. “Жінка і її риба” — найнесподіваніша назва, бо не викликає якихось певних алузій і не створює чітко уявлюваної мисленневої картинки, крім як жінки з рибою в руках на зразок “дівчини з веслом”. З іншого боку, створюється враження, ніби автор налаштовує читача на вироблення власного погляду на світ, пропонуючи до розгляду різні аспекти світоустрою, наче спільний для всіх творів автор-розповідач описує події, що презентують різні сфери суспільного життя людини. При цьому центральним, четвертим із семи оповідань (3–1–3), є оповідання “Я і моя священна корова”, судячи з назви якого, розповідач звертається до аналізу власного світу, а в інших — аналізує різні прояви людської вдачі в суспільному житті. Це все на перший погляд, до знайомства з текстом творів.

Певною мірою читацьке очікування справджується, але далеко не повністю. Фабульна канва побудована так, що повість виступає ніби основним доповідачем, а оповідання — співдоповідачами. Сукупність основних для збірки проблем висловлена в повісті, але не акцентована через домінування серед наративних прийомів саме специфіки оповіді. Автор обирає такий спосіб передачі художньої інформації читачу, який поєднує в собі реалістичне зображення з елементами містики. Містика включає в себе як безпосереднє відтворення неймовірних подій, так і містифікацію зображеної реальності. Ключем до розуміння всіх подій твору є образ розповідача — головної героїні, яка переживає власне “дежавю”.

Героїня значно відрізняється від усіх інших персонажів, бо є чужинкою. Читач розуміє, що героїня втекла від світу, у якому жила раніше. Саме тому й опинилася на верховині — на горі, усамітнена навіть від місцевих жителів. Героїня відчуває, як її урбаністичне світовідчуття поступається новому, де домінують інші закони співжиття, розуміння світу, людини, природи, де людина стає самою собою, без цивілізаційних нашарувань того, що не є їй властивим. Центром її розмірковувань і внутрішніх монологів виявляється саме зміна цінностей і життєвих орієнтирів. Вона відчуває, ким була раніше, але прохоплюється про події свого попереднього життя, чим створюється додаткова інтрига, що тримає читача в постійній напрузі, містифікується образ героїні. Невідомо, хто вона, звідки, чому тут опинилася. Описуваний період є переломним етапом, вона змушена приймати рішення, у який бік спускатися з гори. Варіантів небагато: вона може повернутися до свого колишнього життя, від якого відреклася, навіть випадково спалила паспорт разом із непотрібними їй більше речами, що символізували її буття “до”; може жити у спільноті з місцевими жителями чи залишитися в будиночку колишнього відьмака (і взагалі таємничої особи), що в незвичайний спосіб поєднує світи її попереднього й теперішнього існування. Однак містифікація стає зайвою, коли її знаходить минуле у вигляді власного чоловіка, якого вона не тільки не впізнала, а й сприйняла як можливість нового етапу свого життєвого шляху. Героїня під кінець твору розуміє, що справжнім є лише кохання, а людський світ фальшивий, і фінал історії цілком містичний — героїня перетворюється на тварину, яка, на її думку, уособлює інтелект і свободу, природність і довершеність, — на вовка. Її

коханий слідує за нею. Тепер у них відпадає необхідність повертатися в недосконалий світ людей — вниз — з його несправжніми цінностями й недосконалою мораллю. Перед ними тепер справжній безмежний світ, їхня домівка “величезна, від одного горизонту до іншого, від першої гори до останньої” [1; 143].

Таким чином авторка наводить читача на думку, що варто шукати власний, справжній світ, яким би дивним він не виглядав для інших, для пересічної свідомості. На доказ своєї правоти додає до повісті оповідання. Минулого, 2009-го, року вийшла збірка творів Т. Малярчук під назвою “Божественна комедія”, що розпочинається саме аналізованою книжкою. У контексті нової назви “Згори вниз: Книга страхів” отримує додаткового смислового навантаження. “Божественна комедія” є не просто алюзією, а власне запозиченням назви відомого твору Данте, і відповідно логічно постає паралель до проблематики твору видатного італійця. У такому контексті сім оповідань Т. Малярчук сприймаються як сім кіл новітнього, суспільного пекла, витвореного самими людьми, і в якому вони прирекли себе жити. Героїня повісті уникнула цього пекла, втекла від нього. Оповідання представляють різні верстви суспільства і проблеми, моральну недосконалість і в той же час — здатність на співчуття й самопожертву його людей, що відчувають нестабільність і непевність. У такому виявляється традиційне для української класичної літератури дещо сентиментальне змалювання людей.

В оповіданні “Чоловік і його собака” всебічно осмислюється проблема взаємозв’язку людини і держави, що конкретизується в мотивах відданості, зради, злочину, покарання, покірності, гордості, дотримання закону, служіння державі. Показано, що найвищі суспільні цінності можуть бути перекручені, якщо ставитися до них несвідомо й формально. Головний герой декларує правильні погляди: “Згрішили проти закону, то майте мужність відповідати за гріхи. Тікати означає бути непокірним. Тікати означає бути гордим! ... А гордість і закон — речі несумісні!” [1; 146]. Йому заважає відсутність людяності. Людина може бути відчужена від суспільства через неприйняття суспільної моралі чи відчуття своєї зайвості, непотрібності або зверхності. Натомість герой оповідання, тюремний охоронець Тодор відчужений своєю професією (фактично виконує караючу функцію, бо всі втікачі, яких він ловить, гинуть від зубів його вівчарок), і відсут-

ністю людських якостей, головна з яких — відсутність любові. Тодор не любить нікого, крім своїх собак. І під кінець твору здійснюється прокляття його дружини — він сам гине від своїх собак, що загризли і його самого, так само, як через нього зникла вся його родина. Образ собак поєднує це оповідання з попередньою повістю, де героїня розмірковувала над сутністю собак і вовків, хто з них ближчий їй. Героїня перетворилася на вовка-самітника, який має почуття й самоповагу, а Тодор, як і його собаки, позбавлений емоцій, через що став убивцею від імені закону. Він сповідував принцип “моя хата скраю”, не хотів знати, через що засуджують тих, кого охороняв — політв’язнів. Авторка так характеризує собак Тодора: “Для них не було господарів і не було ворогів” [1; 152]. Те ж саме можна сказати і про їхнього бездушного господаря.

У наступному оповіданні “Цветка і її я” відтворені різні прояви бездушності в побуті. Бездушність починається з відсутності співчуття ще в дитинстві. Дитяча жорстокість — явище, що характеризує певні етапи дорослішання, коли людина вчиться жити, відчувати біль і реагувати на нього, зіставляти власний і чужий біль як явища одного порядку. Саме в дитинстві людина осягає й перші моральні поняття й норми, дізнається, що таке взаємопідтримка, ворожнеча й зрада довіри, а згодом переносить цей досвід на доросле життя чи набуває людяності. Ці два оповідання мають схожу структуру при відмінних наративних стратегіях. Обидва поділені на частини, у першому — чотирнадцять, у другому — п’ятнадцять. У першому оповіді репрезентує події не в хронологічній послідовності, а обрані лише показові моменти, що детермінують і пояснюють фінал. Причому логіку зображення можна порівняти з новелістичною, з тою лише відмінністю, що новелістична нефабульна, підтекстова лінія, яка власне й обумовлює неочікуваний розвиток подій чи фінал, стає домінантною, тоді як подієва основа залишається майже не розгорнутою, події зображені лапідарно, дія (всі криваві події) залишається за кадром — про неї розповідається, коли вона вже сталася. Тому найбільш емоційно читачем сприймається останній епізод, анонсований ще на початку твору — епізод смерті — покарання Тодора.

Друге оповідання розгортає фабулу в чіткій хронологічній послідовності, розповідачка обирає найпоказовіші моменти свого життя, переповідаючи історію невзаємної любові до старшої сестри, так

само структуруючи наратив відповідно до того, про що йдеться — чи ситуація, чи риса характеру, чи особливості зовнішності. У всякому разі, в обох творах кожна частина, що має власний номер, розкриває певну якість свого персонажа, чим ніби створюється перелік його характерних рис, поданих під певним номером. У фіналі оповідання “Цветка і її я” виводиться образ корабля, на якому відпливає Цветка, вийшовши заміж, що символізує її втрату для сестри-розповідачки. Непроясненим залишається той факт, чому Цветка сходить на борт корабля без речей і чому розповідачка завершує оповідь словами: “А я плачу і плачу, плачу і плачу. І більше нічого не кажу, бо треба ще трохи поплакати, щоб навчитися по-справжньому говорити” [1; 172]. Якщо додати, що в повісті корабель є символом смерті, а перше оповідання завершується смертю героя, то фінал другого оповідання може бути потрактований у переносному, метафоричному розумінні.

Герой наступного оповідання “Георгій і його змій” бореться з власними спокусами. Він протиставляється двом його друзям по кімнаті в гуртожитку — Геннадію і Григорію. Обидва мали своїх “змійв”, яким і не намагалися противитися: Геннадій вкрав золотий злиток у свого батька, а Григорій грішив перелюбством. Георгій єдиний виявився стійким перед спокусами. Перекоаний у своїй вищості, учителює в глухому селі, але під кінець оповідання саме він стає жертвою обох “принад” життя — піддається обом гріхам. Тому назва оповідання звучить іронічно, налаштовує на толерантність і ніби нагадує читачеві істину: не суди й не судимий будеш. Оцінка не завжди може бути адекватною, незалежно від упевненості в ній того, хто оцінює. Це оповідання структуроване аналогічно попередньому і має дванадцять частин, кожна з яких є етапом розгортання параболічного наративу.

Оповідання “Я і моя священна корова” написано від імені дівчинки, яку батьки відвези на літо в село до бабусі. Дівчинка має обов’язок — випасати корову. Корова сприймається як внутрішнє “я” дівчинки, робить те, що героїня не може собі дозволити чи не має фізичних сил. Саме корова водить дівчинку по селу, завдяки чому читач знайомиться з декількома родинами і їхніми проблемами. Село — модель суспільства з його кричущими й страшними реаліями життя. Можливо, саме тому дівчинці не вдається здійснити найзаповітнішу мрію — щоб її забрали батьки. Тому героїня тікає звідти мисленнево, уявляючи, як “раптом з’являється моя корова Ласька, нагинається,

і я вискакую їй на спину” [1; 196]. Епізод символічний, зважаючи, що на той час корова Ласька здохла і батьки її залишили дівчинку з бабою, щоб та не так сумувала. Кожна з восьми частин оповідання містить певну історію, що жахає читача неприхованим зображенням моральної деградації людей.

Оповідання “Село і його відьми” має всього дві частини. Перша — історія про людину, яка зробила свій вибір на користь збереження власної особистості, на відміну від інших мешканців, що зголосилися на її втрату, щоб мати змогу жити в суспільстві й бути “як усі”. Перші стають “відьмами”, тобто тими, кого цурається суспільство і які приречені на самотність, а другі — це змарновані люди, як речі: “...в такому селі, яким було село мого тата, бути відьмою — єдина більш-менш гідна альтернатива змарнованості” [1; 198]. Героїня захоплюється відьмою Катериною. Але власний вибір завжди важчий, ніж вибір інших. У другій частині, що складається всього з десяти рядків, героїня стає такою, як усі. І це її власний життєвий вибір, на чому наголошує авторка останніми рядками: “...я висунулася з вікна і крикнула їй навздогін:

Відьма!

Каська пильно-пильно подивилась мені в очі з усією ненавистю, яка тільки може вміститися в такому невеличкому світі, і сказала:

Ну і що?” [1; 202]. Відповідальність за власний вибір завжди важка й фатальна.

Більш оптимістичним є наступне оповідання “Лєся і її стоматолог”. Тут представлені персонажі, що належать до різних суспільних прошарків. Стоматолог завжди мав усі блага життя, але наприкінці його залишився самотнім, бо переймався несправжніми життєвими цінностями. Єдина по-родинному близька йому людина — син, який мешкає в Америці й зовсім не пам’ятає його. Фізично немічний, стоматолог змушений задовольнятися компанією Лєся — жінки, яка доглядає його. Герой не визнає Лєсю, але позбавитися її не може, бо інші не витримують його характеру. Лєся по-своєму співчуває своєму роботодавцю, чоловік навіть почав ревнувати її до нього. “Де я знайду таку добру роботу?! Нехай він ще поживе” [1; 206], — відповідає дружина. Однак саме людина з таким споживацьким ставленням до інших має справжнє милосердя, у чому переконує по-новелістичному організований фінал: вона приводить до Юрія Івановича, який не-

давно пережив черговий напад, свого чоловіка і синів як його сина і внуків. Поступовий, хронологічно витриманий і побудований з наростанням емоційної напруги розвиток сюжету в підтексті містить етапи моральної еволюції героїні у ставленні до лікаря, відповідно чого оповідання розділене на дванадцять частин.

Останнє оповідання “Жінка і її риба” розкриває фатальність людських стосунків. Він і вона люблять одне одного, проте не можуть бути разом. Хто винен? Вони самі? Доля? Чи їм наврочено? Герої не переймаються цими питаннями, вони просто живуть, вони вже не ставлять собі питань, на які немає відповіді. Життя йде по колу, символом якого виступає рибина, яку приносить чоловік дружині після кожного повернення, і яку дружина завжди викидає через вікно, бо ненавидить риб, що стали її особистим символом розлуки з коханою людиною. Ця історія побудована за принципом концентричності — послідовність десяти епізодів зумовлена не часовою логікою слідування, а етапами самоусвідомлення героїні, хоча вона не є оповідачем.

До речі, певну закономірність можна простежити і в розташуванні творів згідно з образом автора. Усього до збірки включено вісім творів. У першій четвірці твори чередуються за принципом персоніфікований образ автора — неперсоніфікований образ автора. У другій принцип залишається такий самий з тією відмінністю, що тепер чередуються твори не по одному, а попарно: два оповідання від першої особи — два репрезентують об’єктивовану оповідь.

Отже, можемо підсумувати, що збірка Т. Малярчук “Згори вниз: Книга страхів” дійсно являє собою цілісне утворення, оскільки повість і оповідання, включені до неї, об’єднані концептуально й мають спільні архітектонічні риси.

#### Список використаних джерел

1. Малярчук Т. Божественна комедія / Т. Малярчук. — Харків: Фоліо, 2009. — 826 с.
2. <http://gazetaua.com/ua/20/2121>
3. [http://kut.org.ua/books\\_a0089.php](http://kut.org.ua/books_a0089.php)
4. <http://ukrlit.blog.net.ua/2007/05/22/tanya-malyarchuk>
5. <http://www.wz.lviv.ua/pages.php?ac=arc>

Олена Ліпінська



ДРАМАТИЗМ ПРОЗИ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА  
(на матеріалі повісті “Син Юди”)

*У статті розглянуто драматизм як один із провідних елементів творчої манери Валерія Шевчука. Встановлено, що найяскравіше риси драматизму у художньому світі повісті “Син Юди” письменника простежуються крізь призму колізій життя головного героя — Григорія Галагана. Проаналізовано та розмежовано поняття “драматизму” та “трагедійності” на матеріалі твору В. Шевчука.*

**Ключові слова:** *постмодернізм, поняття “драматизму” і “трагедійності”.*

*A dramatism as one of leading elements of creative manner of Valery Shevchuk's is considered in the article. It is set that brighter all lines of dramatism in the artistic world of story “Son of Judas” of writer traced through the prism of collisions of life of protagonist — Grigory Galagana. The concept of dramatism and tragicatness is analysed and delimited on material of work Shevchuk.*

**Key words:** *postmodernism, concept of dramatism and tragicatness.*

Валерій Шевчук — один із небагатьох сучасних українських письменників, чия творчість викликає неабиякий інтерес як у науковців, так і у пересічного читача. Його твори багатогранні, неоднозначні і цікаві, написані, як зазначає сам автор, “в моменти високого духовного ояснення”. Письменник прискіпливо та вимогливо ставиться до своїх творів, ретельно опрацьовуючи та добираючи слова та образи. “Я вважаю, коли ти прийшов у літературу, то треба її вивчити від самого початку, і до кінця, знати її на рівні професора, принаймні не менше, а то й більше. Це потрібно для того, щоб мати отой гумус, на якому виростає літературна творчість” [7; 92], — зазначає В. Шевчук. Кожен твір митця вражає глибиною психологізму, філософічністю роздумів на морально-етичні проблеми, важливі для сучасного суспільства, тонким відчуттям та знанням загадкової української душі.



Твори В. Шевчука завжди були у центрі уваги літературної критики. Окремі аспекти художнього доробку письменника висвітлювали літературознавці (М. Жулинський, М. Ільницький, М. Рябчук, А. Кравченко, М. Павлишин, Т. Гундорова, Р. Мовчан, В. Соболев та ін.), йому присвячені літературознавчі наукові розвідки Г. Сивокона, В. Фашенка, А. Погрібного, Г. Штоня, В. Панченка. Жанрові, стильові та тематичні особливості прози письменника розглядали у літературно-критичних статтях Р. Багрій, В. Балдинюк, Г. Грабович, Н. Козачук, Н. Євхан, Л. Зелінська, Н. Зборовська та ін. Проблема дотичності творів Валерія Шевчука до міфологічної прози висвітлена у монографіях М. Жулинського, А. Кравченка, дисертаційній роботі Н. Адамчук, а також у критичних статтях Т. Бледних, А. Берегуляк, А. Пивоварської, Н. Білоцерківець, Н. Фенько, Г. Полякової, О. Брайка, В. Даниленка та ін.

У дисертаційних дослідженнях розглядалися: морально-філософський аспект фольклоризму сучасного українського роману (Г. Насмінчук), з'ясування моделі національної ідентичності в історичній прозі письменника (Л. Донченко), аналіз історичного епосу Валерія Шевчука в синхронно-діахронному зрізі (Т. Бледних), дослідження моделювання історії в сучасній українській прозі (З. Шевчук), використання художніх засобів притчі в осмисленні історії (Г. Полякова), дослідження впливу положень екзистенціалізму на проблематику прози Валерія Шевчука (А. Горнятко-Шумилович), природа художніх сновидінь у творах митця (Т. Жовновська), дослідження демонологічного дискурсу (О. Карпова), компаративний аспект (Н. Ліщинська), вивченні системотворчих моделей ідеографії письменника (І. Приліпко), а також аналіз творчості Валерія Шевчука у контексті необарокового напрямку (Н. Городнюк, О. Солецький).

Проте комплексне вивчення творчості письменника з точки зору драматизму як стильової домінанти його прози до цього часу не розглядалося науковцями. Саме тому метою нашої статті є дослідження драматизму прозових творів Валерія Шевчука, зокрема розглянути конфлікт повісті, охарактеризувати головного героя, показати зіткнення інтересів, проаналізувати світосприйняття батька і сина Галаганів, особистісну драму Григорія, його втечу від світу.

Літературознавчі словники дають визначення драматизму як загостреної напруженості дії певного художнього твору будь-якого роду

літератури [4; 216]. Філософський словник подає влучніше, на нашу думку, формулювання: “Драматизм (в перекладі з грецької — drama — дія) — естетична категорія, що відображає і узагальнює протиріччя і конфлікти людського життя, взаємовідносини людини з оточуючим її суспільним і природним середовищем. Реалістичне мистецтво, правдиво зображуючи дійсність у всій її складності і протиріччі глибоко проникає в драматизм життя, у долі і хвилювання людей. Найбільш повним і концентрованим проявом драматизму є драматичний конфлікт як специфічна естетична форма вираження життєвих протиріч, форма відтворення в мистецтві гострого зіткнення протилежних людських вчинків, ідей, сподівань, пристрастей. В мистецтві драматичний конфлікт вирізняється глибиною та значимістю ідейного і соціального змісту, гостротою та напруженістю, і виражається в бездоганній художній формі, що забезпечує естетичний вплив твору на людину” [8; 228].

Проза Валерія Шевчука, побудована не на “карколомних сюжетах, інтригуючих фабулах, а на діалектиці почуттів”, пронизана наскрізним драматизмом. Цей прийом найбільш яскраво виражено у творах, де письменник намагається зобразити вічне протистояння добра і зла, що є провідною рисою багатьох його творів. “Біди суспільні творяться від моральних. Люди марно витворювали свої кодекси про добро і зло. Добро і зло здобували чітке означення — вони творились у часі. Переступників добра завжди було безліч в історії, але попри все людина до ХХ століття гуманізувала себе й суспільство. Люди віддавлен помітили, і це зафіксовано в Біблії, що дорога до добра важка і вузька, а до зла — широка й легка” [7; 80].

Кожен твір Шевчука — це свого роду психологічна мозаїка, складний лабіринт внутрішніх драм і втраченої долі. Морально-етична боротьба, сумніви, пошук істини — все це зводиться воедино. Складається враження надзвичайної напруги, що породжує “внутрішню дію”, внутрішній конфлікт героя, в якому відображається головна сутність саме драматичного конфлікту. В багатьох творах письменника, зокрема і в повісті “Син Юди”, конфлікт набуває свого загострення не через подієву напругу, а через протистояння двох начал — світлого і темного — в душі героя.

Глибоке потрясіння і розгубленість переживає головний герой через правду його походження, ніколи не забути і не змінити того, що

він — син Юди. Прокляття його роду тяжіє над ним, а він безсилий що-небудь змінити, хоча з дитинства ріс доброю, спокійною дитиною: “...був я дитиною й підлітком, і юнаком, зрештою, мирним і лагідним, ні з ким не бився, нікого не ображав і не гнітив, не мстився і не досаджав [9; 151].

Нещастя, хвороби та інші напасті супроводжують Григорія протягом всього життя. Це плата за гріхи його пращурів. Мати намагається оберегти свого одинака, навіть дружину йому сама обирає, та щастя в тому шлюбі він не зазнає: “Дивно склався наш шлюб. Була в мене, ніби дикий звір, виловлений у пущі, якого так і не зумів приручити; відтак щоразу кидався на господаря, через що той не міг не посадити його на уявного ланцюга. А ланцюгом були діти, що й склали його ланки...” [9, 174]. Не зважаючи на відсутність тепла в їхніх стосунках, Григорій важко переживає втрату дружини, підтвердивши цитатою: “...то було найстрашніше моє пережиття, бо там-таки, серед двору, й мене вразила лискавиця, але не натуральна, а символічна: стояв якийсь час остовпілий і не міг пальцем зворухнути” [9, 174].

Після смерті Варвари помирають один за одним троє дітей, ніби дійсно прикликала їх до себе, як стверджувала мати, вона “кинулася рятувати у свій спосіб” тих, що залишились ще живі: розкопали могилу і забили в груди небіжчиці осикового кілка. Всі ці події важким тягарем лягають на душу Григорія, який “...в тому...варварському ділі участі не брав, навіть намагався зупинити його, але матінка, вперше в моєму житті на мене розкричалася” [9; 179] і “...хоча й був загартований до нещастя, ніколи нічого подібного не відчував і не переживав. Здавалося, що божеволію, відтак починав бігати, хоч зламана при падінні з коня нога не давала чинити того вправно. Отож не так біг, як скакав, вирячуючи очі, бо відчував задиху, і гучно висоплюючи повітря. І мені здавалося, що вже ніколи не повернусь до власного дому, а бігатиму доти, доки не розірветься в мене серце; тоді й упаду десь у полях, отак завершивши своє нещасливе існування” [9; 180].

Єдиним світлим променем у житті нашого героя є мати, образ якої завжди є для дитини надійною опорою, підтримкою, найріднішою людиною у світі. Від самого початку зародження нового життя мати підтримує з дитиною нерозривний зв'язок, але для Григорія вона є чимось більшим. Ця жінка уособлює для нього весь світ. Світ, що відвернувся від нього, бо він син Юди — “...тільки в очах цієї жінки ні-

коли не панувало присмерку, якого постійно бачив у очах тих, з ким спілкувався і кого дотикався. Чи не знала вона, що я — син Юди? Знала та ще й добре, але тільки вона мене в цьому світі любила” [9; 152].

Його охоплює справжній жах при думці, що він втрачає не лише матір, а “джерело любові в цьому світі” [9; 152]. Це один із самих напружених моментів повісті: “...я думав, що відтепер не тільки її життя кінчається, але й моє, бо людині, яка позбувається в світі любові, нічого жити, як приречений” [9; 152]. Після смерті матері він усамітнюється, залишаючи дітей жити власним життям. Він відсторонюється від світу, але подібний протест проти суспільства, яке не прийняло його, лише посилює трагедійне звучання драматичного конфлікту.

Характер ліричного героя перебуває між драматичним і трагічним. Його не можна назвати сильним, він скоріше слабкий, хоча і знаходить в собі сили протестувати проти батька і спадкового прокляття: “батько засуджував у мені хробака. Але той хробак, за моїм розумінням, — голос Духу в людині, що остереігає його, янгол-хоронитель його, що не пускає на лихочинні шляхи, простіше кажучи — Сумління. Без того хробака ми залишилися б звірами, позбувшись богонаданої подобі” [9; 210].

Григорій перебуває в постійній внутрішній боротьбі зі своїм “спадком”. Він опирається батьковій “науці”, яка заповідала шанувати сильнішого за себе, служити йому, щоб оберекти себе і свою родину, “велів не шкодувати за тим, що відбулося, коли це сталося не з власної волі, навіть за дітьми своїми й батьками. А це значить, що був би каменюкою нечутливою, а не людиною. Тому душа моя плакала і плаче: за дідом (чи був він насправді упирем, чи ні, але мисленно був), за батьком, який підняв над собою хоругву Юди, над матір’ю, котра хотіла нас всіх примирити, хоч ідеться про речі непримиренні, а найбільш над невинними дітками своїми, які не встигли зробити вибору. Так само і за нещасною жінкою моєю, яку з’єднала зі мною без попереднього нашого поєднання та любові, а це перша запораука згармонізованого життя” [9; 211]. Як бачимо, батько й син символізують протистояння двох світів. Між ними ніколи не було порозуміння. І лише мати поєднувала цих двох майже сторонніх чоловіків. Вона прагнула примирити їх, “прагла обілити тих, котрі були моїм коренем: батька свого й мого. А це значило, що любила їх так само, як мене, і я даремно в тому сумнівався. Відтак її жіночий розум, оте на-

сліддя хаосу, піднявся вище мого...не вимагала вона признати дідову й батькову правду, а це значило простити їм і жити за нею, а простіше й менше: не забути синівського обов'язку” [9; 208]; “добре-бо знала: зовнішньо я їх не судив, а внутрішньо ще й як. Знала, бо цього заховати, як виходило, не зумів: хай як врівноважено й стримано себе вів при своїй негодії, але завжди залишався супроти поставний тому, як жили вони” [9; 208]. Батько розповів, що якимось його “отець” виклав свої життєві настанови, проти яких він повстав. “Тому, що кожен син бажає бути собою, а не батьковою чи материною тінню, тобто подобою” [9; 211]. Так само сталося і з Григорієм. Батько наставляв його як жити в світі за “своєю логікою”, а він “тій науці супротивстав, цілком батькову науку не приймаючи”. Не зважаючи на велику родину, Григорій завжди залишається самотнім, сам на сам зі своїм прокляттям Галаганів. Після втрати матері рветься остання ниточка, що пов'язує його з реальним життям.

Як зазначає Л. Тарнашинська: “Та хоч як би Валерій Шевчук замикав своїх героїв у межах їхнього “я”, хоч як би показував усю глибину їхньої відчуженості, усе ж, на відміну од С. Кіркегора, для якого самотність — вищий стан людського буття, він намагається вивести їх за межі екзистенційної безвиході, показуючи, як упродовж усього життя людина виривається за орбіту власного мікросвіту, прагне подолати самообмеженість, замкнутість” [6; 190].

Твори письменника сповнені емоційною напруженістю, складною передачею почуттів, якими В. Шевчук користується як засобом вираження внутрішнього психологічного драматизму.

У творах письменника надзвичайно загострене відчуття особистісного буття, у якому відбивається лише та мета дійсності, що зосереджена на особистості ліричного героя. Творчість В. Шевчука це — самопізнання, самопроникнення і відображає найглибші шари людської психології. Високий ступінь психологізації сприяє надзвичайному внутрішньому багатству художнього світу. Перед митцем стоїть завдання відображення не просто характеру персонажа, а боротьби, зіткнення контрастуючих сил у його душі.

Гострий драматизм, що сягає межі трагізму і виливається в екзистенційному зображенні проблеми буття — такою видається провідна особливість стилю прози Валерія Шевчука. Отже, драматизм як стильова риса творчості автора починає набувати жанрового окреслення.

**Список використаних джерел**

1. Адамчук Н. Традиційна міфологія як основа художньої концепції Валерія Шевчука: автореф. дис. ... канд. філол. наук. спец. : 10.01.01/ Н. Адамчук. — Луцьк, 2009. — 19 с.
2. Багрій Р. Мотиви екзистенціалізму і абсурду у творах В. Шевчука та М. Осадчого / Р. Багрій // Сучасність. — 1988. — № 11. — С. 29.
3. Горнятко-Шумилович А. Інтелектуалізм прози Валерія Шевчука : дис. ... канд. філол. наук. спец. : 10.01.01 / А. Горнятко-Шумилович. — Львів, 1999. — 183 с.
4. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. — К. : ВЦ “Академія” [Nota bene], 1997. — 752 с.
5. Рябчук М. Книга добра і зла за Валерієм Шевчуком / М. Рябчук // Вітчизна. — 1998. — № 2. — С. 176–179.
6. Тарнашинська Л. Б. Художня галактика Валерія Шевчука Постаць сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури / Л. Б. Тарнашинська. — К., 2001. — 224 с.
7. Тарнашинська Л. Б. Закон піраміди Діалоги про літературу та соціокульт. Клімат довкола неї / Л. Б. Тарнашинська. — К., 2001. — 264 с.
8. Философский энциклопедический словарь / Л. Ф. Ильичёв, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалёв, В. Г. Панов. — М. : Сов. Энциклопедия, 1983. — 840 с.
9. Шевчук В. О. Книга історій. Син Юди : [повість] / Валерій Шевчук. — Львів, 2009. — 216 с.

## Наталія Філоненко



### ХУДОЖНЯ РЕЦЕПЦІЯ БІБЛІЙНОЇ ЛЕГЕНДИ ПРО КАЇНА Й АВЕЛЯ У ПОВІСТІ О. ЗАБУЖКО “КАЗКА ПРО КАЛИНОВУ СОПЛІКУ” ТА ПОЕЗІЇ О. ІРВАНЦЯ “БРАТИ”

*Стаття присвячена дослідженню рецепції біблійної легенди про Каїна й Авеля у творчості О. Забужко та О. Ірванця. Увагу звернено на елементи, форми й методи інтерпретації традиційних мотивів і образів. Результатом студії стали висновки про модерністський характер реінтерпретації літературної традиції у творах О. Забужко та О. Ірванця.*

**Ключові слова:** біблійна легенда, адаптація, екзистенційний, традиційні мотиви.

*The article is dedicated to the reception of Bible legend about Kayin and Avel in literary works of O. Zabuzhko and O. Irvanets. The attention is paid to the elements, form and methods of interpretation of traditional motives and images. As the result of study we represent the conclusions about modernistic character of literary tradition reinterpretation in works of O. Zabuzhko and O. Irvanets.*

**Key words:** biblical legend, adaptation, existential, traditional motives.

Художня рецепція біблійної легенди про братовбивство має в українській літературі давню історію, але для більшості митців предметом інтерпретації ставав не увесь сюжет, а саме образ Каїна як утілення першого на Землі злочинця-бунтаря (І. Франко “Смерть Каїна”, О. Кобилянська “Земля”, Ю. Яновський “Вершники”, В. Земляк “Лебедина зграя”, В. Сосюра “Каїн”, Б. Рубчак “Каїнові” та ін.). Біблійна оповідь давала письменникам простір для постановки важливих екзистенційних, морально-філософських, соціальних проблем. Можливо, саме тому проблема трансформації біблійних сюжетів і образів у літературі на сьогодні залишається однією з найактуальніших для літературознавства, про що свідчать численні дослідження (Т. Гундорова, М. Ільницький, С. Павличко, В. Сулима, Б. Тихолоз та ін.). Головним чином науковців цікавить адаптація біблійного канону у текстах окремих письменників і ви-

значення особливостей авторської інтерпретації традиційних мотивів і образів.

Мета нашого дослідження — продемонструвати, що художня рецепція образу Каїна у творчості О. Забужко та О. Ірванця відповідає контекстові каїнівського літературного дискурсу і водночас відзначається оригінальністю. Розглядаючи повість О. Забужко “Казка про калинову сопілку” і поезію О. Ірванця “Брати”, ми визначимо, які саме елементи біблійної оповіді стали предметом рецепції і якою була мета їхнього використання.

Дослідження сучасної рецепції вічних образів і сюжетів варто здійснювати з позицій міждисциплінарного підходу, який включає погляди модерністського і постмодерністського світоглядів, елементи психоаналізу, міфологічної, постколоніальної та феміністичної критики, структуралізму. Такий науковий еkleктизм умотивовується еkleктичністю самої художньої практики. У своїй розвідці ми послуговуємося здобутками міфокритики, історико-літературного, порівняльно-типологічного та психоаналітичного підходів.

Розглядаючи повість О. Забужко, дослідники традиційно наголошують на її фольклорних джерелах (В. Агеєва, О. Башкирова, Я. Голобородько, П. Павлюк), біблійна основа твору тлумачиться дещо поверхово й відірвано від фольклорної. Поезія О. Ірванця поки що залишається поза увагою літературознавців, що, загалом, і обумовлює актуальність нашої студії.

Дослідниця С. Вардеванян зазначає, що традиційно елементами для принципового переосмислення каїнівського сюжету й у фольклорі, і в літературі стають обставини, мотивація, наслідки братовбивства [2; 8]. Ще Дж.Г. Байрон започаткував традицію з’ясування морально-етичних і філософських категорій на матеріалі біблійної легенди про Каїна й Авеля. Богоборська сутність його Каїна виявляється у незгоді з тим, що Бог є втіленням добра: “... “Бог так хотів, і добре так було!” // Хто зна, чи добре? Чи як він всесильний, // То мусить бути й добрий?” [5; 563].

У повісті “Казка про калинову сопілку” О. Забужко вписала типологічно споріднений біблійний сюжет про братовбивство у межі фольклорного про дідову дочку й бабину. Проте інтерес для письменниці становить не біблійний сюжет у цілому, а мотив братовбивства (який у її творі трансформується у вигляді сестровбивства) і народна



інтерпретація покарання за цей гріх, яка пов'язана із лунарним міфом, що був продуктивним у творчості романтиків: "... тату, що то таке на місяці темніється?.. А, — сказав Василь, — то брат брата підняв на вила, два брати було, Каїн і Авель, от Бог їх і поставив угорі над землею, щоб люди бачили й не забували гріха..." [3; 79].

Авторську інтерпретацію біблійної легенди О. Забужко подає крізь призму світогляду своєї героїні Ганнусі. Маленька дівчинка, що вперше побачила плями на місяці й почула легенду про Каїна й Авеля, не могла зрозуміти, чому Бог покарав обох братів ("... якщо їх виставлено там на кару, то чому обох скарано однаково?" [3; 79]) і чому Він такий жорстокий і злостивий ("... як може Бог вічно тримати їх там, на місяці, надто того, на вилах, — чи ж йому не болить?" [3; 79]). Ставши дорослою, вона знову звертається до біблійної оповіді, але тепер уже її бентежить інше питання: "... чому зглянувсь Господь на Авелеву жертву, а на Каїнову не зглянувсь?" [3; 110]. І, розмірковуючи над цим, Ганнуся усвідомлює, що Каїн "не супроти братові вила піднімав" [3; 110], а проти несправедливості, вчиненої Богом. Як бачимо, Каїнів дух протесту проти Бога і "найвищої несправедливості", зятя непокора притаманні й Ганнусі, отже, можемо стверджувати, що своєю Ганною-панною О. Забужко створила образ українського Каїна-жінки. Про те, що це не копія, а самостійний образ із відповідним змістовим наповненням, свідчать ті постулати, проти яких і повстає героїня О. Забужко, кидаючи Богові: "Вона крикнула в зашморгом розкручене вгорі небо... до Того, Хто там сидів, ніколи не даючи зазирнути собі в лице, і луна її переможного реготу застугоніла лісом, мов гук невидимого війська: *а щоб знав!*" [3; 117].

Письменниця використала біблійну легенду для переосмислення фольклорного сюжету, його "дописування" у вигляді палімпсесту, і водночас історія сестер демонструє авторську інтерпретацію відомого мотиву. Звернення О. Забужко і до прототексту, і до його народного тлумачення відбувається в контексті центральної проблеми твору — боротьба і витоки любові й ненависті, добра і зла. І дослідники найчастіше співвідносять образ Ганнусі з негативним персонажем бабиної дочки, а образ Оленки — з позитивним дідової. Проте авторська концепція не передбачає такої однозначності в характеристиці персонажів. Ганна "... захотіла порушити зокрема ті межі, що продиктовані походженням, порвати родові закони жіночої долі, і стала за-

ручницею міфу про щасливе заміжжя як найвищий жіночий осяг, про прекрасну царівну на кришталевій горі чи в недосяжній вежі, куди обов'язково прийде визволитель-принц” [1; 296–297]. Ганна починає цікавитися історією біблійних братів тоді, коли на собі починає відчувати несправедливість ставлення суспільства до неї та до Оленки. Убивство Ганнусею своєї сестри спрогнозоване ще на початку твору: Оленка всією своєю поведінкою прагнула викликати у сестри злість (“... насправді єдине, чого Оленка домагається, — то побачити Ганнусину злість, яка виходить назверх, — тільки цього, й нічого більше, ніби та злість була гускою, котру Оленці доручили пасти [...], — от Оленка її пасла, і гуска вигулювалася й напасалася — досхочу. І знай гладшала” [3; 78]), зацікавленість Ганнусі оповіддю про Каїна й Авеля теж є не випадковою.

О. Ірванець в поезії “Брати” подає власну інтерпретацію образів Каїна й Авеля. У творі біблійний мотив злочину й покарання за нього відходить на другий план, а власне предметом інтерпретації стають сумніви Каїна. Він так і не наважився на вбивство, але не тому, що усвідомив ганебність власного вчинку або боїться гніву Господа, а тому, що не хоче сприяти реалізації Авелевого плану.

Авторської рецепції зазнає морально-етичне поняття добра. Каїна лякає Авелева “доброта”, “ласкавість”, “тиха любов” і “покірний жаль”. Натомість убивство, яке він повинен здійснити, Каїн вважає “добрим учинком”, оскільки саме воно має зробити з Авеля безневинну жертву: “Я добрий брат. // Я звуся Каїн, // Але я вбити не зумів” [4; 46]. Як бачимо, Ірванцева рецепція біблійної легенди вписується у богоборську традицію в потрактуванні образу Каїна, але водночас представляє її новий варіант. Каїн О. Ірванця постає не власне проти Бога, а проти християнської моралі, чеснотами якої є покіра й жертвність. Відмовляючись від убивства, Каїн карає Авеля саме за його ласкавість і покірність, які він вважає лукавими, бо Авель відмовляється від захисту, боротьби, свідомо обираючи роль жертви:

І в безневинності лукавій  
Ти упадеш на землю ниць,  
І стане власне ймення Каїн  
Загальним іменем убивць.  
А ти, покірний і ласкавий,  
Себе запишеш назавжди

В нещасні жертви.  
Брате Авель!  
Я не уб'ю тебе.  
Иди [4; 46].

О. Ірванець переосмислює не лише образ Каїна, а крізь призму його свідомості й образ Авеля. Автор змінює традиційну полярність в оцінці персонажів: перед читачем постають “добрий брат Каїн”, який не зміг убити, і лукавий Авель із “голубою мрією”, “що я [Каїн] колись тебе уб'ю” [4; 46]. Таке переосмислення О. Ірванцем аксіологічних акцентів у бінарній опозиції Каїн — Авель відповідає позиції каїнітів (одна із гностичних сект, яка тлумачить Каїна як обранця, носія вищої сили, Авеля ж — як постать, позначену слабкістю і забуттям).

Отже, й О. Забужко, й О. Ірванець, у цілому, дотримуючись богоборської тенденції у потрактуванні образу Каїна, модернізують її шляхом реінтерпретації літературної традиції (започаткованої у світовій літературі Дж.Г. Байроном, а в українській І. Франком). На думку С. Вардеванян, “модерністська парадигма Каїна-злочинця перетворює на Каїна-нещасливця, постмодерністська ж створює амбівалентну міфологему суперечливої особистості, яка є одночасно і вбивцею, і жертвою” [2; 13]. Каїн О. Ірванця й Ганнуся О. Забужко поєднують у собі обидві концепції. Для авторів головне — не виправдати злочин, не реабілітувати вбивцю, а зрозуміти його й пробачити. Але, якщо в поезії О. Ірванця переосмислення морально-етичних категорій здійснюється шляхом природної реверсивності понять добро — зло, то в повісті О. Забужко розвивається думка про те, що зло породжує лише зло.

У розглянутих творах інтерпретація каїнівського сюжету порушує ще й проблему стосунків між винятковою особистістю й пересічною особою та неугодною Богові, “... тільки нікчемним своїм сотворінням Він і сприяє, тільки вбогі духом Йому любі, а найліпших і найдужчих [...] знай гонить, і понижує, і тавром прокльінним назначує од малих своїх, бо боїться, коли б царства не перейняли Йому” [3; 116]. Як Каїн О. Ірванця пояснює богобраність Авеля його покірністю й ласкавістю, так і диявол О. Забужко — його нікчемністю, убогістю духом.

Як бачимо, художня рецепція біблійної легенди про Каїна й Авеля у творах О. Забужко та О. Ірванця має цілком оригінальний характер і заслуговує на подальшу увагу літературознавців.

**Список використаних джерел**

1. Агеєва В. Жіночий простір. Феміністичний дискурс українського модернізму : Монографія / Агеєва Віра. — К. : Факт, 2003. — 320 с.
2. Вардеванян С. І. Міфологема Каїна в українській літературі XIX — XX століть : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 / Вардеванян Світлана Іванівна. — Івано-Франківськ, 2008. — 19 с.
3. Ірванець О. “Тінь великого класика” та інші вірші : поезії / Олександр Ірванець. — К. : Молодь, 1991. — 72 с.
4. Забужко О. Сестро, сестро : повісті та оповідання / Забужко Оксана. — Видання друге. — К. : Факт, 2004. — 240 с.
5. Франко І. Зібрання творів : у 50 томах / Іван Франко. — Поетичні переклади та переспіви. — К. : Наук. думка, 1978. — Т. 12—728 с.

*Ірина Хижняк*



## КАЇНІВСЬКИЙ МОТИВ КРИЗЬ ПРИЗМУ ТВОРЧОСТІ М. МАТІОС ТА О. ЗАБУЖКО

*У статті на матеріалі роману М. Матіос “Майже ніколи не навпаки” та повісті О. Забужко “Казка про калинову сопілку” розглядається художня інтерпретація Каїнової міфологеми. Акцентована увага на формах і способах переосмислення біблійного мотиву братовбивства, характерних для постмодернізму. Досліджено традиційне і новаторське у трактуванні Каїнового мотиву у творчості М. Матіос та О. Забужко.*

**Ключові слова:** міф, традиційний сюжет і образ, міфологема, структура, гендер, постмодернізм.

*In the article on material the novel of M. Matios “Almost never vice versa” and stories of O. Zabuzhko “Fairy-tale about a viburnum pan-pipe” is examined artistic interpretation of Cainitic mifologemi. The accented attention is on forms and methods of pereosmislennya of biblical reason of fratricide of characteristic for postmodernizm. Investigational traditional and innovative in interpretation of Cainitic reason in creation of M. Matios and O. of Zabuzhko.*

**Key words:** myth, traditional subject and appearance, mifologema, structure, gender, postmodernizm.

Письменники всіх часів і народів, художньо трансформуючи та аналізуючи сюжетно-образний матеріал Біблії, намагались осмислити сутність людського буття, окреслити певні моральні та духовні цінності, актуальні для того чи іншого історичного періоду, дати настанови майбутнім поколінням. Одним із найбільш популярних у світовій літературі біблійних архетипів є, безумовно, архетип братовбивства Авеля Каїном. Як зазначає А. Нямцу, сюжети, образи і мотиви світової культури, що постійно з’являються в літературі у різні епохи і часи, набувають нового, змістового наповнення та ідейно-семантичного звучання в епосі-реципієнті [6; 10]. Усі сюжети, образи, мотиви науковець систематизував за генетичною ознакою на такі групи:

- 1) міфологічні (Прометей, Пігмаліон, Едик, Орфей);
- 2) легендарно-фольклорні (Фауст, Дон Жуан, Агасфер, Крисолов, багаточисленні герої слов'янського фольклору тощо);
- 3) літературні (Гулівер, Робінзон, Франкенштейн, Дон Кіхот, Шейк);
- 4) історичні (Олександр Македонський, Юлій Цезар, Сократ);
- 5) легендарно-церковні (Ісус Христос, Юда Іскаріот, Варавва тощо).

Щодо мотиву братовбивства Авеля Каїном, то він, безумовно, належить до легендарно-церковних мотивів, які неодноразово запозичувались багатьма митцями слова.

Особливої актуальності цей мотив набуває в літературі переломних епох, зокрема в романтичному та модерністському дискурсі. Так, образ самого Каїна зустрічається у багатьох творах українських письменників ("Смерть Каїна" І. Франка, "Марко Проклятий" О. Стороженка, "Марко Проклятий" В. Пачовського, "Каїн. Хам" О. Олеся, "Земля" О. Кобилянської, "Каїн" В. Сосюри). Стосовно зарубіжної літератури цей мотив активно опрацьовували Дж. Г. Байрон у містерії "Каїн", Л. де Ліль у драмі "Каїн", Ш. Бодлер у поемі "Каїн та Авель" та ін.

Цікавою і неоднозначною є інтерпретація мотиву братовбивства сучасними українськими письменниками чи точніше, письменницями, зокрема у романістиці М. Матіос "Майже ніколи не навпаки" та О. Забужко "Казка про калинову сопілку". У цих творах проблема злочину і покарання виступає однією з основних і породжує багато моральних, філософських, онтологічних, національних, гендерних питань.

Проза обох письменниць неодноразово привертала увагу літературознавців. У статтях М. Якубовської, Я. Голобородька, І. Насмінчук, В. Агеевої, Н. Зборовської, Л. Таран відстежуємо чимало цікавих спостережень, проте стосовно зазначеного мотиву у порівняльному аспекті творів обох письменниць проблема не розглядалась.

Тож метою нашого дослідження став аналіз трансформації біблійного мотиву братовбивства; виявлення співвідношення традиційного й оригінально-авторського у трактуванні "вічних образів" світової культури у контексті творчості М. Матіос та О. Забужко.

Запозичення, на думку Волкова А. Р., це матеріал, який допомагає письменнику створити твір, що буде відповідати на найболючіші питання певної епохи. Трансформуючи запозичений сюжет чи образ,

автор керується певними художніми методами та прийомами, привносить щось своє, в залежності від характеру письменницького обдарування, здатності до художньої вигадки. Звернення до запозичених сюжетів та образів завжди має елемент осучаснення, оскільки використання традиційного матеріалу — це “прочитання його по-новому, з нових часових та соціальних позицій, внесення в протосюжет сучасної проблематики” [2; 307]. Волков А. Р. виділяє два види осучаснення: внутрішнє та зовнішнє. Внутрішнє не передбачає зміни місця та часу дії, а зовнішнє — це внесення певного сучасного елемента у твір.

Так, у творах М. Матіос та О. Забужко старозавітний сюжет набув нового звучання та оригінального, а подекуди навіть неоднозначного, трактування. Зокрема, у повісті О. Забужко “Казка про калинову соплілку” біблійний мотив братовбивства набуває яскраво феміністичного забарвлення, а у сімейній сазі у новелах М. Матіос “Майже ніколи не навпаки” розкриває найпотаємніші і найтемніші закутки людської душі, якою керує лише плотське, хтивє бажання.

Сімейна сага у новелах “Майже ніколи не навпаки” М. Матіос складається з трьох новел, у кожній із яких авторка поступово змальовує і розкриває таємниці, присутні у долі кожного з героїв твору, розгортаючи перед читачем історію однієї сім’ї. Використовуючи свій улюблений прийом ретроспективності, зміщеної хронології, М. Матіос поступово розкриває причину трагедії сім’ї Чев’юків: братовбивство та зрада. Як зазначає І. Насмінчук, “напружена зміна подій гостро фабульних новел <...> у зворотній часовій послідовності дає змогу письменниці розгорнути житейські історії вглиб, дозволяє заглянути у корінь, у найпосутнішу причину людських тріумфів чи горя” [5; 175].

Вже у першій новелі “Чотири — як рідні — брати” ми дізнаємося про смерть найменшого сина Дмитрика, бачимо страждання батька і матері, старшого брата Петра і його дружини Доцьки, холодну байдужість двох інших братів. Смерть батька Кирила на полюванні остаточно руйнує злагоду у сім’ї: брати, пересварившись за батькові статки, навіть не спілкуються між собою. І лише у другій новелі “Будьте здорові, тату” читач дізнається про справжню причину сімейних страждань: середній син Андрій, позаздривши коханняю заміжньої сусідки Петруні та свого брата Дмитрика, розкриває таємницю коханців чоловікові і навіть допомагає останньому організувати катування брата. Як бачи-

мо, характерна для біблійного сюжету бінарна опозиція двох братів, де один виступає в ролі позитивного, а другий — негативного персонажа, яскраво простежується у творі М. Матіос. Таке протистояння, як правило, закінчується фатально, що і спостерігаємо у романі.

Слід зазначити, що образ Андрія, як втілення біблійного Каїна, авторкою не прописаний до кінця. Вона не розкриває мотивацію його вчинку, ставлення до членів сім'ї. Аналіз внутрішніх переживань та порухів душі героя також відсутні. Все це дає підстави твердити, що образ Андрія-Каїна сприймається письменницею іконографічно, без індивідуально-авторського ставлення до біблійного образу, здебільшого у руслі фольклорної традиції — негативно.

Проте саме злочин Андрія дав поштовх усім приспанім нещастям Чев'юків, наклавши прокляття на весь рід, примусивши всю сім'ю розплачуватись своїм життям, щастям, radoщами за вчинений ним гріх.

У художньому просторі твору мотив братовбивства накладається на мотив “злочину-спокути”, “добра-зла”. Незважаючи на своє темне ество, Андрій також деяким чином виступає жертвою гріха — гріха свого батька Кирила, про історію життя якого ми дізнаємося з останньої новели “Гойдалка життя”. У молодості Кирило кохав Мариньку. Їх стосунки були ідеальними, і кохання було справжнім: “Колись Кирило робив Мариньці гойдалки в Бочкові мало не коло кожної стежки. <... >А тоді всядеться на землю, припаде до Мариньчиних колін обличчям — і щось шепче їй... шепче... а далі пестить коліна... та примовляє чудними словами... ніби ворожить” [4; 134]. Проте Кирило, аби одружитися з багачкою Василюю, кидає Мариньку: “Хіба-то важно, що після того сказав їй Кирило?! Неважно! Важно, що сказав правду. Що жениться на Василюїних грунтах і полонинах, повних овець” [4; 134]. Так здійснюється гріхопадіння як спокуса багатством. Кирило свідомо йде на зраду. Символом стосунків Мариньки і Кирила стала гойдалка. За народними повір'ями гойдалки мали магичне значення: позбавляли душу усього злого. І справді, гойдаючись, Маринька і Кирило радісно сприймали весь оточуючий світ, що, як їм здавалось, привітно усміхався до них. Крім того, з гойдалками пов'язана стародавня гра “горелиця”, в основі якої давній звичай викрадення жінок чоловіками для продовження роду, і грали у неї під час Світлої неділі, коли славили богиню Ладу — покровительку шлюбів і



кохання [1; 112]. Змальовані М. Матіос стосунки Кирила і Мариньки дуже схожі на укладений перед небом і сонцем язичницький шлюб, і дещо навіть нагадують кохання Івана і Марічки з повісті “Тіні забутих предків” М. Коцюбинського. Кирило споруджує гойдалки в горах для коханої Мариньки, але, зрадивши героїню, знищує і цей символ щасливих стосунків. “А за тиждень до свого весілля Кирило позрубував — постинав — поспалював по горах усі до однієї Мариньчині хітанки, зроблені своїми руками” [4; 134]. Проте гойдалка уже розхитана і неминуче вона здійснює свої оберти, повертаючись у часі, нагадуючи наступним поколінням про гріховну зраду предка. Так здійснюється гріховна парадигма роду. Зрада так чи інакше повторюється у кожному поколінні, адже на чужому горі свого щастя не збудуєш. За свій злочин Кирило був покараний долею — його, приревнувавши до Мариньки, підстрелив на полюванні Олекса Говдя.

Слід зазначити, що образ гойдалки виступає своєрідним засобом для структурування художнього світу твору М. Матіос, оскільки ділить художній простір на певні бінарні опозиції, що подекуди нагадують ритми людського життя: народження — смерть, зустріч — прощання, юність — старість, злочин — кара [5].

Однак вчинок Кирила відлунюється у його синові Андрієві. Цікаво, що саме Андрій був єдиним улюбленим сином Василюни — плодом її великого плотського бажання до чоловіка, а отже, за народними уявленнями, і гріха: “Андрійчик — Василюнине око. Писанка Великодня. Він дитя дурної крові Василюниної. Павло, Оксентій, Дмитрик родилися — як робилися: звично. Шлюбній жінці що треба? Добре спати з чоловіком і дітей родити треба. А що ще? Але ж бо ні! Щось найшло на Василюну, як мав зачатися в ній Андрійчик. Бігала, мов не почата дівка, за Кирилом. Уже після двох дітей мала затуманену голову, як одного разу в молодості мала від маковиння, коли кількадекний зубний біль загасила молочком макових початків.

О, свою тодішню нетерплячку за чоловіком зганяла, де могла: в пасівнику, в овечій кошарі, в кукурудзинні, на сіні. Дрижала листом, стелилася скошеною травою, аби лише Кирило подав їй знак — стиснув лікоть і пошукав очима місце, де би притиснутися одне до одного. Тоді могла западатися земля й починатися кінець світу: Василюна того й не почувала б. < > Але Андрія Василюна любила за всіх. Ні одного сина не плекала грудьми до трьох років, як плекала Андрія. Або ходить по хаті

й ні-ні — та й мовчки погладить хлопця по голові та чмокне у вухо, аби ніхто не видів” [4; 43–44]. Андрій став таким собі “маминим синком”, і хоч він не був первістком у сім’ї, більша частина батькового спадку через обман і підставу відійшла саме йому. Однак щастя це героєві не принесло. Стосунки Андрія з його матір’ю Василюю можна розглядати у парадигмі фольклорного сюжету про дідову і бабину доньку, де Андрій відповідно втілює чоловічий варіант “бабиної доньки”.

Той же мотив фольклорної казки простежується і у повісті О. Забужко “Казка про калинову сопілку”. Головна героїня твору Ганна була типовою бабиною донькою, нагороджена небаченою красою, даром провіщення і сподіванням надзвичайної долі. Вона змальована письменницею іншою, не схожою на сільських дівчат. Ганна вважає, що варта більшого, ніж просто сусідські парубки, і доля звичайної заміжньої жінки з клопотами по господарству, народженню та вихованню дітей, її не задовольняла. Все це не для неї, адже героїня мислила себе гарною принцесою, що живе на кришталевій горі і чекає свого принца-лицаря. Проте суспільство не хоче приймати іншу жінку, не хоче жити за іншими законами, ніж ті, що склалися віками. Кинувши виклик своєму середовищу, піднявшись на ним, Ганна зіткнулась зі зневагою, нерозумінням оточуючих, що втискувало її у межі загальноприйнятих звичаїв.

Конфлікт Ганни з молодшою сестрою Оленою, яка у художньому просторі твору виступає як типова “дідова донька” — це конфлікт надзвичайної особистості зі звичайною, пересічною людиною; конфлікт сірості, буденності з винятковістю, талановитістю. З дитинства відчула Ганна на собі, що таке несправедливість батькового ставлення, коли за провини молодшої сестри карали старшу. Поступово у неї народжується і визріває та злість і темна сила, яка незабаром вибухне страшним злочином-гріхом — сестровбивством. Як бачимо, О. Забужко представила Ганну як жіноче втілення образу Каїна, а Олену — як художню інтерпретацію образу Авеля. Бунт Ганни — це бунт проти Бога, і карою за це стає її нещаслива доля. Згадаємо, Кирило з роману М. Матіос “Майже ніколи не навпаки” теж пішов проти волі Господа, знищив свій рай, і теж був покараний нещасливою долею. Сфабрикувавши спадкові документи, Андрій також пішов проти волі батька, став причиною смерті брата. І знову покарання за гріх. Але якщо у творі М. Матіос над Андрієм тяжить гріх його батька, то у творі О. За-

бужко над Ганною тяжить материн гріх. Матір Ганни, Марія, вийшла заміж за нелюба на зло своєму батькові. З її боку це був своєрідний протест проти заборони батька вийти за коханого: “якщо не за ним, то от вам моє життя, нате, — як мискою об долівку, розіб’ється — чорт із ним, заціліє — забирайте собі, бо мені вже однаково” [3; 75]. Злість і ненависть, з якої народилась сім’я батька і матері Ганни, а потім і вона сама, тисли на долю дівчини протягом усього її життя.

Проте, якщо Ганнуся протестує, бо намагається своєрідно боротись з неправдою та несправедливістю у світі (навіть якщо ця несправедливість і проти неї самої і її долі), то Андрієм керують лише темні сторони його душі, егоїзм. Якщо Ганнуся втілює амбівалентну суперечність особистості, що одночасно поєднує в собі вбивцю, і жертву, то Андрій змальований однозначно злочинцем Каїном без будь-яких пом’якшуючих обставин.

Отже, у творах М. Матіос та О. Забужко реалізується сучасна постмодерна інтерпретація старозавітного образу. Спільним у їх осмисленні є навернення відомого мотиву у площину сімейних стосунків, що програмується спадковим родинним злочином і набувають чинності у сфері етичній. Якщо М. Матіос орієнтується більше на канон, то О. Забужко надає біблійному архетипу яскравого феміністичного потрактування, тим самим вписуючи оригінальну сторінку в інтерпретацію цього образу сучасною українською літературою.

### Список використаних джерел

1. Войтович В. Українська міфологія / Валерій Войтович. — Вид. 2-ге, стереотип. — К. : Либідь, 2005. — 664 с. ; іл.
2. Волков А. Р. К теории традиционных сюжетов / А. Р. Волков // Сравнительное изучение славянских литератур. — М. : Наука, 1973. — С. 303–314.
3. Забужко О. Казка про калинову сопілку / О. Забужко // Сестро, сестро : Повісті та оповідання. — Видання друге. — К. : Факт, 2004. — С. 69–123.
4. Матіос М. Майже ніколи не навпаки [текст] : Сімейна сага у новелах. — К. : Піраміда, 2007. — 176 с.
5. Насмінчук І. А. Проза Марії Матіос : особливості індивідуального стилю: дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 “Українська література” / Ірина Анатоліївна Насмінчук. — Кам’янець-Подільський, 2009. — 188 с.
6. Нямцу А. Е. Поэтика традиционных сюжетов / А. Е. Нямцу. — Черновцы : Рута, 1999. — 176 с.

## Ольга Шаф



### СПЕЦИФІКА ЖІНОЧОГО ПИСЬМА В ПОЕЗІЇ Й ПРОЗІ МАРІАННИ КІЯНОВСЬКОЇ

*У статті окреслено спільні для поезії та прози М. Кіяновської засади жіночого письма (децентрація/розщеплення картини світу та образу головно-го/ліричного героя, множинність реальностей як продукт психічної активності “Я”) та відмінність їх вияву в поетичному і прозовому текстах.*

**Ключові слова:** жіноче письмо, децентрація, множинність “Я”, психічна реальність.

*In the article common for the M. Kiyanowska's prose and poetry basis of feminine writing (decentration/splitting of the world's and character's images, plurality of realities produced by human's psyche) and their different exhibition in the prose and poetic text are looked.*

**Key words:** feminine writing, deccentration, plurality of person, psychic reality.

Одним із чільних завдань гінокритики на сучасному етапі розвитку вітчизняного письменства є окреслення особливостей жіночого письма та специфіки їх вияву на всіх рівнях художнього тексту — від ідейно-образного до стилістичного. Об'єктом феміністичної критики, як правило, стають епічні (часто прозові) твори, що зумовлено більшими можливостями цього роду літератури у висвітленні авторської позиції, артикуляції проблеми жіночого буття тощо. (Жіноча проза є предметом розгляду численних статей Н. Зборовської, М. Крупки, Я. Чайковської, дисертації С. Філоненко “Концепція особистості жінки в українській прозі 90-х років ХХ століття” та ін.). Однак феномен феміної лірики також потребує ґрунтовного вивчення тому, що саме в цьому літературному роді (орієнтованому на вираження, а не зображення) можливий вільний вияв емоціонально-чуттєвої глибинної суті жіночого ества. Специфіка фемінного письма увиразнюється, зокрема, при зіставленні ліричного та епічного доробку одного автора, що дозволяє крім того виділити диференційні особливості

фемінної прози та поезії (умовно, враховуючи частотність реалізації епосу в прозі, а лірики в поезії, зближуємо тут ці поняття).

Літературний доробок Маріанни Кіяновської — української поетеси, авторки збірок “Інкарнація” (Львів-Київ, 1997), “Вінки сонетів” (Париж-Львів-Цвікау, 1999), “Міфотворення” (Київ, 2000), “Кохання і війна” (в співавторстві з Мар’яною Савкою; Львів, 2002), “Книга Адама” (Івано-Франківськ, 2004), “Звичайна мова” (Київ, 2005), “Дещо щоденне” (2008), цілком уписується у вітчизняний феміноцентричний дискурс як тематичною орієнтацією, світоглядно-концептуальними засадами (хоча феміністичні переконання мисткиня не поділяє), так і пошуком альтернативної поетичної мови, способів художнього вираження жіночої суб’єктивності.

Збірка новел “Стежка вздовж ріки” (2008) є першою серйозною заявою М. Кіяновської на художню реалізацію в прозі (хоча в її доробку є поодинокі оповідання, есе, роман, який, на жаль, залишився не завершеним). “Оповідання зі “Стежки” — тексти, за які я повністю відповідаю, — говорить письменниця в інтерв’ю, проведеному О. Купріяном, — зокрема, ще й тому, що це вперше у своєму житті я змогла писати прозу, як вірші, тобто практично в трансі” [5]. Поетичні та прозові твори Кіяновської різні, але й, одночасно, такі, що навзаєм доповнюють, навіть висвітлюють одне одного. При цьому, у її поетичному доробку наявна стильова еволюція, а в прозовому — уже викристалізоване письмо. Однак світоглядні інтенції, тип світовідчуття, які, власне, і складають основу гендерних відмінностей у художній творчості, і в прозі, і в поезії М. Кіяновської однакові, що й дозволяє їх стильове зіставлення.

Ідейним надзавданням як прози, так і поезії мисткині є осягнення людської душі та її вираження в різноманітних психологічних модусах (показовою є назва її першої збірки — “Інкарнації”, тобто “втільнення”, а точніше, авторське психологічне “перевтілення”) та в утворених “психічних реальностях” (одна з її поетичних збірок має назву “Міфотворення”, що виражає авторську інтенцію на художнє продукування нових онтологічних смислів та символічних парадигм). У названих способах вияву людської свідомості у творах Кіяновської оприявнюється жіночий тип світовідчуття, націлений на децентрацію і розщеплення картини світу, вираження ідеї відносності реальності та ірреальності, множинності “Я” (відштовхуємося в цьому твердженні від положень Р. Брайдотті про жіночу суб’єктивність як переплетення

множинних досвідів [1; 59]). Так, у новелі “Ляльковий дім” “Я” героїні роздвоюється: вона відчуває себе “лялькою Барбі” свого чоловіка й одночасно дівчинкою / мамою, яка грається своєю власною “лялькою” — симпатичним їй мужчиною. У поетичному циклі “Книга Адама” Кіановської лірична героїня також усвідомлює себе як жінку Адама, його мати (звертання ліричної героїні (до Адама) — “зрунь у мене зрунь у мене / зачнися” [4] можна трактувати і як поклик до чоловіка, і як повеління майбутній дитині) та як праматір Адама та Єви (тобто свою власну). Якщо ліричні Я і Ти в циклі Кіановської — це Адам і Єва, що підтверджується частими звертаннями героїні до об’єкта свого почуття на таке ім’я, то слова “Коли було сотворено Єву, / З’явилися я і ти” [4] можна трактувати як утвердження андрогінності жінки, у якій поєднано чоловіче й жіноче начало, адже в одному з віршів циклу звучить: “бо насправді — усе одне” [4]. Таким чином, зближення іпостасей матері й коханки як у прозі, так і в поезії мисткині з психоаналітичного погляду є модифікацією Едіпового комплексу, а при гінокритичному підході — утвердженням онтологічної першості жінки, яка дає життя народженому чоловікові і продовжує його в любовному акті.

Зближує прозову та поетичну самопрезентацію героїнь Кіановської дуалістична єдність материнської та дочірньої іпостасей. У її поезії “Я майже не маю матері” зі збірки “Звичайна мова” втілена поширена у феміній ліриці ідея духовної єдності жіночого родоводу, а її лірична героїня як серединна ланка матріархального “ланцюга” — акумулює в собі й материнську, і дочірню функції. Отже, для героїнь як прозових (зокрема, новели “Гра в живе і мертве”, “Вона і діти” та ін.), так і поетичних (вінки сонетів “Палестина (пори року)”, “Галатея. Post scriptum” тощо) творів мисткині характерна “множинна єдність” жіночого “Я” як складного комплексу різнорольових іпостасей, що веде до розщеплення, децентрації жіночої сутності, і водночас утверджує її “усюдиприсутність” й онтологічну первинність.

“Множинність” “Я” — переважно героїнь, а не героїв поезії та прози М. Кіановської — навіть безпосередньо не артикульована в тексті, зумовлює розщеплення реальності, що остаточно децентрує в них картину світу. У збірці новел “Стежка вздовж ріки” ця особливість художнього світовідчуття мисткині часто виявляється через означення “інший”: “Ріка з середини, та сама і зовсім інша” (“Гра у живе і мертве”) [2; 70], або “...я ходила з Данею до ріки: Даня мене во-

дила. Однак то була ніби зовсім інша ріка” (“Все як треба”) [2; 135]). У поетичних текстах Кіяновської децентрація світу виражається переважно на мовному рівні. Так, у вірші з циклу “Езопоезії” (збірка “Звичайна мова”) ефект змішування площин та вимірів часу й простору досягається шляхом “жонглювання” паронімічними лексемами, що належать до різних культурно-символічних парадигм, як-от: “... садок вишневий коло хати / сад вишневий / сад Гетсиманський / той великий і той малий / сад / Сад / де Сад / Сааді...” (“У темряві...”) [3; 95]. Хаотична інтертекстуальність цього уривку націлена, на нашу думку, на вираження ідеї різноплощинності світу, усі сфери якого перетинаються в Слові як Ключі до всіх символічно-культурних вимірів. Ірраціонально-асоціативне розгортання поетичної рефлексії тут є результатом занурення в передсвідому (материнську, за психоаналізом) стихію “чистої”, не впорядкованої “чоловічим” Логосом мови як первинного хаосу слів, що “називають”, але не “означають” (тут варто згадати характеристику Ю. Крістєвої жіночої мови як семіотичної, на відміну від чоловічої, — символічної). Повернення до “материнської субстанції” мови (подібно до ще не впорядкованої духом матерії), що становить сутнісну ознаку фемінного письма, характерне й для лірики Маріанни Кіяновської.

Варіанти реальності, що накладаються один на одний (переважно в прозових текстах мисткині), є продуктом психічної активності її героїв, що виявляється в актуалізації спогадів, або в тиражуванні уявних картин, що співіснують з рефлексією об’єктивних подій. У новелі “Вона і діти”, наприклад, бабуня Хавва в розповідях онуку про батьків щоразу називала різні причини їх зникнення: “наїлися отруйних грибів”, “повбивалися в аварії”, “їх зарізав злодій” і т.д., які в контексті оповіді виявляються вигаданими. Та одного разу Хавва сказала справжню причину (“вона саме так і сказала — насправді”, — у цих словах хлопчика, який зазвичай не вірив у бабунині історії, підкреслено “об’єктивність” подій), — “батька на все життя посадили в тюрму, а мама повіялася бозна-де <...> Але вже через тиждень вона розповідала про авіакатастрофу над морем...” [2; 5–6]. У зображенні такої поведінки бабуні автор не акцентує неправдивість її слів, а навпаки, допускає (через позицію головного героя хлопчика Йосипа) як пригадані, так і вигадані варіанти дійсності, утверджуючи тим самим рівноправність об’єктивної та суб’єктивної (психічної) реальностей.

У ліриці Маріанни Кіяновської домінують реальність психічна, що зумовлено відсутністю нарації і переважанням поетичної рефлексії (особливо в жанрах ліричного вірша та мініатюри; у її вінках сонетів наявні елементи нарації апелюють до реальності якщо не об'єктивної, то міфологічної). По суті, кожний вірш поетеси є віддзеркаленням певного фрагмента психічного буття автора / ліричної героїні. Скажімо, у ліричній мініатюрі зі збірки “Звичайна мова”: “вигадує листоношу / вугра у ріці вигадує / рану на скроні / теж навздогін / бо як же чимдалі згадувати / кого вигодовувати / принаймні попелом / із рідного передмістя” [3; 67], — розгортається асоціативний потік свідомості, у якому оприявнюються не пов'язані між собою образи дійсності (листоноша, вугор, рана на скроні, попіл з рідного передмістя). “Ключем” до розуміння поезії є слово “вигадує”, що вказує на феноменальний процес “творення світу”, його суб'єктивного варіанта в уяві (свідомо або підсвідомо) ліричного “Я”.

Спільність художньо-концептуальних засад письма Маріанни Кіяновської як у поезії, так і прозі, що орієнтовані на децентрацію та розщеплення в тексті картини світу та свідомості суб'єкта на низку об'єктивних та психічних реальностей, дозволяє вважати їх основоположними для фемінної творчості. Водночас родова специфіка лірики та епосу зумовлює відмінність прийомів та засобів їх реалізації у віршах та новелах мисткині. У прозі розщеплення світу й суб'єкта виражається через накладання спогадів героя, уявлених ним картин та дійсних подій, змішування гендерних ролей, а в поезії — через стійку асоціативність й алогічність мови, відтворення передсвідомого процесу мислеспородження.

#### Список використаних джерел

1. Введение в гендерные исследования. Ч. I: Учебное пособие / Под ред. И. А. Жеребкиной. — Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Але-тейя, 2001. — 708 с.
2. Кіяновська М. Стежка вздовж ріки: Новели. — К.: Факт, 2008. — 240 с.
3. Кіяновська М. Звичайна мова: Поезії. — К.: Факт, 2005. — 111 с.
4. Кіяновська М. Книга Адама [Ел. ресурс]: Поетичні майстерні. Огляди — 2003. — Режим доступу: <http://ukrart.lviv.ua/biblio1/kijanovs.php>
5. Маріанна Кіяновська: Я волю бути як Еліот, а не як професор, котрий пише про Еліота. 27.08.2008. [Ел. ресурс]: Ольга Купріян. Вид-во “Факт”. Статті — Режим доступу: [http://fact.kiev.ua/articles/article\\_139/](http://fact.kiev.ua/articles/article_139/)



## Любов Яшина



### КОНЦЕПТ ТВОРЧОСТІ У КНИЗІ “НОМО FERIENS”

#### І. ЖИЛЕНКО

*У статті осмислюється феномен літературної праці в контексті оптимістичної життєвої концепції поетеси із покоління шістдесятників — Ірини Жиленко за її книгою “Номо feriens”.*

**Ключові слова:** творчість, літературна праця, концепція “радиснодушності”.

*In the article the phenomenon of literary work in the context of optimistic life concept of the poetess of the 60-th Iryna Jilenko on her book “Nomo feriens” is considered.*

**Key words:** creativity, literary work, the concept of “soul’s pleasure”.

У 60-х рр. у культурне життя України ввійшли молоді таланти, у системі цінностей яких з’явилися несподівані для радянського морального кодексу індивідуалізм, культ свободи самовираження, гуманізм, інтелектуалізм, що починався з усвідомлення вартості власного “Я”. Здивоване суспільство відразу збагнуло: виникла нова, здатна промовити власне, оригінальне слово генерація творців, яка стала одним із тих “потужних резонансних явищ, що відлунує як у самому його середовищі й творчості подальших років, так і у творчості наступних літературних поколінь й пострадянському дискурсі національної літератури” [11; 171]. Ця хвиля свободи відкрила Україні й світові плеяду митців-шістдесятників, “метаконсиліум особистостей” (Л. Тарнашинська), імена яких на той час були незнайомими і новими, а сьогодні є гордістю нації. Серед них — поетеса Ірина Жиленко, яка “лишилася собою, не “потурчилася”, не зрадила себе й далі веде своє “соло на сольфі” [10; 231]. Її щоденникові записи 60–80-х років, листи до чоловіка, В. Дрозда, протягом 1963–1966 рр. під час проходження ним армійської служби, сучасні коментарі до них склали основу книг “Номо feriens”. Період їх друку охоплює 1997–2004 рр.,

розділи з останньої, третьої — надруковані в журналі “Сучасність” 2009 року.

У літературознавчому просторі серед розвідок, дотичних до нашої теми, варто назвати праці О. Галича, М. Коцюбинської, Л. Тарнашинської, В. Саєнко, Г. Маслюченко, Т. Гажі, Р. Галицької та інших, які присвячені аналізу творчості І. Жиленко взагалі й твору “*Nomo feigiens*” зокрема. Відомий дослідник української мемуаристики професор О. А. Галич відзначив, що “*Nomo feigiens*” української поетеси Ірини Жиленко став “мемуарною класикою” [3; 47], наголосивши на такій його рисі, як “філософічність бачення життя”. Розглядаючи в дисертації “Релігійно-духовний дискурс жіночої поезії 60-х років ХХ ст.” духовну еволюцію творчості Ірини Жиленко, Р. Р. Галицька акцентує звернення поетеси до біблійних істин, її віру в Бога без рабської покори, зауважуючи, що “пізніше про це вона ширше розкаже в автобіографічному романі “*Nomo feigiens*. Людина святкуюча” [2; 6]. Дослідниця висвітлює наявність містких філософських і естетичних символів, одним із яких є модель “власного Дому — Світу із Вікном у квітучий Сад” [2; 6], що домінує і в “*Nomo feigiens*”. Т. П. Гажа, аналізуючи в дисертації суб’єктний тип літературних мемуарів, наголошує на специфічній ознаці жанру в романі І. Жиленко “*Nomo feigiens*”: “синтезі щоденника, епістолярію й автобіографічної нарації”, підкреслюючи, що образ автора в ньому “відзначається внутрішньою гармонійністю, уродженням оптимізмом і відчуттям богоприсутності у світі” [1; 12–13]. Залишимо поза увагою жанрове означення твору (думки науковців неоднозначні: “мемуарна повість” (О. Галич), “роман” (Т. Гажа), “автобіографічний роман” (Р. Галицька) тощо) і сфокусуємо свою увагу на феномені творчості поетеси “шістдесятницького Відродження” Ірини Жиленко в контексті епохи за її оригінальним твором “*Nomo feigiens*”.

Тема творчості є провідною в книзі І. Жиленко “*Nomo feigiens*”: “Маю щоденне високе свято творчості, а отже, щоденно живу “в казці” [9; 62]. У спогадах поетеса виражає особисте ставлення до творення поетичних строф, наводить уривки з творів, окреслюючи власний мікрокосм: рідний дім як уособлення “гнізда земного”, своя кімната з “розчиненим вікном у сад”, світ природи. На думку Л. Тарнашинської, “Ірина Жиленко, “замкнувши” себе в камерному домашньому світі <...>, знаходила радість у розлитому довкола природному й уре-

чевленому світі” [12; 232]. Друзі-шістдесятники схвально сприймали камерність і духовність поетичного доробку І. Жиленко. Київські критики вважали поезію І. Жиленко неактуальною і дивною, вбачаючи в ній вияв мотиву втечі від життя, “незрозумілого відчуття радості”. Один із однодумців поетеси, Роман Корогодський, прочитавши її вірші, відкидає таку оцінку і акцентує наявну в її поезіях концепцію світу найрізноманітніших відтінків і настроїв. “Про що вона пише? Про душу. Про душу не можна писати просто, однолінійно. Те, про що пише Іра, хвилює кожного зокрема, а не всіх разом” [6; 67]. Праця для душі завжди була для неї пріоритетною, тому й теми обиралися вільно. Відповідно до свого особистого вибору авторка, як зауважила Л. Тарнашинська, “відстоювала своєю творчістю право митця залишатися самим собою, творити так, як підказує художня інтуїція” [12; 232].

І. Жиленко не витрачає час на роздуми про необхідність її творчості для суспільства, чи про почесне місце в літературному процесі. Її задовольняє роль свідка і спостерігача в соціальній сфері, а в духовній — особи просвітленої, життєлюбної. Радісний стан поетеси є безумовним. У цьому, вважає Ірина Жиленко, і є його цінність, тому і вірші творяться легко: “Кому творчість — тяжкий труд, а мені вона — величезне “отдохновіння”, я тільки і присідаю, і спочиваю, поки пишу. Для мене творчість — зелена шаль, в яку я загортаю себе, ховаючись від світу на одну-однісіньку мить” [7; 143]. І життя, і творчість для неї — це обдарування, якими слід наділяти оточуючий світ, коли переповнений ними сповна, вони породжують подяку вищим силам і втіху. “Мене прорвало віршами! Пишу, як божевільна. І така щаслива! Прикипіла до лавки на бульварі і писала, писала, аж руки тремтіли. <...> А вранці встала з таким щастям в душі. І весь день — як на крилах! І серце обливається гарячою радістю...” [4; 70]. Радість, оптимізм і сонячність сприйняття навколишнього життя асоціюється у неї з золотим кольором. У “*Nomo feriens*” І. Жиленко називає себе “казковою феєю” і “роззолочує” спогади про власне минуле: “...без краси і свята — немає казки. Без казки ж — немає життя” [4; 18], створюючи таким чином особливий святковий настрій. Він складається з нюансів родинного життя, спостережень за природними явищами і оточуючим світом, із спілкувань з друзями. На думку поетеси, “свято — поняття духовне, це внутрішній стан, а не обід у супер-ресторані”:

Не проміняю на мільйон,  
на усевладдя і веселля —  
свій тихий день, свій добрий сон,  
своє усміхнене дозвілля [9; 64].

Сучасні атрибути “нових українців”, “скоробагатьків” (І. Жиленко), як-от: лімузини, євроремнти, штани від модних кутюр’є — не є привабливими для поетеси. Її любов живиться місцями, “де юрмиться небагатий люд”, хоч, зауважує вона, знайти їх в Києві важко — столиця активно “американізується”. Проте, констатує авторка, “на мій вік вистачить іще архаїчних куточків із романтичним відсвітом старого, доброго Києва. Там і живу. Й віршую:

Не проміняю на елей,  
тріумфи, лаври і пеани —  
свободи тихий привілей  
на старомодному дивані [9; 64].

Для І. Жиленко внутрішня свобода — це найбільша цінність, яку має людина і завдяки якій вона зберігається духовно. Авторка пояснює, що в цьому їй допомогла власна філософія “радіснодушності”, захоплення життям. Проблема збереження внутрішньої свободи і радості, репрезентована у творі, вирішується на метафізичному рівні: “Свободу вкладає нам в душу Господь” [5; 43], “радіснодушність — коштовність, як і всякий інший Божий дар” [5; 12]. І внутрішня свобода, і радість трактуються поетесою як подарунок долі, як те, що людина має від народження і що вона повинна оберігати до смерті, щоб лишитися людиною. Підсумовуючи, зазначимо: авторці це вдалося: “Я щаслива людина. Люблю життя. Вдячна і за те, що мене обминули спокуси вульгарного споживацтва, кар’єризму, фанатичного аскетизму та ідейного фанатизму, залишивши мені просте і добре, багатотрудне і радісне людське життя” [4; 12]. Цей життєвий висновок підтверджений і наведеним авторкою відгуком читача А. Євенка на опубліковану нею восени 1983 року в “Літературній Україні” статтю під заголовком “Поезія — це радість”: “Знаєте, чим ближче старість, то більше хочеться бачити й чути щасливих людей. Мені здається, що Ви належите саме до них. Ваша стаття пронизана щастям. Хочу ще й ще читати, слухати Вас, знати, що є така щаслива поетеса в своєму таланті і в житті...” [9; 67].

Її любов до себе, самозахоплення, самоповага походять із любові до світу у найменших його дрібницях і до Бога як існуючої реальності, який його створив. Саме ця любов до світу і до себе артикульована поетесою в “Ното feriens”. Наповненість відчуттям вічності допомагає Ірині Жиленко бути “сильною і незнищеною” і породжує її справжній гімн собі як божому творінню, яке милується красою створеного Богом світу і дякує Творцеві за життя: “А якщо на самісінькому дні відчаю, на тому дні, з якого не піднімаються, — опиниться Її Світлість Ірина Жиленко, то на цьому ж дні одразу ж засвітиться свічка, зазвучить музика, потече білий, безкінечний сніг і народиться Радість. І тоді дно стане небом, а небо — там, де я” [4; 13]. Вона підкреслює, що зберегла чистоту душі й володіє двома найбільшими Божими дарами — вірою й радістю. За Біблією, це дорогіцінні духовні плоди, названі серед інших у посланнях апостола Павла: “А плід духа: любов, радість, мир, довготерпіння, лагідність, милосердя, віра” [5; 22]. Віра в Бога-творця дає їй наснагу на творчість та право на самоповагу. Вважаючи себе створінням Божим, вона почуває себе з Богом на рівних, оскільки вона також творець і має власний світ — образний світ своїх віршів і спогадів.

Літературна праця є для І. Жиленко щоденним життям, хоч, за її словами, не принесла їй добробуту. На здивовані людські запитання, навіщо писати, якщо не платять, вона відповідає: “Писали, пишемо, й писатимемо, поки й віку нашого. І це аж ніяк не подвиг. Це наше життя” [9; 63]. Навіть у відсутності належних умов для написання віршів (вдома мама, бабуся, діти) поетеса виносила крісло в затемнений коридор з видом на сміттєпровід і присвячувала час творчому процесу: “Працюю в умовах повної відсутності умов для праці. Але я полюблю народжувати ті рядочки, так полюблю, аж тіло терпне від насолоди, коли вони вдаються. <...> Як можна жити й не творити? Забери в мене вірші — й залишиться страшна діра провалля посеред оселі, а ми тулитимемося на залишках підлоги — і я, й діти, і чоловік — і боїтимемося ходити, жити, говорити, щоб не впасти в ту прірву, в ту порожнечу, яка затятиме в моїй душі” [9; 64]. Для більшості суспільства такі люди є “диваками”. Як підсумовує І. Жиленко, “диваки — від Бога. Вони були, є й будуть завжди” [9; 63].

80-ті роки принесли поетесі свободу творити, про що залишено запис в щоденнику від 25.12.85 р.: “Нові, незалежні часи дали нам не-

вимовне щастя свободи творчости. І це головне” [9; 64]. Проте “про-літературні-прилипайла” все одно приписували їй аполітизм, декадентство. Щоб надрукувати збірку “Останній вуличний шарманщик” (1985 р.), поетесі довелося позбутися епіграфу з Біблії та цілого ряду віршів. Акцентуючи на відсутності у своєму житті глобальних падінь і злетів, притаманних її чоловікові, Ірина Жиленко зауважила: “Я хитріша і мудріша, бо давно вже не маю жодних ілюзій щодо людства. Я, мов черепаха, готова будь-якої миті схватись у себе, в музику, вірші, в дітей, у природу й наплювати на своїх гонителів. Мій оптимізм — із булату, його зламати не просто” [9; 68].

Підставою для зникнення позитивних емоцій у власному світі Ірини Жиленко стали події 1986 року. Якщо оповідь у “*Homo feriens*” про найтрагічніші події руху шістдесятництва пом’якшується її незнищеним оптимізмом, філософією радісного сприйняття життя, то згадкам про жахливу Чорнобильську трагедію і душевний стан після неї авторка додає темні фарби, неодноразово перелічені влучні звороти: “обухом по голові — страшна звістка про аварію”, “апокаліпсис — повсюдний”, “тиха, нечутна хода смерті”, “ми — приречений мурашник”. Розгубленість, зневіреність і безнадійність знищили в поетесі бажання творити: “Писати вірші не можу. Про що писати? Про смерть — не хочу, про життя — не можу. Тим-то й пишу щоденник так багато, як ніколи не писала” [9; 83]. Стан роздвоєння “між раєм весни й пеклом трагедії” характерний для Ірини Жиленко в цей складний період життя, що вона й відзначає в щоденниковому записі від 09.05.86 р.: “Усе стало нестерпним: вірші, музика, краса весни. Занадто страшний дисонанс між усім тим і чорнобильською реальністю” [9; 81]. Категоричність поетеси: “Більше я не писатиму віршів” [9; 76] вмотивована її “тяжко хворою душею”, муками, сумнівами й переживаннями за долю сина Павлика і необхідністю розв’язання проблем від’їзду з Києва до не забрудненого радіацією району. Описи подорожі до Західної України сповнені урочистих деталей краси природи, яку Ірина Жиленко порівнює з музикою. Пейзажні ілюстрації Закарпаття, наведені в тексті (“золоті потоки кульбаб”, “охайнісінькі дворики, доріжки — все ажурове, легке, світле, тішить око, все заплетено виноградом”), чужі для поетеси, “не беруть за душу”, а провокують спогади про рідну домівку, “просторі халеп’янські поля”. “Втомлена, скорботна душа” Ірини Жиленко “не здатна була прийняти її в

себе й відгукнутися сплеском радості. Тільки щеміла від тієї краси” [9; 81]. Влаштування на новому місці, вирішення побутових справ, туга за рідними не дозволяють авторці позбутися жахливого настрою покинутості й забутості й згадати про поезію: “Знайшовся б час і для віршування. Але не хочу. Не можу. Все, що відбулося, занадто складно й катастрофічно. Це слід осмислити, збагнути... Творчість, така, як раніше, — безглуздість і марне заняття” [9; 95]. Лише з часом, після тривожних роздумів і переживань, з’являється в щоденнику від 02.06.86 р. запис. Поетеса констатує: “раптово... прийшли вірші. Пишу. Минуло оніміння душі й пальців, і я відчуваю полегшення. Ї хоч пишу про те ж саме, про нашу трагедію — відчуваю якийсь дивне піднесення. Істинно творчість щасливить, навіть коли твориш трагедію <...> Чорнобильська трагедія стала для мене якоюсь мірою отакою “великою духовною подією”, а всяка духовна подія відкриває нові могутні обшири для мислителя й мистця. Поет виростає з горя, а не з благополуччя” [9; 100–101]. Творчий процес для Ірини Жиленко під час вимушеного вигнання — втілення болю й надриву: “За ці дні написала загалом 5 віршів. Останній, найдовший, “Похорон” (плач по українській землі) мене просто вимучив. Це п’ять віршів — не просто вірші. Вони витягли з мене всі сили, всю душу. Пишучи кожен, ридала, що й світу Божого не бачила крізь запухлі повіки” [9; 103]. Його не назвеш ні радісною працею (“Вчора знову шалено писалось і ридалося. Тепер я, пишучи вірші, не бачу рядків за сльозами” [9; 107]), ні плідною (“Я написала тут (у Закарпатті. — Л. Я.) вісім віршів. Вірші гарні. В них вірю” [9; 113]). Вірш “Похорон” не залишив байдужою М. Коцюбинську і був належно нею поцінований: “...на одному диханні написався її “Похорон”. Якщо доведеться мені колись упорядковувати збірку “100 найкращих українських поезій”, я, мабуть, внесу до неї “Похорон” Ірини Жиленко як поетичний зойк післячорнобильської доби ” [10; 236].

Концептуальними символами у поетичній творчості Ірини Жиленко виступають два взаємопов’язані образи: свічі й “розчиненого у сад вікна”. Перший є уособленням живого вогню, тепла: “Я сижучу на кухоньці при свічі <...> Розчинила вікно у дощ” [9; 95] і специфічної аури світла, яке єднає людину з Богом, Космосом. Як образ духовного світла свіча є емблемою християнських традицій, символізуючи трепетну людську душу [13; 324]. Свіча на картині невідомого май-

стра, купленій поетесою в антикварному магазині, надихнула її на створення вірша, уривок з якого вона наводить у спогадах:

А на картині дворик сутінковий  
старого міста. Стіл. Вино. Свіча.  
І два вікна про щось своє мовчать —  
освітлене і загадкове [9; 72].

Цей вірш авторка написала перед Чорнобильською трагедією. І зауважила: “А “золота свіча” на столі в присмерковому дворіку так сумно, пристрасно і болісно кликала мене до себе впродовж усього “чорнобильського вигнання”, що не повернутися до неї ми не могли...” [9; 73].

Другий образ “розчиненого у сад вікна” уособлює в собі світло, радість і свободу. Воно надихає на оптимістичне сприйняття оточуючого світу: “Сиджу перед розчиненим вікном у квітучий сад. А на вікні, у вазі — гілочка терну” [9; 75]. Творчий процес поетеса порівнює із відчиненим вікном: “коли пишеться — немов навстіж розчиняється вікно в прекрасний, бентежний, незвіданий і безсмертний світ. І я — щаслива!” [8; 96]. Аналізуючи збірку поезій І. Жиленко “Вікно у сад” (1978 р.), М. Коцюбинська відзначила наявність у ній домінуючого образу “вікна, розчиненого у сад” і охарактеризувала його як символ творчості письменниці загалом. “Вікно в сад” надавало авторці душевної сили й наснаги за будь-яких життєвих негараздів: “Моє вікно в сад ніколи не зачинялось. Усе життя. Я й помру, залишивши його розчиненим...” [6; 56].

Отже, у книзі “Ното feriens” І. Жиленко розкриває процес літературної творчості, побудований на оптимістичній життєвій концепції “радіснодушності”. Окреслений власний мікрокосм — “апологетика дому” (Л. Тарнашинська) зі свічею і “розчиненим вікном у сад” допомогли І. Жиленко самозберегтися і не втратити своєї індивідуальності “від чорної безодні відчаю” під час катастрофічних випробувань.

#### Список використаних джерел

1. Гажа Т. П. Українська літературна мемуаристика другої половини ХХ століття: становлення об'єктного і суб'єктного типів : автореф. дис. ... канд. філолог. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / Т. П. Гажа. — Харків, 2006. — 20 с.



2. Галицька Р. Р. Релігійно-духовний дискурс жіночої поезії 60-х років ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. філолог. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / Р. Р. Галицька. — Івано-Франківськ, 2008. — 20 с.
3. Галич О. А. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи : монографія / Олександр Андрійович Галич. — Луганськ : Знання, 2001. — 246 с.
4. Жиленко І. “Номо feriens” / Ірина Жиленко // Сучасність. — 1997. — № 9. — С. 12–87.
5. Жиленко І. “Номо feriens” / Ірина Жиленко // Сучасність. — 1997. — № 10. — С. 16–70.
6. Жиленко І. “Номо feriens” / Ірина Жиленко // Сучасність. — 1999. — № 2. — С. 40–68.
7. Жиленко І. “Номо feriens” / Ірина Жиленко // Сучасність. — 2002. — № 4. — С. 127–145.
8. Жиленко І. “Номо feriens” / Ірина Жиленко // Сучасність. — 2004. — № 6. — С. 89–97.
9. Жиленко І. “Номо feriens” / Ірина Жиленко // Сучасність. — 2009. — № 1–2. — С. 61–117.
10. Коцюбинська М. Х. Мої обрії : в 2 т. / Михайлина Хомівна Коцюбинська. — К. : Дух і літера, 2004. — Т. 2. : Вікно у сад: “Вибране” І. Жиленко. — 2004. — С. 230–237.
11. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво як “дух” часу: концептуалізація, інтерпретація. Аберация явища у постмодерному прочитанні // Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концепції / Людмила Тарнашинська. — К. : Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. — С. 154–174.
12. Тарнашинська Л. Свобода вибору — єдина форма індивідуалізації особистості // Л. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концепції / Людмила Тарнашинська. — К. : Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. — С. 226–233.
13. Тресиддер Дж. Словарь символов / Джек Тресиддер. — М. : ФАИР-ПРЕСС, 1999. — 448 с.

## ПРОБЛЕМИ ПЕРЕКЛАДУ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ

*Олена Бистрова*



### ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ І. ФРАНКОМ ТВОРУ Ф. ДОСТОЄВСЬКОГО “СЛАБКЕ СЕРЦЕ”

*Стаття присвячена дослідженню особливостей реценції творчості Федора Михайловича Достоевського яскравим представником української культури, літературознавцем та перекладачем Іваном Яковичем Франком. Аналізуються особливості перекладу твору “Слабке серце”, яке Франко перекладає, як “Хоре серце”.*

**Ключові слова:** реценція, стиль, психологізм, поетика, переклад.

*The article is devoted to the comparative analyzing of Dostoevsky’s literary work “Slaboe serdze” and its translation “Hore serze” which was made by the Ukrainian cultural worker and translator I. Franko. We analyze the specific feathurs of the reception and translation by Franko.*

**Kew words:** reception, translation, style, psychology, poetics.

Знаковість постаті Федора Достоевського для світової культури визначив Іван Франко, особливо його цікавило психологічне підґрунтя творів, навіть психопатологічне: “Достоевський — незрівняний психопатолог” [2; 305]. Для Івана Франка Федір Достоевський був “найгеніальнішим” серед прозаїків ХІХ століття: “Майже рівночасно з Київським Кирило-Мефодіївським кружком потерпів у Петербурзі тяжку кару кружок Петрашевського, до якого між іншим належав також найгеніальніший російський письменник Федір Достоевський” [3; 144], долю його порівнював з долею Шевченка, відмічаючи, що вони майже одночасно потерпіли від царату “тяжку кару”. Про це дослідник писав у “Тюремних сонетах”: “Минув час мук? Брехня! Чи ж довгий час, Як гибли Пестель, Каракозов, Соня, Як мучивсь Достоевський і Тарас?..”

Іван Франко глибше і ширше, ніж його сучасники, розумів Федора Достоєвського. У його висловлюваннях переважають загальні оцінки, увага зосереджена на визначенні місця Достоєвського в світовій літературі, на характеристиці його стилю і світогляду. Увагу Франка дедалі все більше привертала проблеми психології, аналізу складних, суперечливих, а часом і патологічних станів людської душі. У порівняльній характеристиці Золя та Достоєвського Франка цікавить не подібне, а відмінне. Бо саме в цьому виявляється своєрідність митця. Привертає увагу масштабне мислення Достоєвського, узагальнені, афористичні характеристики, зіставлення, чіткі й стислі висновки.

Порівняльний метод стає у Франка важливим засобом розкриття творчої індивідуальності письменника, визначення місця художника в національній та світовій літературі. Франко розглядає творчість Достоєвського в зв'язку з процесами, що характеризують рух світової літератури на шляху поглиблення психологічного аналізу, відкриття та художнього освоєння нових можливостей сучасного роману, нових сторін духовного життя людини. Роман “Злочин і кара” належить, за словами Франка, до тих творів європейської літератури, в яких “інтереси особистої психології героїв колосально розрослись і розширились. Обсервація власне найдрібніших появ, рухів і відрухів душ зробилась без порівняння стараннішою і багатшою...” [3; 151].

У І. Франка немає спеціального дослідження про Ф. Достоєвського. Висловлювання про нього розкидані по різних статтях, написаних у різний час, але, взяті разом, вони свідчать про цілісність і послідовність його поглядів на творчість митця. У своїх відгуках, рецензіях, аналізах творів різних видатних письменників Франко часто звертається до спадщини Достоєвського, до таких творів, як “Записки з мертвого дому”, “Злочин і кара”, підкреслюючи в них “трагічний підклад”, “котрий так сильно потрясає душу читача у Достоєвського” [2; 490]. На думку Франка, німецька література, починаючи з 70-х років XIX століття, зазнала впливу “реалізму російських писателів, особливо найбільше російських Достоєвського і Толстого з їх різким аналізом глибин людської душі і душевних хвороб...”. Він знаходив сліди впливу Достоєвського в творчості Гауптмана. Розглядаючи роман у віршах чеха Макара Йозефа “Магдалена”, Франко пише: “Цнотлива повія Люсі “похожа трохи на Соню в романі Достоєвського “Преступление и наказание”, тільки без того глибокого трагізму, яким обді-

ляв Достоевський свій високий твір” [2; 480]. І додає: “...тільки без того глибоко трагічного підкладу, котрий так сильно потрясає душу читача у Достоевського” [2; 490]. У статті “З нової чеської літератури” Франко писав: “Ся нова школа, що у Франції виросла як один конар могучого дуба — натуралізму, та з часом, розвиваючи та поглиблюючи психологічних аналіз, доходила до спіритуалізму, енокатолицизму та містики, а в Німеччині постала зразу під окликом натуралізму та соціалізму, та, розвиваючись під впливом росіян (Достоевського та Толстого) і скандинавців (Ібсена, Гарборга, Драхмана), вдалася більше в філософію...” [2; 476].

Саме І. Франко став першим перекладачем творів Ф. Достоевського. Йому належить переклад твору “Слабке сердце” (Франко перекладає назву як “Хоре сердце”), в якому він відзначив ознаки геніального письменника. Проводячи аналіз оригіналу з перекладом, можна відмітити деякі особливості, які підкреслюють специфіку сприйняття творчості Достоевського українським реципієнтом. По-перше, треба звернути увагу на відмінність назви. Вираз “слабое сердце” все ж відрізняється за семантичним наповненням від “хоре сердце”. Франко відобразив своє сприйняття образу протагоніста, по-своєму інтерпретуючи причину божевілля головного героя. Серце — заміник лексеми душа. Хоре сердце — хвора душа. Хоча в тексті перекладач подає одну з характеристик героя як слабосилий — і це відгомін заголовку “Слабке сердце”. Лексема сердце стає наскрізно-домінуючою. Вася Шумков сам собі дає характеристику: “У меня доброе сердце”, а у Франка: “Ти ж знаєш, це те тільки з доброго сердца” [4; 148]. Розповідаючи про історію свого кохання, Вася вигукує: “Братуку мій, як тепер солодко в серці, як легко на душі!”. Перекладач посилює емотивний фон, бо в оригіналі ця фраза звучить значно стриманіше: “Брат, теперь так сладко...”.

Франко охоче використовує усталені фраземи, приповідки, популярні для українського реципієнта, наприклад, “не бери мені за зло” замість “ты меня извини”. Або “...як в тій приповідці говорять: нині пан, завтра пропав!”, а в оригіналі: “был да сплыл”.

Душевна хвороба Васі Шумкова (а отже — сердечна) починається від гіркої думки, що він не встигне виконати (тобто гарно, каліграфічно переписати) рукопис, який йому доручив його начальник. Поступово нарощується в серці жах від почуття невиконаного обов’язку,

яким він знехтував через кохання. Його бідне сумирне серце маленького чиновника не витримує такої навали щастя, захоплення при постійній думці, що не встигне виконати роботу. Фактично, серце не витримує тиску сумління, воно виявляється занадто слабке для такого випробування. Вася одночасно дуже прагне до свого щастя і дуже його боїться. Одночасне переживання двох полярних відчуттів призводить до хвороби. Це проявляється не тільки емпірично, а й у діях героя. Наприклад, вже маючи прояви хвороби, Шумков у безсвідомому стані намагається виконати поставлене начальником завдання і дописати роботу. Він сидить за столом і старанно пише, але пером без чорнила. Він пише і водночас не пише, бо сліду від рухів пера не лишається.

Серце — домінанта й у характеристиці нареченої: “Побачиш її, оціниш те глибоке серце!” — в оригіналі: “благородное сердце”. Заміна доречна, бо якби перекладач вжив шляхетне серце, то крім суто людських, жіночих якостей, з’явився б відтінок шляхетного походження і необхідність підтвердити шляхетність певними відповідними вчинками. Домінанта серце функціонує активно й у різних іпостасях. Наречена Ліза поєднує серце з душею як єдиний символ щастя і злагоди: “...будемо, як одне серце і одна душа!”. У цьому місці оригіналу домінанта серце відсутня: “Мы будем втроем как один человек! — вскричала она в восторге!”. Вася, відчуваючи, що не встигне переписати рукопис, реагує не розумом, а серцем: “...мені коло серця так якось сумно зробилось”. Долучається до функціонування серця і совість: “Але мені совість спокою не дасть”. Частотність домінанти серце у Франка вища, ніж в оригіналі. Переклад доводить думку, що гостре відчуття обов’язку і неспроможності виконати в строк доручену роботу сильніші за почуття любові й можливості щастя. Серце героя “хоре” на порядність, чесність, самовідданість, відповідальність, вдячність за добро — якості, які в житті зустрічаються не часто.

Тонко відчуваючи текст, його поетичну своєрідність, перекладач думає і про українського реципієнта, тому використовує традиційні українські форми: “Дві великі сльозинки закрутились на двох чорних, як терен, оченятах...” У Достоєвського: “...две крупные, словно перлы, слезинки накопили в один миг в черных как смоль глазках...”. З цією ж метою Франко вводить лексеми знайомі в Галичині, насамперед: “пулярес, вишиваний пацьорками: золотом”. В оригіналі ж: “это был бумажник, шитый бисером, золотом...”.

В інтересах доступності широкому загалу читачів Франко частково скорочує текст, підкреслює примарність обов'язку перед особистими почуттями, вводить український підмурівок через численні фраземи. Достоевський і Франко зійшлися у високій духовній сфері. Франко сприймає Достоевського як митця високого Канону.

#### Список використаних джерел

1. Достоевский Ф. Слабое сердце // Федор Достоевский. Полное собрание сочинений : в 30 т. — Л. : Наука, 1973. — Т. 2. — С. 16–49.
2. Франко І. З нової чеської літератури // Іван Франко. Зібрання творів : у 50 т.— К. : Наукова думка, 1981. — Т. 29. — С. 476–491.
3. Франко І. Темне царство // Іван Франко. Зібрання творів : у 50 т.— К. : Наукова думка, 1980. — Т. 26. — С. 131–153.
4. Франко І. Хоре сердце. Ф. Достоевський // Іван Франко. Зібрання творів : у 50 т. — К. : Наукова думка, 1980. — Т. 25. — С. 147–179.

## Лілія Богачевська



### ВТІЛЕННЯ АНТРОПОНІМІВ ЯК ЕЛЕМЕНТУ ОБРАЗОТВОРЕННЯ КРИЗЬ ПРИЗМУ ПЕРЕКЛАДУ (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ Ч. ДІККЕНСА “ВАЖКІ ЧАСИ”)

*У статті аналізується втілення антропонімів як образотворчої одиниці в романі Ч. Діккенса “Важкі часи”. Літературне явище розглядається у компаративно-типологічному аспекті, адже до уваги беруться різночасові переклади твору англійського письменника.*

**Ключові слова:** антропонім, номінація, переклад, асоціативні зв'язки, морфема, етимологія, словотвір, художній дискурс.

*The article analyses the manifestation of private names as a character creating unit in Ch. Dickens' novel “Hard Times”. The literary phenomenon is studied in the comparative-typological aspect and that's why the translations of different years are taken into consideration.*

**Key words:** antroponym, nomination, translation, associate connections, morpheme, etymology, derivation, art discourse.

Мистецький словесний діалог культур здійснюється через традиційну форму — переклад. Це трансплантація твору в іномовне середовище, перевтілення тексту однієї мови засобами іншої. Д. Дюришин слушно зауважив, що “інтерес філології до проблем перекладу значною мірою зумовлений активним розвитком міжнародних контактів у всіх сферах людської діяльності, зростаючим прагненням до обміну духовними цінностями в загальносвітовому масштабі” [3; 128]. Текстуальні перетворення в інше мовне середовище — корисний матеріал розбудови загальнолюдської культури, засвоєння морально-етичних надбань людства. Найявність великої кількості перекладів — індикатор зрілості культури.

Художній текст — самодостатня, довершена система взаємодії усіх його компонентів, серед яких мають місце оніми, зокрема антропоніми як їхня підструктура, що є важливим чинником авторського стилю. Адже номінація не тільки вводить об'єкт у світ оповіді, але й

у більшості випадків стає наскрізним штрихом характеристики певного персонажа, стає фоном для розгортання подій твору, визначає долю героїв.

Ономастичний шар художніх творів насичений змістовою, естетичною, соціальною та національною інформацією. Вживання власних назв у текстовій тканині художніх творів набуває значення для певної мовнокультурної спільноти. Саме перекладні твори слугують денационалізації оригіналу загалом та його певних елементів зокрема. Як зауважує перекладознавець Р. Зорівчак, “англомовна українітка вже настільки вагома і кількісно, і якісно, що можна ставити питання про повноцінне відтворення в перекладі не лише образів та ідеї твору, а й окремих його складників” [4; 11]. Отже, мета цієї розвідки — дослідження онтології ономастичного простору в романі Ч. Діккенса “Важкі часи” та його українських перекладах К. Шмиговського (1930) та Ю. Лісняка (1970).

Власні імена художнього твору виконують інформативну функцію, повідомляючи екстралінгвістичні дані про денотат імені, якому воно належить. Тільки зрозумівши суть об’єкту номінації, можна пояснити значення наданої йому власної назви, як особливого промовистого, символічного маркування, пов’язаного з ментальністю. Адже, оніми здатні володіти асоціативним потенціалом у результаті національних, психолінгвістичних архетипів.

Досліджуючи антропоніми в романі “Важкі часи” Ч. Діккенса та його українських перекладах, слід дотримуватися порівняльно-компаративного методу та, керуючись “принципом діалогічності” (за М. Бахтіним), перебувати в бінарній площині: автор — перекладач, першотвір — переклад, вихідна-література — література-реципієнт.

Сигніфікативний зміст номінації, який імпліцитно відомий адресанту (автору), під час читання передається адресату (“читачу-як-співавтору”, який згідно із рецептивною естетикою постає у постаті перекладача), розкриваючи певні відомості про загальні властивості об’єкта. Автор, добираючи власні назви, звертає особливу увагу на фонетичний, морфемний та експресивний рівень антропонімів, що водночас повинно бути в полі зору перекладача при відтворенні елементів оригіналу в перекладі.

Реципієнт (професійний перекладач), працюючи над передачею антропонімів, інтерпретує вже існуюче, суб’єктивне авторське ба-



чення, переосмислює асоціативні, фонетичні, морфологічні зв'язки номінацій, сприймає їхнє функціонально-семантичне значення, наближується до розуміння прототексту, намагається відтворити його засобами рідної мови та донести авторський задум до читача. Сприйняття номінативної інформації перекладачем залежить від його рівня знань на екстралінгвістичному рівні: психологічні (вміння розрізняти та виявляти різні риси характеру), соціально-культурні (інформація про побут, звичаї, історію); на філологічному рівні: лінгвістичні (лексико-семантичні та контекстуальні зв'язки) та літературному (асоціативні, конотативні, метафоричні процеси).

Діяльність перекладача спочатку спрямована на аналіз цілісної структури художнього тексту, розчленування його на окремі елементи, вивчення їхнього значення та асоціативних зв'язків. Звісно, різні перекладачі застосовують свою самотутню поетику, мають свої пріоритети: для одних — це збереження авторського стилю, для інших — передача художніх засобів. Однак їхня спільна мета — якнайкраще справитися з обома завданнями, а світогляд перекладача повинен збігатися із авторською концепцією першовзірця, перекладач має підкорити свою індивідуальність особі митця, “як актор підпорядковує свою поведінку на сцені задумові автора п'єси” [6; 11].

“Тяжкі часи” — десятий роман Ч. Діккенса, присвячений шотландському романісту, філософу, історику, близькому другові письменника Томасу Карлейлу, який боровся з економістами-філософами дня, що пропагували аналітичний прийом, що зводив усе до цифр і статистики.

Композиційна побудова “Тяжких часів” включає три книги (Книга перша. Сівба; Книга друга. Врожай; Книга третя. Збір врожаю), твір складається тільки з 20 розділів. Це вдало структурований роман, тому чіткість і гармонійність форми слугує джерелом емоційного впливу на читача.

Слід додати, що роман написаний за звичною для Ч. Діккенса технікою монтажу, згідно з якою дві сюжетні лінії твору — утилітаристська ідеологія Gradgrind, Товкмача (за Лісняком), Гредграйнда (за Шмиговським) та її вплив на навколишніх, злиденне життя трударів загалом, і Blackpool (Блекпула; Бездола) зокрема, — чергуються по розділах, що надає роману драматичного ефекту та змогу читачеві спостерігати за подіями, ніби дивлячись фільм. Головна ідея “Тяж-

ких часів” — гармонійне поєднання інтелектуального та чуттєвого начала при вихованні дітей і застосування такої філософії як життєвого принципу. Автор втілює її, сатирично зображуючи персонажів Gradgrind (Гредграйнда; Товкмача), Bounderby (Баундербі; Горлодербі), Choakumchild (Чакумчайлда; Дітодавса), Bitzer (Бітцера; Бітцера), які заперечують доцільність людських почуттів, фантазії, натомість із захопленням окреслює наївну доньку циркача Сесілію (Сісі) Джуп.

Ч. Діккенс як автор-номінатор добирає денотату найбільш властиву ознаку, яка у художньому творі виступає важливим образотворчим чинником. Адже, антропонім, характеризуючи певну поведінку, демонструє соціальний, національний, віковий статус, подає певні події, епізоди життя персонажів крізь призму їхнього мікросвіту.

Англійський письменник — майстер сатиричного зображення дійсності, вміло створював гротескні, шаржовані образи носіїв “філософії цифр і фактів”, гіперболізуючи певну рису поведінки, висміював представників пануючої суспільної ідеології та називав їх промовистими незабутніми прізвищами. Справді, використовуючи функціональні антропоніми, які мають здатність характеризувати персонажів твору, ніби створюється їхня “візитна картка”. Ч. Діккенс, добираючи назви, характеризує та створює текстову тканину, де номінація стає точкою розгортання певних тем. На думку В. Кухаренка, “багато персонажів Діккенса, Теккерея, Салтикова-Щедріна, Чехова називаються іменами, які вміщують авторську підказку для читацького визначення характеру персонажу” [7; 103].

Центральний образ роману Ч. Діккенса “Важкі часи” — директор школи на прізвище Thomas Gradgrind. Якщо заглибитись в етимологію цієї англійської власної назви, бачимо, що вона складається з двох морфем grad і grind. Перша частинка, на нашу думку, походить від слова to grade — сортувати, класифікувати, водночас інша — це to grind — перемелювати; зубрити, мучити. Тут спостерігається авторський словотвір: поєднання двох морфем, внаслідок якого перша частина була спрощена та втратила букву -e. Автор дотримується також фонетичної співзвучності, адже дві частинки містять буквосполучення -gr-, звучання якого є досить різким, та має здатність налаштовувати підсвідомість читача на відповідний лад.

Справді, в імені Gradgrind закладена характеристика персонажа, яка розгортається в плині текстової тканини. Цей літературний ге-

рой — представник філософії раціоналізму, що заперечує будь-які почуття та фантазії. Він мордує дітей, змушуючи їх класифікувати різні предмети, пригнічуючи дитячу уяву цифрами та фактами.

“Tomas Gradgrind, sir. A man of realities. A man of facts and calculations... With a rule and a pair of scales, and the multiplication table always in his pocket. Sir, ready to weigh and measure any parcel of human nature, and tell you exactly what it comes to” [8; 12].

У перекладах це відтворено так: “Томас Гредграйнд, сер. Людина дійсного... З лінійкою й терезами, з таблицею множення в кишені, сер, — ця людина завжди готова виважити, виміряти кожен частинку людської природи, щоб доточно сказати вам, яка її ціна” [1; 4]; “Томас Товкмач, пане добродію. Людина здорової думки. Людина фактів і розрахунку... Завжди з лінійкою й терезами в руках, пане добродію, і з таблицею множення в кишені, завжди готовий зважити і виміряти будь-який вияв людської природи і сказати достоту, чому він дорівнює” [2; 26].

Така промовиста цитата демонструє справжню сутність цього персонажа. На думку В. Коптілова, “сама манера викладу думок говорить про Товкмача не менше, ніж промовисте прізвище” [6; 135]. Бачимо, що літературні антропоніми слід вивчати в контексті цілісної художньої тканини твору, адже асоціативні зв'язки імені мають здатність розкриватися тільки в мегатексті.

Зауважимо, кожен перекладач знаходить свої рішення при відтворенні власних назв. Приміром, К. Шмиговський, передаючи антропоніми, дотримується принципу транскрибування та може вплинути на сприйняття читача, який не володіє англійською мовою, тільки на звуковому рівні. Ю. Лісняк вкладає своє розуміння в номінацію та передає англійське прізвище українською мовою як Товкмач, тобто той, що “втовкмачує знання в дитячі голови”, а це справді відповідає суті денотату, хоча перекладач не дотримується морфологічного та фонетичного авторського принципу.

Зазначимо, що високохудожній образ талановитих письменників часто має потенціал типізації. Іноді згадка імені певного літературного героя, як, наприклад, Gradgrind (Гредграйнда; Товкмача) у розмові з співбесідником породжує виникнення в уяві образу. У такий момент наша свідомість апелює до типу характеру, водночас ідентифікуючи та виокремлюючи його з низки інших літературних типажів.

Ч. Діккенс створив образ невігласа-капіталіста Mr. Bounderby за звичними для нього законами гротескного перебільшення певних рис зовнішності та характеру.

“He was a rich man: banker, merchant, manufacture and what not. A big, loud man, with a stare and a metallic laugh. A man made of a coarse material, which seemed to have been stretched to make so much of him. A man with a great puffed head and forehead, swelled veins in his temples, and such a strained skin to his face that it seemed to hold his eyes open and lift his eyebrows up. A man with a pervading appearance on him of being inflated like a balloon, and ready to start...” [8; 23].

Зіставимо наступні частини текстів К. Шмиговського, Ю. Лісняка та Ч. Діккенса: “З нього була багата людина: і банкір, і купець, і мануфактурист, і ще щось. Високий на зріст, кремезний та дужий чоловік з пильним зором та металевим сміхом! Цю людину зроблено було з цупкого матеріалу, здавалося, що його розтягнуто так, щоб вистачило на всенький зріст. Людина з великою круглою головою й опуклим чолом та з надутими жилами на скронях; шкіра на лиці була так туго натягнена, що здавалося, тільки від цього очі розплющувалися, а брови стриміли догори. Ця людина завжди мала такий вигляд, так страшенно пишалась, що скидалась на повний газу бальон, що от-то має злетіти” [1; 14]; “Він великий багатій, банкір і комерсант, і фабрикант, і ще бозна-хто. Мав дебелу статуру, гучний голос, дивився зухвало, сміявся різко, металічно. Природа неначе зробила пана Горлодербі з грубого матеріалу, ще й добре його розтягавши, аби стачило на таке одоробло. Велика кругла голова, пукатий лоб, на скронях понадимані жили, а шкіра на обличчі була натягнена так туго, що здавалося, наче вона не дає очам заплющуватися й весь час зводить йому вгору брови. Загалом він дуже нагадував повітряну кулю, тільки-но надуту газом і готову до злету...” [2; 36];

Обраний для унаочнення уривок, який яскраво зображає персонажа з прізвищем Bounderby (Баундербі; Горлодербі), демонструє розгортання стилістичних фігур та тропів (with a stare and a metallic laugh; a man made of a coarse material; of being inflated like a balloon, and ready to start; металевим сміхом; з цупкого матеріалу; скидалась на повний газу бальон, що от-то має злетіти; сміявся різко, металічно; з грубого матеріалу; нагадував повітряну кулю, тільки-но надуту газом і готову до злету...). Вживання цих засобів обумовлене образно-

семантичним, стилістичним наповненням антропоніма, який здатний трансформуватися в художньо-літературному творі.

Англійський письменник створив прізвище *Bounderby*, поєднавши та наклавши одна на одну дві лексичні одиниці: *bound* — скачок, ривок вперед та *derby* — скачки. Мабуть, під прізвищем автор мав на увазі людину, що прорвалася вперед, ніби на скачках. Адже, насправді, невіглас, селяк, що зневажає та ігнорує рідну матір, далеко прорвався в житті: розбагатів та зажадав одружитися з молодою дівчиною Луїзою, дочкою освіченої людини, директора школи. У К. Шмиговського — це Баундербі (транслітерація), а в Ю. Лісняка — Горлодербі (від словосполучення видерти з горла, тобто отримати будь-якою ціною). Ю. Лісняку при відтворенні цього антропоніма вдалося зберегти другу морфему, що наближує українське прізвище до першо-взірця.

Прізвище *Choakumchild* походить слів *to choke* — душити; *child* — дитина та означає душити дітей. Ч. Діккенс пов'язує два слова морфемою *-um-*. Слід зазначити, що Ю. Лісняк зберігає асоціативні зв'язки при передачі антропоніма. Він називає свого українського діккенсівського персонажа Дітодавс. У прізвищі містяться слова діти, давити та додається морфема *-с-*, але все це поєднано в логічному для українського реципієнта звучанні.

*Choakumchild* (Чакумчайлда; Дітодавса) — вчитель зі “школи фактів” під керівництвом містера *Gradgrind* (Гредграйнда; Товкмача), був виготовлений у той самий час і на тій самій фабриці, як і сотні інших. Він зробив багато наполегливих зусиль, щоб засвоїти орфографію, етимологію, синтаксис, астрономію, географію, алгебру, вокал та рисунок і тепер мав впевненість та намір усі свої знання будь-якою ціною передати учням. Вантаж його знань сильно тиснув на дітей, позбавляючи їх можливості вільно дихати. Якщо б він знав трішки менше, а дітей любив би більше, можливо, процес навчання був би цікавішим та успішнішим.

З симпатією ставиться автор до *Blackpool* (Блекпула; Бездола), сумлінного працівника. Письменник зображає свого персонажа-робітника під час роботи: “*Stephen bent over his loom, quiet, watchful and steady*” [8; 72] перекладено “Стивн схилився над своїм ткацьким верстатом — спокійний, уважний, старанний” [1; 64], “Стивен схилився над своїм верстатом, спокійний, уважний і впевнений” [2; 84]. Це

був сутулий чоловік із задумливим виразом обличчя, важкою головою та довгим рідким сивим волоссям. Він кохав Рейчел і хотів одружитися із нею, однак на заваді стояла дружина-пиячка, що час від часу вимагала від нього грошей. Blackpool (Блекпул; Бездол) із суб'єктивних причин відмовився вступити до союзу працівників, а через це стає вигнанцем та змушений шукати роботу в іншому місті. За час його відсутності на нього вішають банківську крадіжку, здійснену сином Гредграйнда. Йому вдається відновити своє чесне ім'я, але так і не дочекавшись щасливих змін своєї долі, помирає. Його життя пройшло в нужді, безвиході, печалі та безнадії, тобто в “чорній калюжі”. Читач впізнає у цьому персонажі “людину без долі”.

Етимологія прізвища Blackpool очевидна. Воно складається із двох слів black — чорний та pool — калюжа. Цей антропонім символічний, адже означає, що життя англійського трударя проходить в “чорній калюжі”, з якої неможливо вибратися. Ця номінація — важлива текстотвірна одиниця та образотворчий елемент, бо втілюючись в художній структурі, вона набуває “характеристичного” та “інформативного” значення.

По-своєму перекладає власну назву Ю. Лісняк, номінуючи свого персонажа Стівеном Бездолом: він відходить від авторської “чорної калюжі”, створюючи “людину позбавлену долі”. В українському антропонімі певні асоціації, риси характеру та вчинки денотата спричинили появу назви. Зауважимо, що К. Шмиговський традиційно дотримується транскрибування, називаючи персонажа Стівном Блекпулом.

Зазначимо, що антропоніми Gradgrind, Bounderby, Choakumchild, Blackpool вносять “соціальну мікрохарактеристику”, а також відбивають ставлення до них автора та налаштовують читача на відповідний спосіб сприйняття образів, які позначають.

Очевидно, що функція власної назви поза художнім тестом стає номінацією певної особи та носить семантично-нейтральний характер. Тільки різноманітні, чисельні літературні антропоніми, породжені авторською уявою, матеріалом для утворення яких слугують мовні одиниці, перетворені морфологічними, словотвірними, лексико-семантичними засобами, отримують нове асоціативно-смісловне наповнення та стають неповторним засобом творення образів у художньо-естетичному дискурсі. В контекстуальному висловлю-

ванні антропонім, пронизуючи текстову структуру, надає художньому дискурсу експресивності, колоритності та багатомірності.

Ю. Лісняк, задля збереження смислового навантаження, по своєму перекладає діккенсівські власні назви, як Товкмач, Горлодербі, Дітодавс, Бездол. Як бачимо, це вдалий прийом, націлений на дотримання “ореолу” оригінального твору. Саме цей факт, на нашу думку, значно вивищує переклад 1970 року над його попередником, оскільки наближує заданий автором оригіналу “дух” до українського читача, що не спостерігається в інтерпретації 1930 року, де К. Шмиговський вдається до звичного традиційного способу передачі власних назв способом транскрибування чи транслітерації.

#### Список використаних джерел

1. Діккенс Ч. Тяжкі часи. Переклад з англійської мови К. Шмиговського. — Х. — К.: ДВУ, 1930. — 268 с.
2. Діккенс Ч. Тяжкі часи. Переклад з англійської мови Ю. Лісняка — К.: Дніпро, 1970. — 299 с.
3. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Перевод со словацкого. — М.: Прогресс, 1979. — 319 с.
4. Зорівчак Р. Фразеологічна одиниця як перекладознавча категорія. — Львів, 1983. — 173 с.
5. Коптілов В. Першотвір і переклад. Роздуми і спостереження. — К.: Дніпро, 1972. — 215 с.
6. Коптілов В. Теорія і практика перекладу. — К.: Вища школа, 1989. — 165 с.
7. Кухаренко В. Интерпретация текста. — Москва, 1988. — 189 с.
8. Dickens Ch. *Hard Times*. New York: Penguin Group, 1980. — 297 p.

## Лілія Гулевич



### ПЕРЕКЛАДАЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ МИКОЛИ УСТИЯНОВИЧА

*У статті досліджуються переклади західноукраїнського письменника-романтика Миколи Устияновича (1811–1885) із польської, російської, німецької та хорватської мов. Основна увага зосереджена на виявленні спільних світоглядних позицій М. Устияновича і поетів Ю. Коженівського, М. Щербини, Х.-Ф. Геллерта та П. Прерадовича, а відтак на зв'язку творчості М. Устияновича як продовжувача традицій Маркіяна Шашкевича та “Руської Трійці” із загальним розвитком європейського літературного процесу середини XIX ст.*

**Ключові слова:** романтизм, загальнослов'янські і загальноєвропейські історико-літературні зв'язки.

*The article deals with the translations of the West-Ukrainian writer-romanticist Mykola Ustianovych (1811–1885) from the Polish, Russian, German and Croatian Languages. The principle attention is concentrated on finding out common outlook positions of M. Ustianovych and poets U. Kozhenovsky, M. Tscherbyna, H. F. Gellert and P. Preradovych and on the connection of the creative works of M. Ustianovych as a follower of the traditions of Markiyian Shashkevych and “Rus'ka Triytsia” with the general development of the European Literary process in the middle of XIX th century.*

**Key words:** romanticism, common-Slavic and common-European historical-literary ties.

У боротьбі за національну свободу, демократичні перетворення і соборну державу письменники-романтики Західної України скеровували свій погляд не лише на Схід України, а й на Захід і Південь Європи, до таких самих уярмлених народів, як українці. Вони глибоко усвідомлювали свій зв'язок із тими процесами розвитку національних художніх культур, що відбувалися у європейських (передусім слов'янських) літературах. Члени “Руської Трійці” та їх послідовники домагалися єдності українського та слов'янських народів, перекладали з багатьох європейських мов, листувалися і підтримували особисті



зв'язки із діячами чеської, польської, словацької, хорватської, сербської та інших літератур.

До творчості ряду європейських письменників звертався і один із найталановитіших продовжувачів справи Маркіяна Шашкевича Микола Устиянович (1811–1885), двохсотліття від дня народження якого відзначатимемо у 2011 році. Метою цієї статті є дослідити перекладацьку діяльність М. Устияновича, виявити спільні світоглядні позиції письменника і поетів Ю. Коженьовського, М. Щербини, Х.-Ф. Геллерта та П. Прерадовича, встановити зв'язок творчості М. Устияновича із загальним розвитком європейського літературного процесу середини XIX ст.

Вихований у сім'ї українського греко-католицького священика, М. Устиянович отримав прекрасну освіту. Оскільки тоді в Австрійській абсолютній монархії не могло бути й мови про навчання українською мовою, він добре засвоїв у школах німецьку та польську мови. Тому один із перших його творів — вірш “Komu gwiazdka świeciła w rowieciu” (1836) — написаний польською мовою. У ньому звучать романтичні мотиви про мінливе людське щастя і долю, роздуми про жорстокий світ, який не щадить нікого. Автор висловлює думку про напередвизначеність Богом людської долі і марність людських намагань щось змінити, але водночас стверджує, що при будь-яких життєвих негараздах, коли життя людське “*w świat rzucony na burliwy los*”, треба вірити у всемогутність і милосердя Боже: “*Jeszcze jeden promyk widzę zdala — // Rajske zorze świeci wiara, Byg*” [7; 53]. У вірші відбилися християнсько-релігійні позиції М. Устияновича, котрі, як і в творчості інших письменників-романтиків, зокрема Маркіяна Шашкевича, стануть у його подальшій творчості світоглядно засадничими.

Польською мовою Микола Устиянович написав і вірш-присвяту своєму побратиму М. Шашкевичу “*Cieniom Marqujana Szaszkiewicza ku wiecznej Jego pamięci*” (“Згадка за Маркіяна Шашкевича во вічну Єго пам'ять”). Поезія написана, імовірно, в 1846 чи 1847 році (“три яри”, себто три весни пройшло після Маркіянової смерті). В поезії згадуються “*synu odszczepione*”, поет говорить про “*narodowe wskreszenie (Rusi)*” і звеличує Маркіяна як творця галицько-руської літератури, котрий

*...pominąwszy sąsiedzkie przestrzenia,  
Na własnej dzikiej, pogardzonej niwie*

*Szukał kwiatu i woni skwapliwie  
Dla swych rodakow na wianek [5; 6].*

Поезія була надрукована окремою брошуурою польською і українською (у перекладі самого М. Устияновича) мовами лише в 1848 році, коли із заходу повіяв свіжий вітер європейських революцій. 2 травня 1848 року цей твір в українському його варіанті натхненно і з великим успіхом продекламував сам автор на засіданні “Головної Руської Ради” в присутності трьохсот осіб.

Звернення М. Устияновича до польської мови свідчить про те, що поетові в той час було зручніше писати польською, — тією, якою здобував освіту. Як відзначив В. Дорошенко, у ранній період творчості М. Устиянович “не володіє рідною мовою так легко, як літературною польською,... йому не раз бракує слів”. Через те, вважає дослідник, “його польський вірш на пам’ять Шашкевича стоїть далеко вище за український” [2; 47]. Кращі ж твори письменника (патріотичні вірші 1848—1850-х років, оповідання “Старий Єфрем” та повісті “Месьть верховинця” і “Страсний четвер”) написані “чисто народною мовою”.

М. Устиянович добре знав західноєвропейську літературу й історію. Засвоєні письменником європейські поетичні традиції та історичні факти знаходять вияв у його творах. Зокрема, О. Огоновський відзначає, що оду “Третій май” поет “писав таким ладом, який замічаємо в патріотичних одах німецького поета Клопштока [3; 419], а в посланні “До “Зорі Галицької” підневільне становище рідного народу, “удареного сліпотю в очі”, порівнюється із трагічною історією градоначальника м. Пізи в Італії Уголіно, котрого переможці-вороги кинули до темниці, де він загинув голодною смертю.

У 1848 р. М. Устиянович здійснив український (латинською транскрипцією, оскільки театралам-аматорам, для яких п’еса писалася, “гражданка” була тоді незвичною) “слобідний перевід” “dramatu” талановитого польського письменника Ю. Коженювського “Каграссу гуґале” (“Карпатські горяни”). Цій переробці письменник дав назву “Werchowynci Beskiduv” [9]. Про роботу над твором поет згадував у листі до П. Головацького від 21.12.1848 р.: “*Посилаю Вам 2 відділи Коженювського Верховинців ... Щось трохи хотів јам декуды підложити більше характеристики...*” [6]. У п’есі Ю. Коженювського і М. Устияновича, який у 1848—1850-х роках покладав великі надії на націо-

нальне відродження і перебував на гребені високого патріотичного піднесення, привабляло життя непокірних і волелюбних карпатських горців, поетична краса оповитих легендами високих Бескидів.

Устияновичева переробка “Karpackich guralow”, хоч і доволі часто, починаючи з 1864 року, ставилась на галицькій сцені, не була надрукована. З цього “слобідного перевodu” були опублікованими лише дві поезії, які стали широко відомими народними піснями і найбільше спричинилися до популярності їх автора. Це оригінальна поезія М. Устияновича “Верховинець” (Отечественний сборник. — 1853. — № 34. — С. 135), що ввійшла в історію пісенної культури нашого народу під назвою “Верховино, світку ти наш...”, та перекладна “Піснь опришків” (“Гей, браття-опришки...”), яка вперше побачила світ у додатках до видання “Перемишлянин. Місяцесловець достопам’ятностей народних на рік 1850”.

Поезія “Верховинець” написана на основі пісні “Czerwony płaszcz” (“Червоний плащ”), що у п’єсі Ю. Коженювського прозвучала з уст гуцула-рекрута Максима. Поет зберіг ритміку оригіналу, його восьмикладовий силабічний вірш із цезурою посередині. В інтерпретації М. Устияновича пісня з твору польського драматурга, в якій старий верховинець Максим захоплюється красою пробудження весняної карпатської природи, набула цілком нового, оригінального звучання. Насамперед у ній звеличено волелюбну буйну вдачу верховинців, які прагнуть, щоби на “свобідні... ліса і наші... пан не клав ланцюгом меж”, щоби там “ворог не станув стопою”, виявлено їх щире до шему й глибоке почуття любові до рідних карпатських верховин, де горянин почуває себе “свобідно, шумно, весело”. Щоб піднести патріотичні почуття співвітчизників, романтик М. Устиянович дещо ідеалізує вільний поетичний світ горця, якого “не вабить баришів лєсть”, якому не страшний ні звір, ні пан:

*Верховино, світку ти наш,  
Гей, як у тебе тут мило!  
Як ігри вод, плине тут час,  
Свобідно, шумно, весело.*

*З верха на верх, а з бору в бір  
З легкою в серці думкою  
В чересі кріс, в руках топір,  
Б’ує легінь тобою [7; 65].*

Волелюбні й патріотичні мотиви “Верховинця” послужили поштовхом до створення великої кількості його переробок та варіантів як літературного, так і народного походження. Зокрема, в народі пісня доповнена численними коломийковими приспіваними жартівливого й патріотичного змісту, а композитор М. Лисенко зробив майстерну обробку народного варіанту пісні М. Устияновича з її доповненим текстом. Мотиви й ремінісценції пісні, зазначає Ф. Погребенник, “знайшли трансформацію у художніх і мистецьких творах, зокрема, в новелі Марка Черемшини “Верховина”, в романі російського письменника М. Тевельова (1908–1962) “Верховино, світку ти наш...” та інших” [4; 110–112].

Поезія “Гей, браття-опришки” є досить точним перекладом пісні з п’єси Ю. Коженювського (збережено загальний настрій, зміст, віршовий розмір, ритмомелодіку першотвору), яку виконує в третьому акті “jeden z opryszkyw”, що “stoi na prodzie z czarka w ręce”. У пісні опоетизовано сповнене небезпек життя верховинських месників, які чуються безпечними лише в недоступних зворах і лісах, “*po guzach i korчах, de sosna zвалена*”. Цей твір, відзначає Ф. Погребенник, “пустив глибоке коріння у західноукраїнському регіоні, де пам’ять про опришків живе й досі, про що свідчить багатий фольклорний матеріал, зокрема велика популярність пісні про Олексу Довбуша” [4; 116]. Як і “Верховинець”, ця поезія стала народною піснею. Її музичну обробку здійснив композитор Є. Козак.

Перекладацька спадщина письменника, який володів кількома європейськими мовами, загалом невелика. М. Устиянович перекладав із латинської мови (уривок II розділу Вергілієвої “Енеїди” — це, до речі, один із перших українських перекладів твору давньоримського поета), з російської (вірш М. Щербини “Дзеркало душі”), польської (згадані вже поезії Ю. Коженювського), чеської (жартівливі ліричні поезії Ф.-Л. Челаковського “Ізвістіє” та “Взріст”), хорватської (“Смерть” П. Прерадовича), німецької (“Ретельність” Х.-Ф. Геллєрта), турецької (“Молитва дяура” невідомого автора) мов. Така широка обізнаність М. Устияновича зі світовою літературою засвідчує, що йому, як й іншим представникам романтизму на західноукраїнських землях, було притаманне “контекстуальне мислення, прагнення й уміння розглядати свою діяльність у контексті загальнослов’янських і

загальноєвропейських історико-культурних та історико-літературних процесів” [1; 568].

М. Устиянович намагався майже дослівно передати зміст поезії, яку перекладав, зберегти її строфіку. Але через надмірне прагнення наблизитись до оригіналу і через велику кількість діалектних слів та слів “образованної мови” не завжди можна говорити про високу якість цих перекладів. Все ж важливо інше. М. Устиянович вибирав до перекладу лиш ті твори, основні думки та загальний настрій яких найбільше відповідали його переконанням і почуттям. Наприклад, у вірші “Не в вѣдро ль тихое...” російський поет-романтик М. Щербина (1821–1869) розгортає тезу античного поета Еврипіда (трагедія “Прохачки”) про те, що “поет, народжуючи вірші, повинен бути радісним, — інакше як він, будучи в хворобливому невдоволенні, міг би зачарувати інших” [10; 165]:

*Не в вѣдро ль тихое на ясной глади вод  
Рисуются дерев прибережных вершины  
И солнцем облитой небес лазурный свод,  
И флаги малые, и мачты исполины —  
И на душе моей, когда она чиста,  
Спокойна и чужда смущения и горя,  
Доступна высших чувств и мыслей красота,  
Не в ней ли мир рисуется, как в море?* [10; 165].

Такі роздуми про таїну народження поезії захоплювали М. Устияновича і, очевидно, були співзвучні його поглядам. У його українському перекладі вірш має назву “Дзеркало душі” (Отечественный сборник. — 1853. — № 30). Вже сама назва свідчить про глибоке усвідомлення М. Устияновичем важливості й винятковості душевного стану поета у хвилини творчого натхнення. Цитований вище уривок російської поезії в українському перекладі звучить так:

*Як в тихій годині на ясній вод гладі  
Лицюються дерев прибережних вершини,  
І безмежний звід неба, і звїзд міради,  
І кораблів вітрила, мачтів великани —  
Не так же і душі, коль єї дна повнота  
Супокійна і чиста — без страстей і горя,  
Доступна вищих чувств і мислей красота?  
Не все ли в ній рисуєсь, як на лиці моря?* [7; 206].

Тут М. Устиянович зберіг елегійну тональність, філософське й естетичне тло оригіналу. Зміна синтаксичної конструкції у перекладі — розгорнутий паралелізм — лише на користь творові.

У поезії німецького просвітителя Х.-Ф. Геллерта (1715–1769) “*Der großmütige Rduber*” (“Великодушний розбійник”) [11; 147–148] М. Устияновича з його тенденцією до дидактично-моралізаторських повчань зацікавив чесний вчинок мандрівника, який пообіцяв розбійникові принести викуп за своє визволення. Розбійник, не дуже вірячи полоненому, все ж відпустив його. Мандрівник випадково знайшов на дорозі чийсь загублені гроші і вернувся до розбійника зі знайденою сумою; той був настільки вражений, що не зміг узяти гроші й відпустив мандрівника):

*“Nein, — hub der Rduber an, — ich habe nichts verloren;  
Behaltet euer Geld, weil ihr so ehrlich seyd”.*

.....  
*So fñhit oft selbst ein Schelm den Werk der Redlichkeit* [11; 148].

Провідна думка твору: добрий, чесний вчинок може зворушити й розчулити навіть розбійника, переродити його й пробудити в ньому християнське милосердя.

Переклад М. Устияновича має назву “Ретельність” (вперше надруковано у “Читанці руській для нижчої гімназії”, під назвою “Праведний”. — Львів, 1866). Як і Х.-Ф. Геллерт, М. Устиянович пропагував християнську любов до ближнього і протиставляв альтруїзм егоїзму ві й жорстокості, вірив, що праведний вчинок може “перевиховати” злочинця. В українському перекладі поет висловлює ці думки, майже не відступаючи від оригіналу:

*“Се гроші не мої! — рік здумілий збій. —  
І сам з них пожиткуй, бо-сь прав, братку  
мії!”*

*Так часто і безлюдка груди  
Промкне ретельність без облуди* [7; 215].

Вірш хорватського поета П. Прерадовича (1818–1872) “Смерть” привабив М. Устияновича глибинним філософсько-християнським змістом, роздумами про всесильну владу Бога і його безмежну любов до людини. Переклад М. Устияновича “Смерть. (Дума Петра Прерадовича, з хорватского)” [8; 1–2] було опубліковано 1863 р. у збірнику

“Галичанин”. Думки П. Прерадовича про безсмертя людської душі, недосяжність Господа (“*Niedokučnost biće ti sakriva* [12; 103]” — “*Естетство твоє недостижимість криє* [8; 2]”), тимчасовість перебування людини на цьому світі (“*Ti da jesi prijelas samo bića // S ovog svijeta i na njemu žiće // U življenja drugog tajni kraj* [12; 103]” — “*Же ти [є] тільки тайним переходом, // Через гробовий сумрак переводом // В життя, на вторий тайний світ*” [8; 2]) співзвучні релігійно-світоглядним переконанням українського поета.

Тематика та ідейне спрямування поезій, вибраних М. Устияновичем для перекладів, допомагають глибше зрозуміти його світогляд, а зацікавлення письменника польською, чеською, хорватською, російською літературою свідчить, що його творчість розвивалася у тісному зв’язку із загальним розвитком європейського літературного процесу середини ХІХ ст.

#### Список використаних джерел

1. Гольберг М. “Руська Трійця” і проблеми типології слов’янського романтизму / М. Гольберг // Шашкевичіана : збірник наукових праць. — Вип. 3–4. — Львів — Вінніпег, 2000. — С. 568–570.
2. Дорошенко В. Микола Устиянович (з нагоди 50-ліття смерті і 100-ліття літературної праці) / В. Дорошенко // Вістник. — 1936. — № 1. — С. 44–50.
3. Огоновський О. Історія літератури руської (української) / О. Огоновський. — Мюнхен, 1992. — Ч. III : вік ХІХ. — 1338 с.
4. Погребенник Ф. “Верховино, світку ти наш” (“Верховинець”). “Піснь опришків” (“Гей, браття-опришки”) / Ф. Погребенник // Наша дума, наша пісня : нариси, дослідження. — К. : Музична Україна, 1991. — С. 105–118.
5. Устиянович М. Згадка за Маркіяна Шашкевича во вѣчную Его память / Cieniom Marqujana Szaszkiewicza ku wiecznej Jego pamięci / М. Устиянович. — Львов : З вольной праси Института Ставропигиянского, [1848]. — 15 с.
6. Устиянович М. Лист до П. Головацького від 21.12.1848 / М. Устиянович. — Відділ рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. — Гол. 366, п. 18.
7. Устиянович М. Поезії / М. Устиянович. — К. : Рад. письменник, 1987. — 255 с.
8. Устиянович М. Смерть. Дума Петра Прерадовича, з хорватського / М. Устиянович // Галичанин. — 1863. — Кн. 1. — С. 1–2.

9. Устиянович М. Werchowynsi Beskidyv. Dramat u troch widdilach, czerez Josyfa Korzeniowskoĥo / М. Устиянович. — Відділ рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника [без дати]. — Оп. АСП — 238. — 110 л.
10. Щербина Н. Не в ведро ль тихое... / Н. Щербина // Избранные произведения. — Ленинград : Сов. писатель, 1970. — С. 165.
11. Gellert C. F. Der groẗm̃thige Rduber / C. F. Gellert // Fabeln und Erzdhlungen in dreh B̃chern. — Leipzig, 1812. — Drittes Buch. — S. 147–148.
12. Preradoviĉ P. Smrt / P. Preradoviĉ // Izabrane pjesme. — Zagreb, 1972. — S. 101–103.



*Алла Хоптяр*



## ПЕРЕКЛАДАЦЬКА ТВОРЧІСТЬ Б. ГРІНЧЕНКА В КОНТЕКСТІ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКИХ ЛІТЕРАТУРНИХ ВЗАЄМИН

*У статті розглядаються проблеми перекладацької творчості Б. Грінченка в контексті російсько-українських літературних взаємин і культурного життя України на зламі століть та їх трансформація в національному українському літературному процесі кінця XIX — початку XX століття, позначеного посиленням модерністських тенденцій.*

**Ключові слова:** *модернізм, модерністські тенденції, західництво, народництво, російська література, український переклад, цензура.*

*The article focuses on the problems of actuation of B. Hrinchenko's translator practice in the context of Russian-Ukrainian literary connection and the cultural life of Ukraine 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:** *modernism, modernistic tendencies, zahidnystvo, narodnystvo, Russian literature, Ukrainian translation, censorship.*

Питання українсько-російських літературних зв'язків наприкінці XIX — на початку XX ст. виходило далеко за межі суто культурних взаємин двох національних літератур. Перед українським письменством постала нагальна проблема глибокого осмислення місця і ролі російської літератури у розвитку українського літературного процесу, позначеного не тільки загальними тенденціями модернізації різних рівнів діяльності українського письменства, а й особливим загостренням питань культурного самовизначення та розвитком національної самосвідомості.

Модерністський європейський рух зламу століть, у силове поле якого все активніше втягувалась українська культурна спільнота, викликав потужний опір з боку частини національної культурної еліти, на думку якої надто небезпечною була “бездумна” руйнація здобутого у складному протистоянні двох слов'янських культур, що додатково

накладалось ще й на сприйняття модернізму як деструктивної сили проти національних основ української культури. В умовах жорсткого протистояння російсько-імперського та українського, перед національним письменством постало питання вибору культурної орієнтації української літератури на “новий європейський світ” та якісне оновлення української культури через залучення найкращих ідей і тенденцій загальноєвропейського досвіду чи “реальну перспективу історичної маргінальності” [8; 4] та ролі вторинної літератури недержавної нації.

Внутрішні проблеми українського літературного процесу, позначеного розвитком модерністських тенденцій, які особливо виділялись на тлі ідеологічно-літературних дискусій українофілів, народників, західників та нової генерації “свідомих українців” національного письменства, до якої і відносив себе Б. Грінченко, стимулювалися ще й досить неоднозначним ставленням української творчої спільноти до російсько-українських літературних взаємин.

Входження в українську літературу поняття “сучасності-модерності” впритул пов’язане з “посиленням перекладацтва”, що зумовило зміну естетичних орієнтацій, притаманних зламу століть. “В 90-х необхідність перекладацтва розуміли всі. Саме в цей час переклад стає частиною літературної творчості, а чужоземна культура — частиною національної культури” [12; 43]. Перекладна діяльність органічно входить в творчість не одного покоління видатних українських митців, серед яких особливе місце належить Б. Грінченку.

До ґрунтового 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, основні аспекти розвитку українського літературного процесу і творчості Грінченка, особливо в контексті українсько-російських літературних взаємин, розглядалась суто в “російській системі культурних координат і дискурсів” та в умовах певної “закодованості російською шкалою культурних відліків та оцінок” [13; 660], що певною мірою змінювало ракурс погляду на постать письменника та його спадщину.

Отже, мета даної статті — проаналізувати перекладну діяльність Бориса Грінченка в контексті розвитку українського літературного процесу кінця XIX — початку XX століття, однією з особливос-

тей якого виявилось досить неоднозначне ставлення національного письменства до російсько-українських літературних взаємин.

Українському перекладу було надано особливу місію у процесі модернізації національної культури. Саме переклади повинні були стати дієвим засобом “розмикання” обмежених народництвом рамок української літературної традиції та тим своєрідним мостом, через який відбувалося активне взаємозбагачення національних літератур на всіх рівнях багатогранної літературної творчості. Переклад, що почав “фахове” утвердження в українській літературі другої половини XIX століття, “з бурхливим розквітом запанував уже наступного століття...” [4; 32].

Проте, утвердження українського перекладацтва постійно зазнавало жорсткого опору з боку імперської влади. Емський акт 1876 року не заважав вживанню української мови в оригінальних творах, але повністю забороняв опублікування іншомовних текстів в українському перекладі: “очевидно, що заборона мала на меті законсервувати статус української мови як “наріччя для хатнього вжитку”, зупинити процес формування модерної української нації” [16; 15], а отже, загальмувати активний розвиток національної літератури. Заборона друку перекладів українською мовою викликала потужний супротив національного письменства. М. Драгоманов, прагнучи привернути увагу європейської літературної спільноти до цієї “кричущої несправедливості”, виступив проти принизливого і нищівного імперського указу в доповіді “Українська література, заборонена російським урядом”, яка прозвучала у Парижі на першому міжнародному літературному конгресі у 1878 році [11; 135].

Б. Грінченко, з його активною літературною, націотворчою та громадянською позицією, невтомно відстоював право на український переклад та на друк іншомовних творів національною мовою. Питання розвитку української літератури та, зокрема українських перекладів постає в центрі літературних дискусій Б. Грінченка і М. Драгоманова. У “Листах з України Наддніпрянської”, друкованих в “Буковині” за 1892–1893 рр., Грінченко гаряче запитував: “...по вкраїнському заборонено все, крім оригінальної белетристики й поезії з сьогочасного мужицького життя. Що ж можна зробити не можучи мати ні науки, ні публіцистики, ні перекладів, ні творів з життя інтелігенції, ні історичних творів красного письменства по своєму?” [5; 128].

Б. Грінченко підтримав М. Драгоманова у критичному ставленні до українського перекладацтва та досить гостро висловився щодо якості багатьох українських перекладів, які часто “не можуть задовольнити своєю мовою”, “віршомазтвом”, через яке “можна часом язика поламати” [5; 161]. Та особливої шкоди завдавали цензурні спотворення тексту перекладу, що впливало на якісне звучання іншомовного твору українською мовою: “...той клаптичок, який дозволено, всякими способами обтинають, і цензурні лютування проти українського слова доходять до того, що цензура то дозволяє, то знову забороняє найневинніші речі...” [5; 128].

Становище тієї культурної резервації, штучно створеної для гальмування розвитку української культури, в умовах якої “нові європейські ідеї демократизму і лібералізму” прийшли в Україну вперше “не в українській одежі, не на українській мові, а на російській” [7; 162], не могло залишити байдужим Б.Грінченка. Саме тому особливо гострою виявилася реакція Грінченка на позицію Драгоманова відносно доцільності панівної ролі російської літератури в українській освіті: “...зостається цілком незрозумілим, через віщо Драгоманов доводить на користь Пушкінові та Лермонтову [...] Через віщо на користь єдино Пушкінові та Лермонтову, а не Гомерові та Дантові, та Шекспірові?” [5; 160] Б. Грінченко закликає звільнитись від однобічного цілковитого впливу російської літератури, розширити обрій міжлітературних взаємин, в яких переклад займає особливе місце: “Ні! гляньмо ширше, гляньмо далі поза Пушкіна та поза Лермонтова! Почуймо себе членами усесвітньої людської сім’ї і візьмімо собі все гарне, правдиве, високе і людяне, що виробила за свого життя людськість, візьмімо й зробімо його частиною нашої душі, будьмо рідні і Гомерові, і Шекспірові, і Дантові, але попереду над усім зоставаймося самими собою, будьмо українцями-русинами думкою, мовою, ділом” [5; 162], закликає Б. Грінченко. Адже тільки за таких умов, на тверде переконання Б. Грінченка, “ніколи вкраїнці не зостануться, як каже Драгоманов, з двома мовами”, а українська література “не зостанеться “під літературою” [5; 179].

Отже, в умовах російсько-імперського домінування у всіх сферах українського культурного життя, питання ставлення до російської літератури та письменства “виходило далеко за межі власне літературних проблем і було нерозривно пов’язане із загальною соціальною

та національною боротьбою, яка посилювалася у країні” [14; 116]. Особливо дисонуючими виглядали переклади російських творів на “малороссийское наречие” в умовах цілковитої русифікаторської імперської політики щодо освіти в Україні та цензурування українських перекладів навіть тих творів російських авторів, що вже були дозволені до друку в Росії.

Попри всі заборони та утиски з боку імперської влади Б. Грінченко активно перекладав українською мовою твори не тільки відомих авторів світової літератури (Шіллера, Гете, Байрона, Дефо, Твена, Мольєра, Гауптмана, Мірбо та інш.). Творчість багатьох першорядних російських письменників та поетів привертала увагу Грінченка-перекладача.

Переклади Б. Грінченка поезій в прозі І. Тургенєва стали важливим етапом раннього періоду творчості українського письменника. Протягом невеликого проміжку часу Грінченко перекладає ряд творів Тургенєва: “Розмова” (лютий 1878), “Старець” (лютий 1878), “Маруся”, “Горобець”, “Борщ”, “Два брати”, “Дурень” (квітень 1878), “Почуєш дурня суд...” [1; 411]. Цікавим є той факт, що Грінченку доводилось тривалий час дискутувати з приводу публікації перекладів поезій у прозі І. Тургенєва з редакцією народовської газети “Діло”. Письменник навіть погоджувався на безплатну публікацію своїх перекладів, але зіткнувся з “тихим” опором народовської преси. У листі від 23 квітня 1885 року Б. Грінченко повідомляв редакції: “Коли це буде надруковане, то, за згодою Вашою, не забарюсь прислати (нові) переклади Тургенєва (поезій в прозі і оповідань з “Записів стрільця”), Пушкіна (повість “Капитанская дочка”) і других” [1; 1]. Згоди від редакції “Діла” на друк рукописів Б. Грінченко так і не дочекався, тому переклади творів Тургенєва були надіслані до “Зорі”, де частково і були надруковані у 1887 році [10; 353; 369]. У 1891 році до редакції “Зорі” Грінченко знову надсилає перекладені поезії в прозі І. Тургенєва, новими з яких були поезії у прозі “Черепки” та “Милостиня”, що були створені у співавторстві Грінченка з дружиною Марією Загірньою. Друком вони вийшли в Ілюстрованому календарі товариства “Просвіта” (1891р.) [10; 375].

У листі від 29 грудня 1881 року до редактора “Правди”, що виходила у Львові, Б. Грінченко повідомляє про вірші, які він посилає для публікації. Серед надісланих рукописів особливу увагу привертають

маловідомі поезії Б. Грінченка “Ізнов одна все дума люта...”, “В неволі” та невідомий досі переклад з Некрасова “Незібрана нива” [2; 3]. Отже, цей період творчості Б. Грінченка позначився впливом не лише українських народницьких літературних тенденцій, а й захопленням творчістю М. Некрасова, поезія якого була яскравим носієм ідей народництва.

Творчість Л. Толстого, безумовно, теж знайшла своє місце в перекладній спадщині Б. Грінченка. У 1884 році Грінченко посилає до редакції “Діла” для “Просвіти” переклад оповідання Л. Толстого “Бог правду бачить, та не скоро скаже”, але не отримує згоди на друк. Через рік у 1885 р. Б. Грінченко знову посилає переклад оповідання Л. Толстого до одеської цензури вже під іншою назвою “Як треба прощати?” та отримує заборону на друк в Україні. У 1884 році виходить друком оповідання Л. Толстого “Чим люди живі?” у перекладі Марусі Чайченкової (псевдонім М. Грінченко — А. Х.).

Особливо знаковим для творчості Б. Грінченка став переклад національною мовою драматичної поеми В. Жуковського “Камоєнс”, який був здійснений українським письменником влітку 1885 року [9; Од. зб. 31244]. Романтичний образ поета-борця, поета-страждальця Камоєнса, прототипом якого став відомий португальський поет Луї Камоєнс, не міг залишити байдужим Б. Грінченка.

Поетична філософія поезії російського поета О. Кольцова привернула особливу увагу Б. Грінченка: “Я, видишь ли, начал его переводить и думаю перевести всего” [15; 260], — писав письменник у листі до І. Зозулі. Відомі переклади поезій “Селянинові думки” (1885 р.), що надрукована у 1892 р. в “Батьківщині” та “Гірка доля” (1886 р.), яка вперше друкувалась в збірці “Під хмарним небом” (1886 р.) [6; 280]. В укладеному Б. Грінченком списку власних рукописів, куди також увійшли назви деяких робіт Марії Загірньої та Т. Зінківського, письменник вказує на ще один свій переклад поезії О. Кольцова “Не шуміть, жита!” (1887 р.) [10; 354]. Поезія суму, швидкоплинності життя та, особливо, поетична мелодійність і пісенність творів російського поета знайшли щирий відгук у творчості Б. Грінченка.

Гуманізм та віра в перемогу, до якої закликала громадянська поезія О. Плещеева, російського поета та перекладача, виявились особливо близькими творчим завданням Б. Грінченка. Не залишили байдужим Б. Грінченка також особливий ліризм та елегійність поезій Плещеева.

Український письменник перекладає поетичний твір “Ніч” (1889 р.), що ввійшов до другого видання збірки “Під хмарним небом”, а також пізніше виходить друком у “Зорі” (1892 р.).

О. Пушкіна перекладали відомі майстри українського слова. Найкращі переклади належать М. Старицькому, І. Франкові, М. Вороному, серед яких переклад Б. Грінченка поетичного твору російського поета “Чи йду майданами гучними” займає своє оригінальне місце [6; 279]. Переклад уперше був надрукований в збірці “Сонце сходить” лише по смерті Б. Грінченка. Тема безкінечності буття та вічності природи, філософські роздуми над сенсом людського життя знайшли своє відображення в оригінальній творчості українського митця (“Кладовище”, “Життя тяглося мов негода” та інш.) Справжнє захоплення в українського письменника викликала повість О. Пушкіна “Капітанська дочка”: “...твір коли не геніальний, то у всякому разі незмирненно великої вартості” [9; 9].

У 1888 році в “Календарі товариства Просвіта” у Львові виходить друком переклад Б. Грінченка поезії Майкова “Деспо” (1886 р.) під заголовком “3 новогрецьких пісень”. Пізніше в збірці “Під хмарним небом” (1896) та у “Писаннях” (1903), а також в інших підцензурних виданнях “переклад” замінено на “переспів” через цензурну заборону перекладів українською мовою.

Відомий поетичний твір Я. Полонського “Сонце і Місяць” з’явився в однойменному перекладі Б. Грінченка на початку 90-х рр. XIX ст. Переклад вперше видається в “Бібліотеці для молодіж” в 1892 р. за підписом В. Чайченко.

Розраховуючи зацікавити не тільки дитячу та юнацьку аудиторію, Б. Грінченко здійснює переклад деяких творів зі збірки казок досить відомих у XIX ст. під назвою “Казки Кота-Воркота” російського письменника М. Вагнера. Відомі переклади казкових оповідань “Береза” (1881р.), “Пісня землі” (1881р.), друкованого у “Ділі” лише у 1892 р. та казки “Алі-Гафіз”, з проханням про друк якої Б. Грінченко звертається у листі до редактора Омеляна Партицького [3; Од.зб. 71].

Отже, творчою метою перекладної діяльності Б. Грінченка була копітка щоденна праця “держати живою” національну мову та патріотичну думку, адже “українські думки можна жити враженнями від українських творів” і справа тут, на думку Грінченка, не у самому змісті, а саме у мові твору: “сього просто вимагає людська психіка і

проти сього нічого не вдієш” [5; 168]. Саме переклади, як російських творів, так і творів світової літератури українською мовою мали особливо принципове значення у складному процесі формуванні національної самосвідомості та сприяли інтенсивному розвитку та модернізації української літератури кінця XIX — початку XX ст.

#### Список використаних джерел

1. Відділ рукописів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. — Ф. 100. — Од. зб. 1487.
2. Відділ рукописів ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України. — Ф. Барвінського. — Од. зб. 4533.
3. Відділ рукописів ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України — Ф. Партицького — Од.зб. 71
4. Гаврилів Т. Текст між культурами. Перекладознавчі студії / Тимофій Гаврилів. — К.: Критика, 2005. — 200 с.
5. Грінченко Б. (Вартовий П.) Листи з України Наддніпрянської. / Б. Д. Грінченко. — Вид. 2-е. — К.: Друкарня “Губернського Правління”, 1917. — 180 с.
6. Грінченко Б. Твори: У 10 т. / Б. Д. Грінченко. — К.: Кооперативне видавництво “Рух”, 1929. — Т. 10: Поезії. Книжка друга / [Редакція і приміт. Академ. С. Єфремова]. — 284 с.
7. Грінченко Б. — Драгоманов М. Діалоги про українську справу / Б. Грінченко — М. Драгоманов. — К.: Національна Академія наук України, 1994. — 285 с.
8. Демська-Будзуляк Л. Драма свободи в модернізмі: Пророчі голоси драматургії Лесі Українки: монографія / Леся Демська — Будзуляк. — К.: Академвидав, 2009. — 184 с. (Серія “Монограф”)
9. Інститут рукопису НБУ ім. В. І. Вернадського НАН України. — Ф. III. — Од. зб. 40848.
10. Кіраль С. С. “...Віддати зумієм себе Україні”: Листування Трохима Зінківського з Борисом Грінченком / С. С. Кіраль. — Київ, Нью-Йорк, Українська Вільна Академія наук у США, 2004. — 520 с.
11. Матвіїшин В. Український літературний європеїзм: монографія / Володимир Матвіїшин. — К.: ВЦ “Академія”, 2009. — 264 с. — (Серія “Монограф”).
12. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: монографія / Соломія Павличко. — Вид. 2-е, перероб. і доп. — К.: Либідь, 1999. — 448 с.
13. Павличко С. Теорія літератури / С. Павличко; упоряд. В. Агеєва, Б. Кравченко. — Вид. 2-е. — К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2009. — 679 с.



14. Погрібний А. Г. Борис Грінченко в літературному русі кінця ХІХ — початку ХХ ст. Питання ідейно-естетичної еволюції / А. Г. Погрібний. — К.: Либідь, 1990. — 232 с.
15. Погрібний А. Г. Борис Грінченко. Нарис життя і творчості / А. Г. Погрібний. — Київ: Дніпро, 1988. — 268 с.
16. Стріха М. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням / Максим Стріха. — К.: Факт — Наш час, 2006. — 344 с. — (Сер. “Висока полиця”).

## ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИКИ У ВИМІРАХ ПОРІВНЯЛЬНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

*Евеліна Босва*



### ТРАНСФОРМАЦІЯ РЕАЛЬНОГО ОНІМА *МАЗЕПА* В ІСТОРИЧНОМУ НАРАТИВІ ЯК ЗАСІБ ОБРАЗОТВОРЕННЯ (на матеріалі однойменних творів “Полтава” О. Пушкіна і Б. Лепкого)

*Статтю присвячено аналізу функціонування у художньому дискурсі пропріальних одиниць, омонімічних із власними іменами реальних дійових осіб історії. Висвітлено своєрідність семантико-стилістичних властивостей поетоніма Мазепа, з'ясовано специфіку реалізації художнього потенціалу даного оніма в історичній оповіді.*

**Ключові слова:** поетонім, історичний антропонім, образні перетворення онімів, історична оповідь, реальні оніми, пейоративне значення, меліоративне значення.

*The article analyses the proprial units, homonymous with proper names of historic persons, functioning in artistic discourse. The semantic-stylistic peculiarities of poetonym Mazepa have been described. The specific realization of artistic potential of the given onym in historical work has been investigated.*

**Key words:** poetonym, historical anthroponym, onyms images transformations, historical novel, real onyms, pejorative meaning, meliorative meaning.

Як відомо, коло історичних антропонімів, як і вибір імені літературного персонажа, як правило, не буває випадковим. Історичні антропоніми — це своєрідний мікрообраз епохи, який відтворює її характер, її колорит, визначає характер і схильності персонажів твору [3; 69]. У художньому творі “історична особистість — це художній образ, який віддзеркалює концепцію автора, слугує для вираження певних комплексів ідей та емоцій письменника”, — зазначає І. В. Мурадян [8; 123].

Вибір теми і матеріалу представленої розвідки, її актуальність зумовлені, з одного боку, тим, що до цього часу поетика власних імен в українському історичному романі досліджена недостатньо, з іншого боку — відсутністю в лінгвістиці порівняльних досліджень структурно-семантичних та стилістичних властивостей “реальної” пропріальної лексики у творах на історичну тематику. Зазначимо, що дослідження поетики власних імен в літературній ономастиці за останні два десятиліття набуло регулярного характеру. Спостерігається значне збільшення публікацій, в яких розглядаються не загальні, а специфічні аспекти функціонування поетонімії (роботи В. М. Калінкіна, Ю. О. Карпенка, Л. І. Селіверстової, А. В. Соколової, Т. М. Вінтонів, Л. П. Петрової, Г. В. Шотової-Ніколенко, Г. І. Мельник та ін.). Привертають увагу дослідників і особливості вживання власних імен реальних історичних осіб у художньому творі, адже історичні оніми у більшості своїй конотативні; історичне ім’я — це ім’я, яке пройшло випробування часом, що є необхідною умовою для перевтілення власної назви в ім’я-образ.

У художній літературі ім’я **Мазепа** використовується з різними конотаціями, здебільшого, як образливе прізвисько, що асоціюється із зрадником українського народу. Проте, як зазначає В. М. Калінкін, літературні власні назви “мають рухому семантику, яка постійно зазнає впливу контексту, як мінімального, так і контексту всього твору, вони потенційно здатні набувати нових конотем, які сприяють розвитку їх виражальних можливостей” [4; 115].

Ще за життя **Іван Степанович Мазепа** здобув європейської слави як володар України. Його пізніша дивовижна доля викликала зацікавлення до нього поетів та прозаїків-романтиків, через що в епоху романтизму Мазепа став одним із найпопулярніших героїв. Про нього писали в Німеччині, Польщі, Італії, Франції та інших країнах, де він виступав як романтичний герой, здебільшого описувалися його любовні пригоди. В одних творах, особливо російських, Мазепа постає як лиходійний, жорстокий негідник, а в інших — герой і борець за національну свободу, борець за справедливість. В українській літературі зображення Мазепа як патріота почалось від Т. Шевченка та С. Руданського, а особливої популярності це ім’я набуло в першій половині ХХ століття, саме тоді Б. Лепкий створив трилогію “Мазепа”.

Якщо в “Українській радянській енциклопедії” (1959 р.) читаємо: “Мазепа Іван Степанович — гетьман Лівобережної України, зрадник українського народу [12; 389], то вже на початку ХХ ст. входить у вжиток слово “мазепинець”, яке несе іншу конотацію — борець за національну незалежність. У 2006 році вийшла монографія Валерія Шевчука “Просвічений володар: Іван Мазепа як будівничий Козацької держави і як літературний герой” [13], яка дійсно підтверджує і з погляду історії, і з погляду літератури, наскільки Мазепа був геніальною та просвіченою людиною, подвижником національної ідеї.

Щодо етимології **антропоніма Мазепа**, то у словниках фіксуємо такі відомості:

— у “Словарі української мови” Б. Грінченка: “Первоначально тоже, что и замазур, — замаха, а затьмь вообще неопрятный, грубоватый и простоватый чельовкъ, вахлакъ, простофиля, глупец. (Срав. персидское прилагат. “Мвзепв” дословно значащее — хребтоногий, а переносно — неповоротливый, неуклюжий. Проф. А. Е. Крымский)” [1; 396];

— у “Етимологічному словнику української мови”: “мазепа “неохайна, грубувата або нерозумна людина”; — бр. [мазэпа] “замазура”, п. мазера “плаксіє; розтелепа; нечупара, замазура”; — похідне утворення від мазати “бруднити”; до словотвору (формант — еп(а) пор. дурепа” [2; 359];

— у “Словаре коннотативных собственных имен” Є. С. Отіна подані апелятиви, що виникли завдяки повній деонімізації коннотативного антропоніма **Мазепа**: “1. **Мазепа**. 1. Предатель (ПРН — I, 270). 2. *Неодобр.* Ненадежный, непорядочный человек. *Ты не особенно доверяй ему, он мазепа порядочный* (ТГМ, 238; запись 1996 г.; БСРЖ, 329)” [9; 217–218].

Зазначимо, що значення реальних онімів, коли вони “попадають” у художній контекст, варіюється в широких межах, воно потенційно відкрите, приймає безліч семантичних ознак. Коли власне ім’я “вживається в художньому тексті, то замість “переосмислення життя й особистості” як семантичних компонентів імені сам текст стає “життям і особистістю” оніма, особливо в тих випадках, якщо воно належить головному герою. Опис усього, що відбувається з носієм імені в тексті, заповнює “порожнечу” у його значенні”, — справедливо зауважує В. О. Лукін [7; 30].

Читаючи поему О. Пушкіна “Полтава”, і сьогодні захоплюємося манерою написання, майстерним підбором імен у творі, вдалим поєднанням історичного й романтичного в одній поемі. Але не слід забувати, що образ Мазепи у Пушкіна — це його розуміння історії. На очах у О. Пушкіна творилась і бурхливо протікала російська і світова історія (перевороты, наполеонівська війна, повстання декабристів). Його погляди формувалися під впливом М. М. Карамзіна. Отже, на **Мазепу** О. Пушкін дивився “великодержавними” очима. Валерій Шевчук зазначає, що з постаті Мазепи “декотрі письменники хотіли робити героя свободи, нового Богдана Хмельницького. Історія ж подає його шанолубцем, запеклим у лукавстві, лиходійствах, наклепником на Самойловича — свого добродія, згубником батька нещасної своєї полюбовниці, зрадником царя Петра перед його перемогою. Пам’ять його піддана церковній анафемі, не може обминути й прокляття людського, названо політичну гру, якою відзначаються всі видатні політики, під доносом на І. Самойловича гетьман не підписався, а от Кочубей, такий милий поетові, доноси писав. Зрадником був В. Кочубей, Петра І Мазепа не зрадив, а вийшов з-під його протекції через кричущі порушення царем союзницького договору Б. Хмельницького; церковна анафема була насильницька, отже, й незаконна” [13; 409]. Ось образ Мазепи, який подає О. Пушкін: “Он стар. Он удручен годами, / Войной, заботами, трудами / Но чувства в нем кипят, и вновь / Мазепа ведает любовь” /<...> “Бесстыдный! старец нечестивый! / Возможно ль? нет, пока мы живы, / Нет! он греха не совершит!” <...>” [10; 90]. Йдеться про любов **Мазепи й Марії, дочки Кочубея**, батьки вважали за наругу таку любов, бо Марія — скарб Кочубея, на який посягнув Мазепа: “Другой был клад невозвратимый / Честь дочери моей любимой. / Я день и ночь над ним дрожал: “Она в объятиях злодея! / <...> Он, должный быть отцом и другом / вздумал быть ее супругом”. / Мазепа этот клад украл” [10; 107]. Як відомо, **Мотря** полюбовницею Івана Мазепи не була, він сам відіслав її до батька, хоч і кохав, але чистою любов’ю, це зазначають й історики. Те, що в Україні давно “искра разгоралась” [10; 93], і Мазепа прагнув розриву з Росією, всі передчували: “Чтоб гетман узы их расторг, / И Карла ждал нетерпеливо / Их легкомысленный восторг. / Вокруг Мазепы раздавался / Мятельный крик: пора, пора!” <...> Но старый гетман оставался / Послушным подданным Петра. / Храня суровость

обычайну, / Спокойно ведал он Украину, / Молве, казалось, не внимал / И равнодушно пировал” [10; 93]. Фраза: “Богдана счастливые споры” [10; 94] — свідчить про те, що О. Пушкін підкреслює Мазепине прагнення бути українцям самостійними, а самого Мазепу вважає продовжувачем справ Б. Хмельницького: “/Давно замыслили мы дело<...> Но независимой державой / Украине быть уже пора: /И знамя вольности кровавой/ Я подымаю на Петра/” [10; 103]. В поемі О. Пушкіна Мазепа — хитрий, підступний, мстивий, на ньому ніби одягнена маска, він навіть вміє “Умами править безопасно, <...> /Чужие тайны разрешать!/” [10; 94] “Пред Кочубеем гетман скрытный / Души мятежной, ненасытной / Отчасти бездну открывал/ И о грядущих измененьях, / Переговорах, возмущеньях / В речах неясных намекал./” [10; 95]. Зрадником виступає у О. Пушкіна Мазепа, бо на нього: “/ Донос на гетмана-злодея / Царю Петру от Кочубея” [10; 98]. Але Петро I не повірив спочатку: “Сам царь **Иуду** утешал / И злобу шумом наказания / Смирить надолго обещал!/” [10; 99]. У поемі “Полтава” О. Пушкін неодноразово вживає поетонім **Иуда**, це порівняння-ототожнення, а в Мазепі предикуються характерне **Іуді**. Письменник Мазепу подає як лицеміра, ханжу, жадну людину, а його ім’я несе конотацію зрадника. Чутка про зрадництво поширювалася: “И где ж Мазепа? где злодей? /Куда бежал **Иуда** в страхе? / Зачем король не меж гостей? / Зачем изменник не на плахе?/” [10; 122]. Пушкінський Мазепа в кінці терпить фіаско, залишається самотнім і тікає з Карлом XII. У кінці поеми стверджується, що минуло сто років, про Мазепу ніхто не згадує: “/Забыт Мазепа с давних пор.../” [10; 125]. Отже, у поемі “Полтава” О. Пушкіна **антропонім Мазепа** виконує номінативну функцію, вжито його ім’я у пейоративному значенні, автор надає гетьманові різко негативну характеристику. Навіть В. Белінський зазначав, що надто багато чорних барв у пушкінській характеристиці Мазепи. Але до художнього твору не можна підходити з позиції історичної правди, тому для Пушкіна, як для романтика, важливо було показати Мазепу як складну, неординарну постать. Професор Є. С. Отін зазначає, що про “негативну конотацію антропоніма **Мазепа** писав ще у 60-ті роки ХІХ століття М. Номис: “Мазепа! (...) Лайка на мугируватих и непроворних людей. Чувать подекуди и в наших сторонах (праве теж, що й *мацапура*), а більш Москалі так дрожнять наших за гетьмана Мазепу. В Лубенщині й тепер не можна чувати (росказує народ), що за часів

царя Петра I розсердиця було Москаль на чоловіка та й ножкою, чи чим там: “Мазепа!”, каже, або: “Мазепин дух!” (Номис, 70)” [9; 217].

З-поміж письменників кінця XIX — початку XX століття цікавився І. Мазепою Михайло Старицький, який навіть планував широкомасштабне полотно, але написано було тільки дві частини: “Молодість Мазепа” та “Руїна”. Мазепа в М. Старицького — борець за волю України. Образ Мазепа не однолінійний, а поданий у всій своїй складності, ім’я його використовується у меліоративному значенні.

Те, що не встиг здійснити М. Старицький, у 20-х роках XX століття продовжує Богдан Лепкий, створивши про гетьмана І. Мазепу справжню епопею в патріотичній традиції. Перший том уміщує “історичну повість” “Мотря”, в основу якої лягли взаємини гетьмана з родиною Кочубеїв, а передусім з їхньою дочкою Мотрею, але не тільки — тлом цієї історії є тодішнє суспільно-політичне життя, взаємовідносини з Петром I, О. Меншиковим та українською старшиною. Цар тут зображений негативно, а Мазепа цілком позитивно: *“Гетьманське обличчя, хоч старе, було таке свіже й гарне, що всякий мимохить шанував його, навіть Меншиков, котрий, крім царя, не шанував нікого, бо й нікого не боявся”* [6; 76].

Другий том не має спільної назви, а складається з двох історичних повістей “Не вбивай” та “Батурин”. У першій повісті йдеться про перебування гетьмана в Галичині, зокрема в Жовкві, описано його взаємини з Петром I та О. Меншиковим. Продовжується й лінія Мотрі, також йдеться про російські наруги в Україні, про перебування гетьмана в Києві, його змову з П. Орликом, як В. Кочубей з дружиною Любов’ю “ладять доноса” на гетьмана. Мазепа переходить на бік Карла XII. Друга книга цього тому — “Батурин” — оповідає про той час, коли було знищено росіянами козацьку столицю, і про саме її знищення.

Третій том має спільну назву “Полтава” і складається з двох історичних повістей: “Над Десною” — про події перед Полтавською битвою та “Бої”, де описуються Полтавська битва й катастрофа з рішенням про відступ. У Б. Лепкого, на відміну від інших авторів, **онім Мазепа** вжито переважно у меліоративному значенні, і образ його подано, хоча у нелегкий для нього час, проте правдиво. Автор використав значний документальний матеріал і загалом дотримувався історичності з типовими романтичними рисами. До Мазепа часто звертаються на ім’я по батькові: *Іван Степанович*; апелятив +

антропоформула: особове ім'я + ім'я по батькові + прізвище: *гетьман Іван Степанович Мазепа*. Такі вживання антропоформул виконують номінативну та ідентифікаційну функції. В історичних повістях Б. Лепкого частотними є номінації-апелятиви **гетьман**, **пан гетьман**, сам Мазепа дає собі самооцінку, говорячи, що він **“будівничий”**, **“який двадцять літ будував храм волі і тепер його власними своїми руками бурити не бажає”** [5; 136]. А слова хвали Мазепі й Україні неодноразово линуть у трилогії: **“ — Хай живе гетьман Іван Степанович Мазепа”** [5; 97]. **“Гетьман не самолюб, він до найбільшої жертви для справи спосібний.<...> а гетьман замість турбуватися собою, журиється тим, що може статися з Україною”** [5; 124]; **“Мазепа двигнув українське питання, і нема вже такої сили, котра б могла завернути його назад”** [5; 147]. **Гетьмана Мазепу** змальовано як продовжувача справи, яку розпочав ще Богдан Хмельницький: **“пан гетьман, йде по слідах, які намітив Богдан Хмельницький”** [5; 152].

У романі автор подає також і оцінку Мазепи неприятелими, але це образіві не надає пейоративності, а навпаки: **“ — Старий лис! — надуду зневажливо рожеві губи Реншільд”** [5; 171]. Мазепу називають зрадником, порівнюють з **Юдою** (порівняти у О. Пушкіна), виголошують анафему: **“І тоді виступив світліший князь Меншиков і витолкував народові, що не годиться, щоб такий облудник та ізмінник, як Мазепа, був каваліром найвищого царського ордену...”** [5; 168]. Подана порівняльна характеристика: **“а на гетьмана мали посипатися щонайгірші і найобидливіші слова, як на Каїна, як на Юду Іскаріотського”** [5; 172]. У романі у зверненні Мотрі до Мазепи використана онімна заміна, перифраз: **“Невже ж син ігумені Магдалени не вірить у позагробне життя?”** [5; 159]. Також у трилогії Б. Лепкого є заперечення Мазепою його тотожності з міфологічними героями, він проста людина, якій дуже важко і потрібна підтримка: **“Я не Геракл, не Самсон, не Давид, що з Голіатом б'ється, а людина, якій хочеться знати, що є ще друге серце в світі, яке так само страдає, — кріпи мене!”** [5; 190]. Автор вживає онім Мазепа і для характеристики інших персонажів: **“Але князь Довгорукий носом крутив, казав, що цар Полуботкові не радий, бо Павло Полуботок хитрець, з нього ще другий Мазепа вийти може”** [5; 143]. У романі зафіксовано відантропонімне утворення **“мазепинці”**, яке несе в собі меліоративне значення **“продовжувач боротьби за волю України”**. І цим розвіюється міф про те, що його не любили: **“Якщо народ ненавидить**



*Мазепу, то звідкіля ж беруться ті мазепинці, що їх тепер цар у Лебедині карає?.. Мазепинці є і будуть, поки Україна вольною не стане, поки не здійсниться весь задум Мазепи”* [5; 234].

Роман обривається. Можливо, автор планував його продовжити й описати останній період життя Мазепи, а можливо, це не було його завданням, бо на цьому державотворча акція гетьмана і справді уривається — по тому була лишень агонія.

Отже, можна дійти висновку, що антропонім **Мазепа** в результаті активного мовленнєвого використання набуває кількох семантико-конотативних характеристик і значень, як позитивних, так і негативних, згідно з концепцією автора, і тільки контекст та зміст твору в цілому дозволяють точно визначити, у якому саме значенні вжито поетонім. Конотативна сфера оніма, безумовно, формується у просторі національної культури (для О. Пушкіна — це простір російської культури, а для Б. Лепкого — української), крім того, треба враховувати, до якої епохи належав автор, щоб адекватно сприйняти авторську оцінку історичних подій.

Як слушно зауважує О. Семенюк, у художньому творі особливе місце посідають імена особистостей, які залишили помітний слід в історичній пам'яті поколінь [11; 21]. Саме таким є ім'я **гетьмана Мазепи**, яке у історичних оповідях О. Пушкіна і Б. Лепкого, не тільки називає особистість, але й містить мнемонічні ознаки та оціночні відтінки. Ім'я **Мазепи**, викликаючи у свідомості автора й читача “пряму референцію з конкретною особою” [4; 113], життя й діяльність якої пов'язані з певною історичною добою, у контексті художнього цілого наповнюється тим художньо-зображальним змістом, якого потребує авторський задум.

### Список використаних джерел

1. Грінченко Б. Д. Словарь української мови: В 4-х т. / [упоряд. Б. Д. Грінченко]. — К.: Наукова думка, 1996. — Т. 3. — 494 с.
2. Етимологічний словник української мови: В 7-ми т. / АН УРСР. Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні [голов.ред. О. С. Мельничук]. — К.: Наукова думка, 1983–2003. — Т. 3. — 552 с.
3. Иванова Е. Б. Стилистические функции собственных имен: на материале произведений К. Паустовского: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 — русский язык / Е. Б. Иванова. — Одесса, 1987. — 182 с.

4. Калинин В. М. Поэтика онима / В. М. Калинин. — Донецк: Юго-Восток, 1999. — 408 с.
5. Лепкий Б. Мазепа: Трилогія. — Кн. 2. Полтава: Історичні повісті / Б. Лепкий. — Дрогобич: Відродження, 2004. — 568 с.
6. Лепкий Б. Мазепа: Трилогія. — Кн. 3. Мотря: Історичні повісті у 2-х т. / Б. Лепкий. — Дрогобич: Відродження, 2006. — 496 с.
7. Лукин В. А. Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа / В. А. Лукин. — М.: Ось-89, 1999. — 192 с.
8. Мурадян И. В. Имена исторических лиц в художественной прозе А. С. Пушкина/ И. В. Мурадян // Актуальные вопросы русской ономастики: сб. науч. трудов. — К.: УМК ВО, 1988. — С 123–128.
9. Отин Е. С. Словарь коннотативных собственных имен / Е. С. Отин. — Донецк: Юго-Восток, 2004. — 412 с.
10. Пушкин А. С. Сочинения: В 3-х т. / А. С. Пушкин. — М.: Худож.лит., 1986. — Т. 2. — 527 с.
11. Семенюк О. А. Функционирование имен и фамилий известных личностей в современном дискурсе / О. А. Семенюк // Русская филология. Украинский вестник. — Харьков, 2001. — № 3 (19). — С. 21–24.
12. Українська радянська енциклопедія: В 16-ти т. / [голов. ред. М. П. Бажан]. — К.: УРЕ, 1959. — Т. 2. — 296 с.
13. Шевчук В. О. Просвічений володар: Іван Мазепа як будівничий Козацької держави і як літературний герой / В. О. Шевчук. — К.: Либідь, 2006. — 464 с.

*Тетяна Галяніна, Олена Даниліна*



## МУЗИЧНО-ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ПАРАЛЕЛІ В ПРОЗОВИХ ТВОРАХ Т. Г. ШЕВЧЕНКА Й І. С. ТУРГЕНЄВА

*У статті проаналізовано повість Т. Г. Шевченка “Музикант” і роман І. С. Тургенєва “Дворянське гніздо”; проведено паралелі між музичними інтертекстуальними моментами; порівняно вплив епохи, стилів, композиторів на кожного з письменників.*

**Ключові слова:** *інтертекстуальні моменти, паралелі, повість, роман, музика, композитор, стиль.*

*The article is devoted to analysis of Taras Shevchenko's novel “The Musician” and novel of Ivan Turgenev “A Nest of the Gentry”. The parallels were spent between musical intertextuality moments. The influence of epoch, styles and composers on each of writers was compared.*

**Key words:** *intertextuality moments, parallels, novel, music, style, composer.*

На межі ХХ–ХХІ ст. важливу роль у літературознавстві відіграє проблема інтертекстуальності. Її актуальність обумовлена відсутністю єдиної універсальної класифікації даного поняття. Термін “інтертекстуальність” був запропонований Юлією Крістевою в 1967 р. у зв'язку з осмисленням концепції М. Бахтіна, викладеної в його роботі “Проблеми змісту, матеріалу й форми в словесній художній творчості” (1924). Літературознавчий словник за редакцією Р. Т. Гром'яка дає таке трактування терміна: “Інтертекстуальність — міжтекстове співвідношення літературних творів. Полягає: 1) у відтворенні в літературному творі конкретних явищ інших творів, більш ранніх, через цитування, алюзії, ремінісценції, пародіювання й ін.; 2) в явному спадкуванні чужих стильових властивостей і норм (окремих письменників, літературних шкіл і напрямків) — тут мають місце всі різновиди стилізації [5; 317]. Автори “Новейшого философского словаря. Постмодернизм” подають таке тлумачення: “Інтертекстуальность — понятие философии постмодерна, отражающее феномен взаимодействия текста с семиоти-

чески організованим оточуючим культурним простором посредством інтериоризації зовнішнього” [6; 182].

Інтертекстуальність має широке використання в сучасному літературознавстві. Дослідники ХХ ст. вивчають міжтекстові взаємодії, найпопулярніша класифікація яких належить французькому літературознавцеві Жерару Женнету. Однак сфери побутування інтертекстуальності не обмежуються текстом. По-перше, інтертекстуальність властива всім словесним жанрам. По-друге, вона має місце не тільки в текстах у вузькому розумінні, тобто словесних (вербальних), але й у текстах, побудованих засобами відмінних від природної мови знакових систем. Інтертекстуальні зв'язки встановлюються між творами літератури, образотворчого мистецтва, архітектури, музики, театру, кінематографа. Таким чином, дослідження музики як інтертексту в творах Т. Г. Шевченка та І. С. Тургенєва видається нам актуальною проблемою.

Інтертекстуальність у творчості І. С. Тургенєва досліджена фрагментарно й не має системного обґрунтування. Деяким аспектам цієї проблеми присвячені роботи сучасних російських науковців, таких, як К. В. Лазарева, Т. Б. Трофімова, С. Н. Потапенка. Щодо запозичень (жанрових, тематичних, ідейних, образних), які належать до форм інтертексту, то їх функціонування у творчості І. С. Тургенєва досліджували І. М. Дегтеревський, Л. Н. Назарова, А. І. Батюто. Питання впливу музики на життя і творчість письменника торкалися Ю. А. Лебедєв, В. А. Чалмаєв, С. М. Петров, В. Г. Фріндланд, А. Крюков та інші.

Інтертекстуальність у творчості Т. Г. Шевченка досліджували Ю. Вавжинська (“Тарас Шевченко и польский романтизм”), В. Поздняков (“Мифы и реальность Тараса Шевченко”), О. Забужко (“Шевченків міф України”), Ю. Барабаш (“Вибрані студії. Сковорода. Гоголь. Шевченко”).

Що ж до музики в житті та творчості Т. Г. Шевченка, то більша частина досліджень присвячена переважно інтерпретації творчого доробку письменника в музиці, ніж дослідженню музики в самій творчості (І. Павленко, М. Білінська, Л. Кияновська).

Сьогодні існує чимало досліджень про Кобзаря-поета, але проблема музики як інтертексту в його творах майже не розкрита. Отже, метою нашої статті є проведення паралелей між музичними інтертекстуальними моментами в повісті Т. Г. Шевченка “Музикант” і романі

І. С. Тургенева “Дворянське гніздо”, порівняння впливу епохи, стилів, композиторів на кожного з митців.

І Т. Г. Шевченко, і І. С. Тургенєв — письменники з тонкою душею, особливим внутрішнім світом, широкою ерудицією, але головне — обидва були шанувальниками мистецтва. В І. С. Тургенева музика присутня в поетично-мелодійних описах природи, різноманітних звуках, вона характеризує образи, внутрішній світ головних героїв, підсилює емоційну напругу важливих ідейних моментів творів. Хоча сам письменник не грав на жодному інструменті, все своє життя він відвідував концерти, музичні вечори, спілкувався з відомими музикантами. Важливий факт — Музою письменника була співачка Поліна Віардо, котрій він зобов'язаний появою багатьох своїх творів. Іван Сергійович був незмінним учасником, а іноді й організатором літературно-музичних вечорів у будинку Віардо. Ці концерти користувалися великою популярністю. На них можна було зустріти К. Сен-Санса, П. Сарасате, Ш. Гуно, Г. Флобера й інших видатних митців середини ХІХ ст. [7; 25]. “Вітальня Поліни Віардо була центром блискучого музичного суспільства. Можна сказати, що в Європі не було відомого артиста, який не знав би пані Віардо й не відвідував її, коли бував у Парижі. Майже всі відомі музиканти світу пройшли там у мене перед очима”, — згадував генерал Б. Форш [11; 277–278]. Тургенєв багато років провів у колі пані Віардо. Разом з нею він захоплювався В. А. Моцартом і К. Глюком (їхньої опери мадам Віардо з успіхом співала в театрах Європи), Л. Бетховеном і Р. Шуманом, яких він слухав на паризьких і петербурзьких концертах. Музичні епізоди є в таких творах І. С. Тургенева, як: “Співаки”, “Дим”, “Пісня кохання, що торжествує”, “Дворянське гніздо”. Тільки в останньому “присутня” музика Й. Баха, Г. Генделя, Л. Бетховена, К. Вебера, А. Герца, Г. Доніцетті, І. Штрауса, О. Аляб'єва.

Читаючи щоденники Тараса Григоровича, його повісті, можна знайти кілька сотень згадувань про музику. Шевченко її дуже добре відчував і навіть навчився сам грати на фортепіано й виконував нескладні твори А. Моцарта та Л. Бетховена [10]. Поет відвідував оперні прем'єри, престижні концерти, у нього був широкий спектр музичних смаків, він дуже любив І. Гайдна, В. А. Моцарта й Л. Бетховена, постійно до них звертався. Захоплювався Ф. Шопеном, Ф. Мендельсоном; добре знав тодішніх віртуозів: Н. Паганіні, А. Серве, А. В'єтана,

у його творах згадуються десятки прізвищ. Усе це говорить про те, що Т. Шевченко — інтелігентна людина з тонким художнім смаком. Ідеалом гармонії для нього завжди залишався Вольфганг Амадей Моцарт: "...Маленький оркестр в антрактах играл несколько номеров из "Дон Жуана" Моцарта прекрасно, может быть потому, что это очаровательное создание трудно сыграть не прекрасно..." [13; 113]. Професор Л. Кияновська так пише про музикальність Т. Г. Шевченка: "Уривок з його повісті "Музикант" відкриває Шевченко як романтика. Тут він автобіографічно пише про свою особисту ніжну любов до віолончелі: "Боже, що ж то за іграшка! Це лиш одна душа людська може так співати і плакати, як співає і плаче цей дивовижний інструмент. Майстер, що його зробив, мабуть, був сам Прометей. Я лягаю спати і кладу його біля себе. Це моє життя, моє друге я. І якби я був двічі рабом, я б за цей інструмент продав себе втретє в рабство" [10]. Символічно, що ці слова вимовляє герой по імені Тарас. Єдиний раз він називає героя своїм іменем — і не художника, а музиканта. Саме в цій повісті Шевченко використовує прийом, яким потім будуть користуватися наступні покоління письменників: деякі події в творі мають свою музичну символіку. Коли Шевченко хоче показати духовну перевагу слуг над своїми панами, він проводить таку паралель: добродії розважаються під новомодні німецькі танці, а слуги слухають Шопена, якого грає їм Тарас. Думку про музичну символіку підтримує Н. Р. Демчук у дисертації "Художній світ прози Т. Шевченка": "У повісті "Музикант" найбільш вмотивований, поданий у складному психологічному зрізі образ скрипаля Тараса. Лейтмотивом серії портретних начерків, що проектують домінують психофізичної організації героя є віолончель як символ величного мистецтва та серветка навколо руки, як вічний фатум кріпацтва" [3].

Відзначимо, що обидва письменника були знавцями не тільки сучасної музики, але й спадщини попередніх епох, і навіть схожі у своїх музичних пристрастях.

І "Музикант" (1855) Т. Г. Шевченка, і "Дворянське гніздо" (1859) І. С. Тургенева написані приблизно в одному часовому періоді, що частково пояснює спільність музичних інтересів.

Порівнюючи ці два тексти, можна чітко простежити схожість образів музиканта Лемма й музиканта Тараса. Лемм прожив важке життя: рано вмерли батьки-музиканти, а з десяти років він сам заробляв на

життя, граючи скрізь на різних інструментах (у трактирах, на ярмарках, весіллях, балах), грав в оркестрі, був диригентом; у двадцять вісім років опинився в Росії. Лемм побував у багатьох панів, займаючи посади капельмейстера або вчителя музики, пізнав халепи, але думка про повернення на батьківщину ніколи не залишала його [9; 153–154].

А от як Тарас розповідає про своє дитинство: “Отца, — говорил он, — я не помню, и мать моя мне никогда о нем ничего не говорила. Хаты у нас своей тоже не было, и мы, как у нас говорят, жили в соседях, то есть переходили от одного мужика к другому, пока я начал ходить. А я шлялся по селу, пока не пристал к партии нищих. Между нищими был слепой кобзарь, или бандурист; ему и рекомендовали меня как мальчика скромного. Он и заменил мною своего прежнего вожака” [12; 202–203]. Якось Тарас потрапив на обід для жебраків, на інший день з’явився вже серед численної двірні, потім його почали вчити співу, потім — грати спочатку на скрипці, а потім і на віолончелі. Таким чином, ми виявляємо аналогії в образах музикантів, їхніх долях. Безумовно, вони не нові, але тим самим зайвий раз підтверджують наявність інтертекстуальних зв’язків. Наприклад, ще в 1809 р. з’явився літературний твір Э. Т. А. Гофмана — новела “Кавалер Глюк” — поетична розповідь про музику й музиканта, героя трагічно самотнього серед мешканців столиці. Образ музиканта популярний ще із часів давньої Греції — міф про Орфея, що славився як співак і музикант, наділений магичною силою мистецтва, якій підкорялися не тільки люди, але й боги, і навіть природа.

Звернемося до імен композиторів, які згадуються й у Т. Г. Шевченка, й у І. С. Тургенєва. Головний герой “Дворянського гнізда” Лаврецький, не маючи досвіду у стосунках із жінками, закохався у Варвару Павлівну, що вразила його своєю красою, вмінням грати на фортепіано й добре співати. Але, Варвара Павлівна саме та жінка, у якій за зовнішньою красою криється егоїзм. Ліза — героїня глибша за змістом, вона вразила Лаврецького своєю чистотою й ширістю. Автор постійно порівнює портрети Лізи й Варвари Павлівни, їхній внутрішній світ, в розкритті якого важливу роль відіграє й музика, яка виражає духовність кожної жінки. І Ліза, і Варвара Павлівна вчилися музиці, любили її, але в житті кожної жінки вона займала особливе місце. У Варвари Павлівни музика була зброєю, завдяки якій можна було привернути увагу чоловіків. Бажання подобатися стояло на од-

ному з перших місць у її житті: “Она приходила в восторг от итальянской музыки и смеялась над развалинами Одри, прилично зевала во Французской Комедии и плакала от игры госпожи Дорваль в какой-нибудь ультра-романтической мелодраме; а главное, Лист играл у нее два раза и был так мил, так прост — прелесть!” [9; 182]. Те, що Тургенєв згадав у даному епізоді саме Ліста, не випадково. Цей музикант іноді відвідував і будинок Віардо. Слова “так был мил, так прост — прелесть” — коротка характеристика великого музиканта Варварою Павлівною, а те, що він “грав у неї аж два рази”, просто лестило їй.

Згадування про Ліста є і у Т. Шевченка. Головний герой Тарас говорить: “В свободное время, в продолжение зимы, я проштудировал всего Ромберга и Серве, что мог достать. Лист перед Серве — фанфарон, простой механик, ремесленник перед художником, больше ничего” [12; 220]. Не самий втішний вислів про музиканта, ім'я якого не забуто і сьогодні. М. Білінська у книзі “Шевченко і музика” пише про те, що Т. Г. Шевченко неодноразово бував на концертах бельгійського скрипаля й композитора А. В'єтана, бельгійського віолончеліста А. Ф. Серве, знав твори німецького композитора Б. Ромберга [2; 40]. Мабуть, своє враження від почутого він і залишив у повісті.

Образ холодного і хитрого чиновника Паншина І. Тургенєв протиставляє внутрішній красі та глибині Лізи, вчителя Лемма, Лаврецького. Зовні це був привабливий чоловік: гарно співав, грав на фортепіано, писав вірші та, навіть, грав на сцені. Але по-справжньому цінувати людей, як і музику, він не міг. Так, познайомившись з Варварою Павлівною, він одразу ж нею захопився, ця жінка дійсно здалася йому більш цікавою за Лізу. Музику він теж полюбляв більш легку, веселу, як вальси, романси, хоча і казав іншим: “Вы, пожалуйста, не думайте, что я не умею ценить серьезную музыку, — напротив: она иногда скучна, но зато очень полезительна”. Паншин навіть намагається дістати для Лізи увертюру Оберона: “...Я уже написал в Москву, и через неделю вы будете иметь эту увертюру” [9; 151]. Опера “Оберон” Карла Марії Вебера (1786–1826) була дуже популярною на той час в країнах Західної Європи, а також в Росії. В Німеччині “Оберон” був поставлений 23 грудня 1826 р. в Берліні; опера мала успіх [4; 106]. У 1855 році син композитора, Макс Вебер, приніс у дар Публічній бібліотеці в Петербурзі власноручно написану Вебером партитуру “Оберона”, коли ще не існувало її друкованого видання [4; 109].



Вебера любили В. Белінський і О. Пушкін (який згадував у поемі “Євгеній Онегін” про широку популярність “Вільного стрільця”), О. Грибоедов і О. Одоєвський, М. Глінка і П. Чайковський, музичні критики А. Серов, В. Стасов, Ц. Кюї присвятили йому свої піднесені статті [4; 110]. Отже, не обійшли Вебера своєю увагою і І. Тургенєв, і Т. Шевченко. До того ж — ще одна цікава паралель — крім своїх музичних досягнень, Вебер писав вірші, та був автором незакінченого роману “Життя музиканта”.

Знайомство з головним героєм у “Музиканті” відбувається під час виконання Тарасом арії Преціози з Вебера. Гра так вразила автора, що той “...закричав “браво!” и изо всей мочи стал аплодировать” [12; 188]. Цей факт ще раз підтверджує обізнаність Т. Шевченка в музиці свого часу. Його герой майстерно виконує твір видатного композитора, чим характеризує себе як гідного музиканта. Але свою дійсну прихильність до одного з улюблених композиторів Т. Шевченко проявив, коли через Тараса доніс до читача, наскільки він цінує Бетховена: “М-lle Адольфина без всяких просьб и уговариваний, как это обыкновенно бывает с порядочными барышнями, села за фортепьяно, а Тарас Федорович вооружился виолончелью. И после нескольких аккордов тихо, стройно, как будто с неба раздалася одна из божественных сонат божественного Бетховена” [12; 201].

У Тургенєва також присутнє ім’я Бетховена. Він примушує ставитися до нього з повагою навіть Паншина. Паншин відчував, що серце Лізи завоювати не так просто, бо те, що може їй сподобатись — це прекрасна, глибока, серйозна музика. Він розуміє, що і Ліза і Лемм не дуже високо цінують легкі жанри, та відверто каже старому музиканту: “Я знаю, вы не охотник до легкой музыки” [9; 152]. Заявивши, що не бажає ображати вуха вченого німця виконанням романсу, Паншин пропонує Лізі виконати разом бетховенську сонату. Л. Бетховен — один з найулюбленіших композиторів Тургенєва. Музичний критик В. В. Стасов, який був знайомий з Тургенєвим і багато полемізував з ним з приводу музики, писав: “Он застыл в Бетховене и Шумане и дальше в музыке ничего не признавал” [8; 102].

І в Лемма, і в Тараса є дівчина, яка близька їм за духом, здатна зрозуміти й відчути те, що кожен із цих музикантів виражає мовою музики. Для Лемма це Ліза, дівчина глибоко релігійна і чутлива. Вона добре грала на фортепіано, але лише Лемм, її вчитель музики, знав

яких зусиль це їй коштувало. Та незважаючи на це, Ліза вмiла цiнувати серйозну, глибоку музику, бо її внутрiшній свiт був високодуховний. Лемм, навiть, написав для неї духовну кантату. Він довгий час нічого не писав, але Ліза, його найкраща учениця, змогла розворушити старого музиканта. Слова цiєї кантати були запозиченi з зiбрання псалмiв, а деякi вiршi написанi самим Леммом. Коли раптом натхнення вiдвiдало його, в останній раз він грає, одухотворяючи вiчний свiт своєю музикою. Нічний концерт Лемма — остання щаслива мить в його долi: “Сладкая, страстная мелодия с первого звука охватывала сердце; она вся сияла, вся томилась вдохновением, счастьем, красотою, она росла и таяла, она касалась всего, что есть на земле дорогого, тайного, святого; она дышала бессмертной грустью и уходила умирать в небеса. Лаврецкий выпрямился и стоял, похолоделый и бледный от восторга. Эти звуки так и впивались в его душу...” [9; 235].

Тарас в оповiданнi “Музикант” також присвячує дiвчинi Наташi одну симфонiю: “Я завтра поеду в Качановку за партитурою Мендельсона “Сон в Ивановскую ночь”. Наташа еще не слыхала ее. Я положу для нее эту чудную симфонию для фортепьяно и баса” [12; 234]. Наталя надала перевагу саме Тарасовi: “Она предпочла меня и знатным, и богатым. Меня, крепостного музыканта” [12; 239]. Коли Тарас хоче зробити переклад увертюри Мендельсона “Сон у лiтню нiч” (1842), він ще не розумiє, що це кохання. Але ж цей музичний твiр закінчується весiллям. У цьому простежуємо тонкий натяк письменника, адже на Тараса i Наталю також чекає одруження.

І у “Музикантi”, i у “Дворянському гнiздi” використання теми музичної симфонiї символiчне й є кульмінацiєю цих творiв.

Отже, в творах І. С. Тургенева i Т. Г. Шевченко ми виявили достатню кiлькiсть музичних моментiв, що дозволяє нам говорити про iнтертекстуальнiсть, бо вони мимоволi примушують читача згадати якийсь музичний твiр, тобто, звернутися до претексту. Ролан Барт стверджує, що будь-який “текст витканий iз цитат, якi вiдсилають до тисяч культурних джерел” [1]. Ми простежили типологiю образiв (музиканти), спiльнiсть мотивiв (важка доля людини мистецтва), лiнiй сюжету (симфонiчна кульмінацiя), вiчних тем (кохання, велич музики, її вплив на людину). Iнтертекстуальнi паралелi в творах “Музикант” i “Дворянське гнiздо” є дзеркалом культурного життя суспiльства другої половини ХІХ ст., вiдбиттям художньої атмосфери часу.

## Список використаних джерел

1. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранный работы. Семиотика. Поэтика. — М., 1989. С. 384–391 // Режим доступа — <http://www.philology.ru/literature1/barthes-94e.htm>
2. Билинская М. Л. Шевченко и музыка. — К.: Муз.Україна, 1984. — 129 с., ил., нот.
3. Демчук Н. Р. Художній світ прози Т. Шевченка (проблема психологічного аналізу): Рукопис. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.01 — українська література. — Львівський державний університет імені Івана Франка, Львів, 1999 // Режим доступу — <http://www.lib.ua-ru.net/inode/6786.html>
4. Кениксберг А. Карл Мария Вебер(1786–1826): Популярная монография. — 2-е изд., доп.: — Л.:Музыка, 1981. — 112 с., нот., ил.
5. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. — 2-ге вид., випр., доп. — К.: ВЦ “Академія”, 1997–752 с.
6. Новейший философский словарь. Постмодернизм / Гл. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов. — Мн.: Современный литератор, 2007. — 816 с.
7. Петров С. М. Иван Сергеевич Тургенев в воспоминаниях современников // И. С. Тургенев в воспоминаниях современников: В 2 т. — М.: Худ. лит., 1983. — Т.1 — С. 3–26.
8. Стасов В. В. Из воспоминаний о Тургеневе // И. С. Тургенев в воспоминаниях современников: В 2 т. — Изд. 2-е / Подготовка текста Петрова С. М. и Фридлянд В. Г.; коммент. Фридлянд В. Г. — М.: Худ. лит., 1983. — Т. 2. — С. 96–115.
9. Тургенев И. С. Романы. — М.: Детская литература, 1975. — 592 с., ил.
10. Урбан Е. Шевченко и музыка // Ежедневная всеукраинская газета “День”. — 2009 — № 52. // Режим доступа — <http://www.day.kiev.ua/271967/>
11. Форш Батист. Воспоминания о Тургеневе // И. С. Тургенев в воспоминаниях современников: В 2 т. — Изд. 2-е / Подготовка текста Петрова С. М. и Фридлянд В. Г.; коммент. Фридлянд В. Г. — М.: Худ. лит., 1983. — Т.2 — С. 277–278.
12. Шевченко Т. Музыкант // Тарас Шевченко. Зібрання творів: У 6 т. — К., 2003. — Т. 3: Драматичні твори. Повісті. — С. 178–239.
13. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: У 12 т. Щоденник. Автобіографія. Статті. Археологічні нотатки. “Буквар Южнорусский”. — К.: Наукова думка, 2003. — Т.5. — 496 с.

## Тетяна Горанська



### ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ СКНАРИ В ТВОРЧОСТІ О. БАЛЬЗАКА ТА І. ФРАНКА

*В статті розглядається проблема вічних або традиційних образів у світовій літературі. Вперше досліджується образ Скнари як один із вічних літературних образів. Яскравим прикладом художньої інтерпретації цього образу є, на думку автора, герої повісті О. Бальзака “Гобсек”, роману “Євгенія Гранде” та незакінченого роману І. Франка “Основи суспільності, між якими прослідковується відчутна типологічна схожість.*

**Ключові слова:** вічні образи, образ Скнари, художня інтерпретація.

*The article is dedicated to the problem of traditional and eternal characters in the world literature. In the article it is told about the character of a Greedy in European and Ukrainian literature. The problem of functioning of Greedy man's character and his traditional features is studied at the examples of characters in Balzakan short story “Hobsek”, novel “Eugenia Grande” and unfinished novel of I. Franco “The basic of society”.*

**Key words:** eternal characters, the character of a Greedy man, interpretation.

Одним із найбільш цікавих та плідних напрямків сучасного українського літературознавства є дослідження так званих вічних або традиційних літературних образів. Це допомагає глибше пізнати творчість письменника, з'ясувати проблему традиційного та новаторського, особливості характеротворення, індивідуального стилю тощо. Як зазначають автори підручника з порівняльного літературознавства В. Будний та М. Ільницький “Порівняльне літературознавство здавна досліджує історичні закономірності функціонування т. зв. вічних образів, які без перебільшення мають архетипний характер, зокрема структурні їх зміни, семантичні трансформації та еволюцію культурних функцій, яких вони зазнають, перетинаючи “кордони” національних літератур, жанрів, стильових епох” [2; 163].

Проблема вічних образів не залишилась без уваги сучасних вчених. Зокрема можна зазначити ґрунтовні дослідження відомого лі-

тературознавця А. Е. Нямцу “Поэтика традиционных сюжетов” та “Традиционные образы, сюжеты и мотивы”. Є також чимало розвідок присвячених аналізу окремих традиційних чи вічних образів, таких як Прометей, наприклад “Образ Прометея в творах Лесі Українки” Павла Филиповича або “Постать Прометея в українській та світовій літературах” Юрія Мороза.

Однак, поза увагою дослідників досі залишився такий цікавий та давній образ Скнари. На нашу думку, цей образ також з повним правом можна віднести до категорії вічних. Згадаємо хоча б персонажів таких загальновідомих творів, як комедія Мольєра “Скупий”, “Мертві душі” Гоголя, “Скупий лицар” Пушкіна, “Гобсек” Бальзака. Адже критеріями визначення таких образів, на думку вищезазначених дослідників, є “...наявність власної інтерпретаційної традиції, тобто функціонування впродовж тривалого часу, яке характеризується повторюваністю і змінністю” [2; 164].

Отже, метою нашої розвідки є дослідження образу Скнари як одного з вічних літературних персонажів та його інтерпретація в українській та зарубіжній літературах.

Однією з перших спроб відтворення цього образу була комедія давньоримського комедіографа Плавта “Скарб” (“Горщик”), в якій розвивалось фольклорне уявлення про шкоду, яку приносить людині багатство, не зароблене чесною працею, а здобуте випадком або обманом. Ця комедія послужила основою для знаменитої комедії Мольєра “Скупий”. Загальновідомими шедеврами є образи скнар, створені Пушкіним, Гоголем, Діккенсом, Бальзаком.

В контексті нашого дослідження найбільш цікавими видаються персонажі повісті О. Бальзака “Гобсек”, роману “Євгенія Гранде” та незакінченого роману “Основи суспільності” І. Франка. Типологічний зв’язок указанного твору з повістями О. Бальзака не залишився без уваги з боку українського літературознавства. Так, сучасний дослідник прозового доробку І. Франка Микола Ткачук, зазначає: “Близькість роману “Основи суспільності” Франка до романів Бальзака, Флобера, Мопассана не викликає сумніву; вона відгукується в методи, жанрі, взаємодії ідей, мотивів і образів” [4; 58].

Як і Бальзак, Франко поставив за мету показати як соціальні умови, обставини, життєві ситуації впливають на людей, формують їх характери. Обоє митців об’єднувала ідея негативного впливу буржу-

азного способу життя, багатства на людину. Спостерігаючи за еволюцією характерів Бальзака і Франка, помічаємо прагнення підкреслити як поступово в людині, замолоду романтично піднесений та здатний до високих почуттів поступово гинуть кращі риси, і вона перетворюється або на бездушну істоту, або на хижака, здатного на злочин.

Так само як і Бальзак, Франко прагнув відтворити певні соціальні типи, різні аспекти життя та його колізії. Окрім зовнішніх ознак маємо схожість художніх прийомів, наприклад, психологічне портретування, роль інтер'єру, ретроспекція. Всі ці ознаки свідчать про те, що твори Бальзака й Франка схожі як за проблематикою, так і за поетикою.

Згадані вище повісті і Бальзака, і Франка об'єднує одна тема — тема грошей, а точніше, їх негативного роз'їдаючого впливу на людину. Обидва автори показують, що в так званому вищому світі, чи серед “основ суспільності”, як їх іронічно називає Франко, гроші правлять світом, стають мірилом усіх цінностей. Буржуазне суспільство у творах Бальзака та Франка нагадує зибучі піски. Лише замість справжнього піску засмоктує людину золотий. І чим більше вона борсається, тим більше падає. Дві дочки обкрадають батька, витрачаючи на вбрання та коханців усі його, нажиті важкою працею, статки, і врешті-решт доводять до смерті. “За гроші купиш все, навіть дочок”, — з відчаєм вимовляє батько Горіо. — “Лише бідняк може бути впевненим, що його люблять ради самого себе.” Для Гобсека гроші стали предметом культу, він поклоняється їм як божеству. Старий Гранде через гроші робить нещасними своїх близьких — дружину та дочку. Олімпія та Адаш Торські йдуть на злочин, спочатку грабуючи, потім вбиваючи о. Нестора — колишнього коханця пані і справжнього батька її сина.

Показово, що нікому з героїв, засліплених золотим пилом, гроші не приносять ні щастя, ні радості. Гобсек та старий Гранде живуть у бідності, на всьому заощаджують, маючи мільйони. В їх коморах, як у славнозвісного гоголівського Плюшкіна, псуються, гниють дорогі харчі та предмети розкоші. Бальзак, із притаманним йому сарказмом, описує, як, вмираючи, Гобсек просить передати всі гроші своїй далекій родичці — жінці легкої поведінки.

І в Бальзака, і у Франка гроші стають тим нарізним каменем, який випробовує, перевіряє їх людськість. О. Бальзак та І. Франко створюють картину суспільства, де гроші заміняють всі етичні та естетичні

цінності: закон, кохання, родинні відносини, честь і совість. “Хіба можуть відмовити у чому-небудь тому, в кого в руках мішок із золотом? Я достатньо багатий, щоб купувати людську совість, управляти всесильними міністрами. Чи це не влада? Я можу, якщо забажаю, володіти найгарнішими жінками і купувати найніжніші пестоші. Чи це не насолода?” — каже Гобсек [1; 13].

Образу Гобсека притаманна романтична виключність. “Таких як я в Парижі чоловік десять, ми володарі ваших доль”, — говорить про себе Гобсек. В образі лихваря чітко виділяється чільна сторона його натури, яка поглинає всі інші сторони характеру. Для створення цього образу письменник використовує гіперболізацію, — типовий для романтиків художній засіб.

Письменник тричі переробляв повість, поступово витісняючи романтичні риси, якими був наділений Гобсек. У першому варіанті оповідач озивається в епілозі так: “Він ангел, але частіше демон, ніж ангел; перше я бачив у ньому могутність олюдненого золота... тепер в моїх очах він прийняв мрійливий образ долі” [3; 13].

Дослідник творчості Бальзака Б. А. Грифцов відзначає, що під час написання цієї повісті, тобто наприкінці 20-х років, ньому ще жила юнацька потреба сильного героя. Не знайшовши героя серед аристократів, Бальзак визнав такими тих, хто своїми способами боролись проти існуючого ладу: лихваря Гобсека та злодія й вбивцю Вотрена. Гобсек не просто скнара, він скнара за переконанням, на його думку, люди, яким він позичає гроші і потім обдирає до нитки, не достойні співчуття, це бездари, гравці, розпусники, які розтринькують гроші, що дістались їм у спадок. Але перероблюючи перший та другий варіанти повісті, Бальзак поступово “знижував” образ головного героя. З порядною, роботящою Фанні Мальво лихвар чинить так само, як з іншими. В остаточному варіанті Бальзак порівнює Гобсека з мокрицею, називає його “людина-вексель” і закінчує повість гротескною картиною розпаду й гниття: старий помирає, оточений дорогоцінними подарунками та цілим складом попсованих напоїв та вишуканих страв. Усе ж образ Гобсека не є цілісним, в деяких моментах він проявляє себе як порядна людина.

З найбільшою силою реалістичного таланту Бальзака образ Скнари було змальовано в романі “Євгенія Гранде”. Якщо, створюючи образ лихваря Гобсека, Бальзак ще залучав романтичні риси, то в об-

разі Фелікса Гранде реалістичний метод Бальзака досягає своєї найвищої висоти. Становлення характеру Скнури подається з документальною точністю.

Гобсек покритий ореолом таємничості, минуле його невідоме: “Зморшки його жовтуватого лоба зберігали таємницю страшних випробувань, жадливіх подій, неочікуваних удач, романтичних пригод, безмежних радощів, втраченого кохання...” [1; 13]. Біографія Фелікса Гранде проста до банальності, в професії його також немає нічого романтичного — він бондар. Посаг дружини та вдалі спекуляції поклали початок його багатству. Описуючи статки Гранде, Бальзак приводить конкретні цифри та докладно фіксує його ділові угоди. Коло його інтересів значно ширше, ніж у Гобсека. Він лихвар, винороб, спекулянт, власник нерухомості, він уміє використати вигоду з усіх режимів, які змінювали один-одного.

Споживацькі риси характеру роблять Гранде фігурою більш типовою для буржуазної дійсності, ніж Гобсек. Але в основному вони схожі — Гранде, як і Гобсек, раб грошей. Усі його людські почуття скалічені жадібністю. Він проклинає дочку, яка насмілилась позичити свої заощадження його ж власному небожеві. Він доводить до смерті дружину, яка насмілилась вступитись за дочку. Сім'я для нього ніщо в порівнянні з грошима. Короткі моменти людяності, швидкоплинні докори сумління швидко гасяться корисливістю. Так, про хвору дружину він починає турбуватись лише тоді, коли дізнається, що по її смерті Євгенія отримає значну частину грошей. Але, навіть тоді, перше про що він питає лікаря — вартість лікування. Цим письменник показує еволюцію характеру Гранде від ощадливості та підприємливості до скнарості та дурисвітства.

Образи Гобсека, Фелікса Гранде належать до класичних зразків зображення образу Скнури у світовій літературі.

Поряд із образами скнар у творчості Бальзака можна поставити образ Нестора Деревачького з роману Франка “Основи суспільності”. Так само, як і вищезгадані, цей образ також подається в розвитку. В цьому плані характерним для Франка є засіб ретроспекції. Про минуле отця Нестора читач дізнається зі спогадів Олімпії Торської. Замолоду о. Нестор, тоді ще Нестор Деревачький, був домашнім учителем у панів Торських, але коли батько Олімпії довідався, що вони кохають один одного, негайно вигнав юнака. Щоб забути кохану, Не-



стор висвятився на священика та попросився на парафію в глухе гірське село. Парафія була маленька, вбога, тому о. Нестор змушений був зайнятись господарюванням. Обов'язки свої він виконував механічно, сердито, тому люди не любили його: "...немов жахалися того холоду, що сидів у його серці і вів від нього довкола" [5; 153].

З притаманним йому психологізмом Франко змальовує як поволі на зміну любовній пристрасті приходила інша — жадоба збагачення. "Серце, що не знаходило людей, до яких би змогло прив'язатися, почало помаленьку прив'язуватися до грошей. О. Нестор зразу і не спостерігся. Йому здавалося, що він не вибігає з границь господарської ощадливості, коли тим часом душа його чимраз глибше всисалася в нову страсть до складання і громадження грошей, а ум його такий ясний і бистрий, почав дрібніти і затісняватися під впливом тої нещасної страсті" [5; 154].

Коли о. Нестор довідався, що в Торках звільнилось місце попа, він не мріяв про побачення зі своєю колишньою коханою, а думав лише про те, що там багатий прихід. Франко, як і Бальзак, змальовує свого героя-скнару в той момент, коли він уже повністю був захоплений владою грошей. Усі людські почуття в ньому згасли. Зустріч із коханою, народження сина, ніщо вже не могло змінити його натуру. Франко порівнює о.Нестора із старим прив'ялим грибом. Усі думки, почуття о. Нестора були зосереджені навколо грошей. Так само як герой стародавньої комедії Плавта, він весь час переховував гроші, вигадував різні криївки, заводив різні секрети до замків. "Ся стратегія,- пише Франко, наповнювала його вбоге старече існування, удержувала його мозок і нерви в ненастаннім русі і напруженні, хоча й не хоронила його грошей від проникливих очей та хапливих рук" [5; 227].

Франко не змальовує о.Нестора як хижака, який здатен на все заради наживи. Через його пристрасть до грошей страждає перш за все він сам, врешті-решт гроші призводять його до загибелі. Тому образ о. Нестора викликає скоріше презирство, ніж ненависть як Гранде.

О. Бальзак та І. Франко були не лише художниками, майстрами слова, але й тонкими психологами, знавцями людської душі. Для створення яскравих, життєво достовірних, психологічно вмотивованих характерів вони обирали різні художні засоби. Цікавими в їх творчості є психологічні портрети.

Часто Бальзак та Франко використовують такий спосіб портретної характеристики, коли зовнішність та характер героя розкривається під кутом зору іншого, неупередженого персонажу, який бачить його істинне обличчя. Ось адвокат Дервіль розповідає про Гобсека: “Маленькі очі, жовті, як у куниці, були майже без повік та боялись світла; ...кінчик його гостренького носу до такої міри був порубцьованим віспою, що походив на буравчик. У нього були тонкі губи, як у алхіміків та дідуганів, зображених Рембрандтом...” [1; 200].

Читачі не лише бачать зовнішність Гобсека, але й його внутрішню сутність, яку прагне донести до них автор. “У жовтих зморшках його старечого обличчя можна було вчитати жахливі таємниці: й розтоптане кохання, і фальш уявного багатства, жорстокі випробування та торжество хижака...” [Там само: 13]. Портрет цього персонажа визначає жовтий колір: жовті очиці, жовті зморшки обличчя. Жовті очі — це очі підступного хижака, який до часу ховається в засідці, а потім нападає і безжалюдно вбиває свою жертву. Недарма, у перекладі із французької Гобсек означає Сухоглот. Але жовтий колір, — це і колір золота. Воно не лише відзеркалилось в обличчі старого, але й спопелило йому душу. В обстановці, яка також характерна й функціональна, є одна промовиста деталь: “Взимку поліна в його каміні були завалені попелом і димились постійно, ніколи не палаючи” — таким було й життя цієї людини.

Схожий принцип портретної характеристики бачимо й у повісті “Основи суспільності”. Образ о. Нестора Франко зображує очима пані Олімпії, яка була прикро вражена змінами в зовнішності та характері свого колишнього коханого: “Його очі такі палкі, такі ясні та блискучі, з котрих так і говорив світлий ум, так і ясніла щирість та доброта, тепер погасли, запалися глибоко і бігали в ямках, мов сполохані” [5; 152]. Портретним зображенням о.Нестора Франко підкреслює його деградацію, яка відбулась внаслідок celibату та згубної пристрасті до грошей.

Усі вищенаведені приклади свідчать, що зображенням зовнішності своїх героїв і Бальзак, і Франко приділяли велике значення. Портрети обох авторів свідчать не лише про їх письменницький талант, але й про глибоке знання людської природи, вміння за допомогою однієї влучно дібраної деталі, вдалого порівняння відобразити всю суть людини.

Звичайно, в межах однієї невеликої розвідки ми не маємо змоги проаналізувати всі аспекти інтерпретації образу Скнари в творчості таких видатних майстрів слова, як О. Бальзак та І. Франко. Було б цікаво в подальшому звернутись до аналізу й інших типологічно близьких персонажів, наприклад Плюшкіна з поеми М. Гоголя “Мертві душі” чи Пузиря з комедії І. Карпенка-Карого “Хазяїн”. Однак, ця тема потребує більш детального вивчення.

#### Список використаних джерел

1. Бальзак Оноре. Собрание сочинений: В 10-ти т. / Оноре Бальзак. — М., 1983. — Т.2. — 781 с.
2. Будний В. Порівняльне літературознавство: Підручник / В. Будний. — К., 2008. — 430 с.
3. Грифцов Б. А. Как работал Бальзак / Б. А. Грифцов — М., 1958. — 301 с.
4. Ткачук М. І. Жанрова структура романів І. Франка / М. І. Ткачук. — Тернопіль, 1996. — 123 с.
5. Франко Іван. Зібрання творів: У 50-ти т. / Іван Франко. — К., 1981. — Т. 21. — 483 с.

Любов Дергаль



ТИПОЛОГІЯ ПОЕТИКИ КОНФЛІКТУ В ОДНОЙМЕННИХ  
ПОВІСТЯХ “ЗЕМЛЯ” ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ  
ТА ЕЛІНА ПЕЛІНА

*У статті проведено типологічний аналіз однойменних повістей “Земля” Ольги Кобилянської та Еліна Пеліна. Типологічне зіставлення переконує, що авторські світомоделі типологічно схожі як за художньо-естетичним дискурсом біблійної алюзії братовбивства, так і за концептуальним ядром проблематики та її реалізації на рівні конфлікту.*

**Ключові слова:** типологія конфлікту, алюзія, концепт землі, духовна деформація, катарсис.

*The article presents the typological analysis of two stories of the same name “The Soil”: one by Olga Kobylyanska and the other by Elin Pelin. The typological comparison proves that the authors’ concepts of the world are typologically similar both in the artistic and aesthetic discourse of the biblical allusion of fratricide and in the main body of problems and their realization on the conflict level.*

**Key words:** conflict typology, allusion, concept of soil, spiritual deformation, catharsis.

Типологічне зіставлення ідеї художнього втілення теми “людина і земля” в заномінованих творах досі не практикувалося. У контексті здобутків і завдань сучасної компаративістики таке дослідження актуальне.

Наукова новизна статті полягає у розкритті не досліджуваних раніше типологічних сходжень, виражених як в однойменних назвах, так і в поезиці конфлікту, зокрема у зображенні трансформації об’єктивних часопросторових вимірів у внутрішній світ персонажа і навпаки — іманентних доміант характеру в об’єктивно мінливий світ хронотопів.

Дослухавшись до тези І. Папуші, що “порівняльні дослідження творяться якраз на перетині таких чинників, як методологічна позиція дослідника, літературознавча методологія, наукова теорія, одини-

ці історико-літературного процесу та аспекти літературного твору”, спрямуємо свої пошуки в архетипну модель компаративістики — теми, топоси, архетипи, міфи [4; 19]. Зосередимо увагу на темах та архетипах.

Першопоштовхом до виявлення типологічно схожих рис у поетикальному зрізі повістей виступають уже їхні назви.

Як зауважував Я. Парандовський, “назва — це символічний знак, який вирізняє даний твір з-поміж інших”. Крім того, підкреслював він, назви інколи повторюють одна одну і можуть виникати одночасно у різних країнах [5; 192, 193]. Повісті О. Кобилянської та Еліна Пеліна дещо розведені за часом (у Кобилянської — 1902 р., в Еліна Пеліна — 1922 р.). Однак події, зображені у них, виразно спроектовані у життя українського й болгарського села к. XIX — поч. XX ст. Це своєю чергою обумовило наявні типологічні паралелі, що окреслюються цілим спектром аналогій, закорінених у типологію конфлікту. Авторські концепції конфлікту органічно пов’язані як із недосконалістю суспільних основ, що руйнують долі головних героїв, так і з мотивом зіткнення між Божими заповідями та аморальністю окремої людини. Синтез реалістичного й глибоко психологічного — це ще одна грань у типологічному зіставленні. Вона простежується у правдивому зображенні “мотивів селянського фаталізму” [7; 183] та в художньо достовірному розкритті антитетичної природи людської психіки.

Обидва твори явили собою зразок єдності селянина із землею, що сакралізована і представляє собою не лише праоснову людського існування, але й важливий чинник моральної і матеріальної свободи. Вона виступає смислообразом людського життя і його конечності. Для зображення такого концепту обидва митці використали широкий арсенал виражально-зображальних засобів з метою психологічної мотивації внутрішнього стану персонажа та його зовнішнього вияву у намірах і вчинках.

Вічний сюжет братовбивства та зради художньо реалізований на прикладі стосунків Михайла та Сави (О. Кобилянська), Івана та Еньо (Елін Пелін). В обох повістях ці образи є виразною алюзією на біблійних Авеля та Каїна. У контексті цієї алюзії прочитаємо німецькомовний епіграф до повісті Кобилянської. У перекладі він звучить так: *Кругом нас знаходиться якась безодня, що її вирила доля, але тут, у наших серцях, вона найглибша*” [1; 7].

Н. Кузьміна у статті “Епіграф в комунікативному просторі художественного тексту” підкреслювала, що у прозовому творі епіграф найчастіше поєднує змістовно-фабульну (задає тему, яка підхоплюється у тексті після нього) і змістовно-підтекстову (відображає задум автора і містить оціночний контекст) функції [2; 60–63].

За нашими спостереженнями, і змістовно-фабульна, і змістовно-підтекстова функції у названих повістях є типологічно схожими. Екстремальні перипетії типологічно перегукуються за конкретністю зображення соціальних чинників та глибиною відтворення контр-оверсійних почуттів, дуалізму людської душі. Обидва митці переконують, що першовитоки трагедійного конфлікту закладені самим життям, особливостями його історичного перебігу, домінують роль в якому відіграють соціальні умови. Разом з тим в обох творах акцентується важливість особистісного фактора: показано роль істотних відхилень глибинно-психологічного камертона людської сутності від етико-антропологічних канонів. Полярні моральні цінності розводять як Михайла й Саву (О. Кобилянська), так Івана й Еньо (Елін Пелін) не просто по різні боки соціального конфлікту, але й знищують їхній генетичний код — родина вже нічого не важить, кривні родичі на кров не зважають. Найпосутнішим чинником для Сави, як і для Еньо, є власні корисливі інтереси. Кожен прагне землі за принципом “тут і тепер”. Однак ставлення до землі у них різне. Так, Сава О. Кобилянської байдужий до неї. Його батько, добре знаючи натуру сина, сумно констатує: “... він не любить землі. Дарма, що ходить по ній, що толочить її, дарма, що живе з неї, що носить вона його. Він і не буде шанувати її, як вона перейде в його руки ” [1; 24]. Проте умови, в які його поставило життя, зокрема двоюрідна сестра Рахіра, що зуміла прихилити хлопця до себе, змушують замислюватись, як зробити так, щоб батьківська земля дісталася йому. Власне, до цього його весь час схиляє саме Рахіра, сіючи в його душі думки про несправедливість розподілу. “Ти будеш мати землю, Саво! — сказала. — Вас лише двоє синів у тата і мами. Ти і Михайло. Тато не сміє одному все дати, а другому не дати нічого. Не бійся!” [1; 90].

Зауважимо, що в обох повістях прагнення молодших братів отримати землю, що їм не належить, формується у процесі розвитку сюжетних колізій, увесь час ускладнюючись як соціальними, так і особистісно моральними чинниками. Первісно мотиви Сави й Еньо

помітно відрізняються. Так, якщо Сава хоче отримати ще й Михайлову частку землі з огляду на те, що дівчина, яку він любить, бідна і не має гарного приданого, землі зокрема, то зовсім інша ситуація в Еньо. Він достатньо заможний — у нього інший клопіт й інші бажання: “Перебирая в уме свои поля и луга и мысленно проносясь над богатыми чужими угодьями, он мечтает: “Вот если бы все это стало моим!” [6; 71].

У розмові з дружиною брата Анною він відверто заявляє “А я хочу богатым быть! Хочу помещьем владеть — чтоб сел на коня, поскакал по полям — конца-краю не видно!” [6; 88]. Це всеохопне прагнення до збагачення поглинає всі інші почуття, в тім числі й закоханість у Цвету, дівчину з убогої багатодітної родини.

Під’юджений Базунеком, він вирішує одружитися з горбатою, але багатою Станкою: “Сколько раз видел он ее красивые глаза, неотрывно устремленные на него. Но никогда о ней не думал. А тут живо представил себе все богатство ее отца — обширные пашни и луга, два фруктовых сада, мельницу, лес и пастбища в горах, — и ему захотелось загрести все это, завладеть всем...” [6; 101].

На відміну від Сави Еньо любить землю, але яка спотворена ця любов — він любить тільки ті лани, які належать йому. Під час молебну, стоячи поруч зі священником, він любить власною землею. “Взглядом он охватывает весь свой луг, где служат молебен и где, — зауважує автор, — могли бы уместиться жители еще трех сел, и душа его ширится, как этот луг” [6; 70–71]. Однак коли він опинився біля жалюгідних клаптиків землі батька Цвети, з якою замалим не одружився, серце його сповнилося люттю, він проклинав свою необачність, через яку міг втратити, кажучи словами Базунека, таке багатство, яке на нього “прямо с неба валится!” — спадок Станки.

Пристрасть власника деформує духовне обличчя Еньо. Його уяву розбурхувала й земля брата Івана, яку йому конче хотілося приєднати до своєї: “До смерти хочется закруглить участок... Как увижу, какой он шербатый, так и кажется — не он, а душа моя шербатая” [6; 111–112].

У контексті наших роздумів апелюємо до психологічних спостережень і висновків К. Леонгарда. Він зауважував, що “жодне бажання не може виникнути абсолютно неусвідомлено; не може з’явитися неусвідомлено і впевненість, що є спосіб наблизитися до здійснення цього бажання” [3; 42].

У пошуках способів наблизитися до здійснення бажання заокруглити свою ділянку Еньо болісно реагує на будь-які, ним же і придумані, збудники його люті. Так, його виводить з рівноваги огорожа з колючого дроту, що нагадувала павутиння, розірване чималою нивою старшого брата, а ще більше — дуб посеред неї.

“Дідова нива” викликала у нього заздрість і злість: “разлеглась, как чужая скотина, среди его собственных нив!” [6; 110]. Особливе обурення викликав у нього столітній дуб: “Как увижу этот дуб на его ниве посреди моего участка, так и кажется, что он на могиле моей растет, — просто глядеть на него не могу” [6; 115]. Як бачимо, дуб як художній мікрообраз виконує у повісті роль психологічного подразника. Щоразу, коли Еньо бачить дерево, його охоплює несамовита лють. Він шукає привід для того, щоб брат зрубав його. І таки “знаходить” — тінь, яка нібито заважає його землі.

Однак художньо-сміслові значення цього мікрообразу значно ширше. Дуб — це не лише фактор зовнішнього подразнення, але й символ (“емблема”) роду — на “дідовій ниві” і “дуб дідів”. І ось під ним скалічено Івана (хоч планувалося вбивство!). Це не лише фізичне каліцтво старшого брата. Це і початок моральної загибелі молодшого, оскільки з цього моменту настає трагічна розв’язка драми родини Кунчиних.

Нагадаємо, що на момент знайомства з читачем батьків Еньо й Івана Кунчиних не було в живих. Оскільки обидва їхні сини бездітні, а після шойно згаданої “родової екзекуції” вже й не жильці на цьому світі (Іван — безнадійний, безсловесний каліка, Еньо — покійник), то рід Кунчиних вичерпав себе. Отож і маємо: зрубано дуба — знищено рід.

Якщо за аналогією розглянути долю роду Івоніки Федорчука, то вона теж не викликає оптимізму. Так, Марійка не захотіла допомогти коханій Михайла, коли та прийшла до Федорчуків “просити їх, щоб вони прийняли за своє одно з дитят” [1; 226]. Старі батьки могли б врятувати сина (а чи й синів?) Михайла, однак непоступливість матері призвела до загибелі близнят. Дітей Рахіри і Сави вона не визнавала, стосунків з ними не підтримувала — лінія роду порушена. Якщо до цього додати, що прототип Сави (Сава Жижіян) подібно до Івана Дідуха (“Камінний хрест” В. Стефаніка) помандрував у світі шукати кращої долі та й помер на чужині — у Канаді, то це теж нічого не додало до честі й слави роду.



Залишаючи сім'ю й Україну, він, як Іван Дідух, теж поставив хрест. Тільки героєм Стефаніка — на пагорбі, а “Сава” — на власному житті. Земля не приймає вбивць, тих, хто осквернив її спотвореним прагненням володіти нею. Від свічки загорівся труп Еньо в церкві, не поховано у рідній землі й “Саву”. Земля не пробачає злочинних дій проти тих, хто шанував і любив її, обробляв і дбав про неї.

В обох письменників зберігається розуміння концепту землі як першооснови світу з доволі частою акцентуацією зворотного боку цього значення. Інакше кажучи, з виразним висвітленням подвійної сутності землі. Вона дала життя — вона й забирає його, повертаючи до себе своїх дітей.

Насилля над старшими братами водночас стає причиною морального падіння обох молодших. І хоч Еньо розкаюється, а Саву (у зовнішньому виявленні) докори сумління й не мучать, обидва чітко усвідомлюють ту межу, що у часопросторі розділила їхнє життя на “до” і “після”. У Сави — це “сусідній ліс” і ніч, коли він застрелив брата, в Еньо — “дідів дуб” і полудень, коли він “схватил обеими руками огромный булыжник, высоко поднял его и со всей силы обрушил на голову брата”, а потім, бажаючи замести сліди злочину, ще й звалив дуб “на бездыханный труп брата”.

В обох випадках процес катарсису неможливий, оскільки братовбивці не бачать себе у зрівноваженні зі світом і оточуючими їх людьми, а протиставляють себе їм. Одним із продуктивних способів психологічного саморозкриття Сави й Еньо, яких споріднює глибока душевна депресія, продукована відчуттям екзистенційного безвихіддя, даремності у здійсненому, стає форма пиятики в Еньо та акцентована байдужість і черствість Сави у стосунках з батьками.

“Ніби не бачив і не чув їхнього жалю й гризоти, — пише Кобилянська. — Вони з жалю землі не чули під собою, а він був *злий*. Сміявся і підсвистував, коли мати плакала” [1; 290].

Інша реакція в Еньо. Він, хоч і припадав до колін скаліченого ним Івана і просив прощення, хоч і повторював, що йому вже нічого не треба, що “человеку на земле ничего не нужно. Все суета” [6; 131], людську подобу втратив. Не допомогло йому й те, що, бажаючи спокутувати свій гріх, він вирішив позбутися “того страшного місця” — і відписав по одній ниві та одній луці церкві і школі. За якихось п'ять

років після такого протиприродного замаху Еньо все розпродав і пропив, ставши останнім злидарем.

Типологічна паралель у зображенні душевного стану братовбивць простежується в образі Сави. І на шостий рік по смерті брата він “не має спокою”, “ходить, як збуджений” [1; 293].

Воістину так: “що за користь людині, коли здобуде весь світ, а занапасть душу свою?”.

Ольга Кобилянська так і пише: “Його душа мов без внутрішнього, постійного життя, мов без ладу стала” [1; 293].

Такі докори совісті, як в Еньо, його не мучили. Коли мати часом дорікала йому Рахірюю, плачучи за Михайлом, він завжди реагував однаково: матері не слухав, все робив наперекір. Смерть брата тільки посилила притаманне йому й раніше почуття неповаги до батьків та непокори. Вкотре “його очі запалювалися неприязним блиском”, і він докоряв матері за те, що вона по смерті Михайла так побивалася за ним.

Сава хоч і “почав ходити до церкви”, однак не через каяття, а з переляку за власне життя. Боявся Анни, що час від часу нападала на нього, погрожуючи вбити і впевнено називаючи його “убійником”.

Твори обох авторів — це словесні полотна трагічного звучання з підкреслено похмурим колоритом, з виразною акцентацією драматичного світосприймання, з художньо переконливим зображенням прогалин у загальноприйнятих етико-антропологічних приписах. Асоціативно в контексті наших роздумів напливає афористична сентенція з роману “Вершники” Ю. Яновського: “Тому роду не буде переводу, в котрому браття милують згоду” [8; 179]. Акордом безнадійності закінчується повість Еліна Пеліна (як ми вже зазначали, рід Кунчиних викорінено). Не прочитується реальна перспектива й у заключних рядках повісті О. Кобилянської, пов’язаних з образом малолітнього сина Анни й Петра. Письменниця сподівалася на інше життя для хлопчини із “задуманими очима своєї матері”, якщо воно “покине землю”. Однак батьківські “прегарні” і “горді” надії на це визнавала “несформованими”.

Земля у зображенні обох митців виявила неоднорідність значення своєї сутності. З одного боку — це сила породжуюча, з іншого — уособлення конечності життя. Численні складові земного простору в обох повістях стали кодовими виразниками і першого, і другого значень з

їхнім переплетінням і паралельним існуванням в кожному окремому образі.

Щоб востаннє підкреслити зв'язок Еньо із землею перед тим, як його навіки віддадуть їй, болгарський письменник вдається до виважено-точної художньої деталі і зауважує, що опухле обличчя Еньо “было похоже на ком земли с засохшего поля” [6; 132].

Та найбільш виразно амбівалентність образу землі розкривається у розпачливих роздумах Івоніки біля труни Михайла: “Не для тебе, синку, була вона, — думає батько, — а ти для неї! Ти ходив по ній, плакав її, а як виріс і став годний, вона отворила пашу й забрала тебе!” [1; 256].

Як бачимо, інтерпретація повістей О. Кобилянської та Еліна Пеліна в параметрах обраної теми переконує у соціально-психологічній детермінованості людських долі і вчинків. Своєрідність непереборної конфліктної колізії в обох повістях відображає сутнісну змістову реальність тодішнього болгарського й українського життя на селі.

О. Кобилянська й Елін Пелін, використавши архетипічний образ землі, перенесли його у підтекст як кодовий знак моральності. При цьому кожен митець створив оригінальний художній простір, наповнений сакральним змістом, що сприяло глибшому розумінню природи вчинків і дій персонажів та дозволяло з'ясувати їхній соціальний статус і розкрити душевний стан.

Отже, авторські світомоделі типологічно схожі як за художньо-естетичним дискурсом біблійної алюзії братовбивства, так і за концептуальним ядром проблематики та її реалізації на рівні конфлікту.

#### Список використаних джерел

1. Кобилянська О. Земля / Кобилянська О. Твори: У 5 т. — К.: ДВХЛ, 1962. — Т. 2. — С. 5–298.
2. Кузьмина Н. А. Эпиграф в коммуникативном пространстве художественного текста // Вестник Омского университета. — 1997. — ВВП. 2. — С. 60–63.
3. Леонгард К. Акцентированные личности. / Пер. с нем. — К.: Вища школа, 1981. — 392 с.
4. Папуша І. До методології літературознавчої компаративістики / У зб. Літературознавча компаративістика. Навчальний посібник / Ред. Р. Т. Гром'як. — Тернопіль: Ред.-видав. відділ ТДПУ, 2002. — С. 6–20.

5. Парандовський Я. Алхимия слова. Петрарка. Король жизни: Пер. с польского/ Сост. и вступ. ст. С. Бэлзы; Ил. П. Сацкого. — М.: Правда, 1990. — 656 с.
6. Пелин Е. Сочинения: В 2 т. — М.: Госиздат. худ. лит., 1962. — Т. 2. — 376 с.
7. Рудницький М. Ольга Кобилянська/ Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке “Молода муза”? — Дрогобич: Вид. фірма “Відродження”, 2009. — С. 180–185.
8. Яновський Ю. Вершники / Яновський Ю. Твори: У 5 т. — К.: ДВХЛ, 1958. — Т. 2. — С. 169–255.

## Вікторія Колкутіна, Олена Тарабанчук



### ІДЕЯ ПРОРОКА В ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ (за поемою “Одержима”)

*У статті досліджується ідея пророка в творчості Лесі Українки. Ми доводимо, що письменниця не повністю розділяє ідеї Біблії, а трансформує, інтерпретує і трактує їх по-своєму. Авторка чітко вказує на дві визначальні риси будь-якого пророка: самотність за життя і приреченість на смерть. Ми запропонували новий підхід щодо реалізації ідеї пророка, носієм якої виступає не Месія, а Міріам.*

**Ключові слова:** ідея, пророк, образи.

*The article researches the idea of prophet in the creative work of Lesja Ukrainka. She does not agree with it and interpret. Maiby it was conditioned that work about the drama “The Possessed” was time of the death of friend. The poet headlines this idea in a new way. Mesija is the representative of idea of prophet. He is special because he is man which can be love and somebody can dead for him. Lesja Ukrainka points out two signs of prophet: solitude and necessity to be dead. You can see the new view of that idea. Miriam is representative of it.*

**Key words:** idea, prophet, characters.

Тема використання біблійних ідей в українській літературі є мало-дослідженою, а тим більше нез’ясованою виступає ідея пророка. Деякі напрацювання дослідників стосовно цього питання є ґрунтовними і вартими уваги. Більшість з них підтверджують колосальний вплив Біблії на українську літературу, на її ідейний зміст.

Так, сучасна дослідниця Аліна Пастухова зазначає: “В українській культурі, бутті Біблія займає особливе місце. Саме ця книга визначає розвиток літературного процесу від найдавніших часів дотепер. Адже саме біблійні ідеї визначають обличчя нашої літератури” [7; 38]. Вчений Борис Степанишин робить висновки: “Світовому красному письменству в цілому, кожній національній літературі зокрема передує Біблія. Саме її ідеї мають колосальний вплив на розвиток української літератури” [8; 6].

Але ми вважаємо за потрібне вилучити із Біблії і дослідити прояви конкретної ідеї пророка саме у творчості Лесі Українки. Певні напрацювання в цьому напрямі вже є. Так, сучасна дослідниця Антофійчук В. І. зазначає: “Своєрідність трактування образу Месії в поемі “Одержима” зумовлена тим, що особа пророка та його вчення осмислюється з погляду психології закоханої жінки, яка страждає через усвідомлення невідворотного трагічного майбутнього Учителя і неможливості бути зрозумілою ним” [1; 8].

На нашу думку, актуальність теми зумовлена ще й тими процесами, що відбуваються в суспільному й культурному житті України, які порушили питання щодо місця та ролі релігії, значення пророка як представника нових поглядів і змін у процесі духовного відродження України та необхідністю сучасного переосмислення творчої спадщини українських письменників.

**Мета дослідження:**

Вбачаємо за необхідне зосередити увагу на ідеї пророка у творчості Лесі Українки, дослідити її інтерпретацію у зіставленні з відповідною ідеєю в Біблії. Досягнення цієї мети передбачає вивчення наступних завдань:

- репрезентувати огляд біблійних ідей в українській літературі;
- виявити риси збіжності ідей Біблії з ідеями драматичної поеми “Одержима” Лесі Українки;
- розглянути ідею пророка у вищезазначеному творі;
- запропонувати новий погляд на реалізацію цієї ідеї.

**Предметом дослідження** є визначення сентенції “біблійна ідея” та її реалізація в поемі Лесі Українки. **Об’єктом дослідження** виступає Біблія та драматична поема Лесі Українки “Одержима”.

Біблійними ідеями сповнена давньоруська літописна і повчальна література, що осмислювала долю християнізованої Русі в контексті всесвітньої Священної історії спасіння (Нестор літописець, Володимир Мономах, Даниїл Заточник, Кирило Туровський, Іларіон Київський) [3; 280].

Сплеск інтересу до ідейного потенціалу Біблії стався у добу культурно — національного піднесення (XVI–XVIII ст.), і був зумовлений релігійним протистоянням. Літературне опрацювання біблійних ідей переважно не мало самостійного естетичного характеру, підпорядковувалося ідеологічним, полемічним та дидактичним виховним

завданням (І. Вишенський, Г. Смотрицький, Х. Філарет, П. Могила, Д. Туптало, Ф. Прокопович).

Відомо, що ідеї Біблії широко використовували та своєрідно трансформували у свої твори українські письменники XIX і XX ст., зокрема Т.

Шевченко, М. Старицький, Олена Пчілка, Ю. Федькович, С. Руданський, І. Франко, Леся Українка, М. Чернявський, І. Манжура, П. Тичина, Д. Загул, М. Зеров, В. Барка, Л. Костенко [8; 92]. В останні десятиліття до релігійно-філософських та етичних ідей Біблії в поетичній формі вдавалися П. Мовчан, В. Кордун, І. Драч, Д. Павличко, І. Жиленко [3; 281].

Як бачимо, інтерпретація біблійних ідей у творчості українських письменників є досить ґрунтовною і своїми коріннями сягає ще давнього українського письменства.

Але чи однаково у Біблії та творах українських письменників трактуються ці ідеї, яку оцінку зображуваних подій вони несуть чи зважилися представники української літератури виражати ставлення до навколишнього світу і оцінювати його не так, як це написано у Біблії? Щоб відповісти на ці та інші запитання, ми зіставили кілька ідей Біблії з ідеями драматичної поеми Лесі Українки “Одержима”. Ми схильні вважати, що, продовжуючи і розвиваючи традиції своїх попередників, Леся Українка зверталася до біблійних ідей, використовувала їх для втілення своїх новаторських національно-визвольних думок.

Задумуючи твір із застосуванням біблійних ідей, письменниця ретельно добирала матеріал, робила виписки з Біблії і наукових праць [2; 142]. А. Кримський зазначав: “Я не наважусь назвати іншого письменника, який би з такою відповідальністю ставився до своєї праці, як Леся Українка... Без перебільшення можу сказати, що Леся Українка була справжнім ученим, дослідником” [5; 689]. Отже, вже на основі цього факту можемо зробити висновок, що письменниця була добре обізнана з текстом Біблії, визначила для себе коло біблійних ідей, які у творчій спадщині інтерпретувала, спростовувала чи заперечувала.

У драматичній поемі “Одержима” використовуються канонічні ситуації й образи, осмислюються діяння Христа й етапи його трагічного шляху. Як бачимо, для твору біблійної тематики Леся Українка використовувала сюжети з Біблії, але емоційно — інтелектуальної,

пафосної спрямованості художній твір набуває залежно від таланту та ідейного задуму письменниці.

Вважаємо за потрібне визначити поняття “пророк”. Пророки у стародавніх іудеїв — це проповідники і провозвісники “волі Божої”, що не були жерцями. Деякі пророки (Ісаїя, Ієремія та ін.) виступали проти рабовласників, вельмож, жерців і лихварів, віщували загибель Ізраїльського та Іудейського царств і появу справедливості, котру принесе Месія.

У сучасній літературній мові пророк — визначна людина, що бачить далі за інших, описана часто з іронічним забарвленням — людина, що бере на себе відповідальність судити про майбутнє, не маючи для цього даних [4; 394].

Яке ж значення в слово “пророк” вкладає Леся Українка? Без сумніву, виразником ідеї пророка в поемі “Одержима” виступає сам Месія. А у Біблії?

Доречно нагадати, що Книга Книг складається з двох основних частин — Старого й Нового Заповітів. “Заповіт” з давньоєврейської означає союз. А ось на думку автора статті “Основні ідеї і структура Біблії” О. М. Ніколенка “це символічний союз Бога й людини” [6; 32]. У Старому Заповіті цей зв’язок порушуються через гріховність людства, а в Новому Заповіті знаходимо ідею про відновлення цього зв’язку, адже саме з цією метою Бог посилає свого сина Ісуса Христа. “Із народженням Ісуса Христа на землю приходять блага звістка, яку слід розуміти у двох аспектах. По-перше, це звістка про любов (у це поняття включені всі загальнолюдські цінності — добро, милосердя, правда, совість та ін.), по-друге, це звістка про можливість встановлення іншого ладу, відмінного від земного, — Царства Божого” [6; 32]. Отже, можемо зробити висновок, що в Новому Заповіті саме Ісус Христос є пророком, але його чекає така ж доля, як і більшості пророків в історії людства. Підтвердимо це цитатами з Біблії: “Він прийшов для свідчення, щоб засвідчити про Світло, щоб всі увірували через нього. Він не був Світлом, але прийшов, щоб свідчити про Світло. Було Світло істинне, що просвіщає кожну людину, яка приходять у світ. Воно було в світі, і світ виник через Нього, і світ не впізнав Його. Прийшов до своїх, та свої не прийняли Його” (Іоана 1:7–11) [7; 138]; “Я Світло для світу. Хто йде вслід за мною, не буде ходити у темряві той, але матиме світло життя” (Іоана 8:12) [7; 152];



“Я — дорога, і правда, і життя. До Отця не приходять ніхто, якщо не через Мене” (Іоана 14:6) [7; 163].

Інтерпретацію цієї ідеї знаходимо і у драматичній поемі “Одержима”. Як зазначалось вище, поетесі притаманне переосмислення, власне бачення біблійних ідей. Не стала винятком й ідея пророка. Всі чотири євангелісти зображують Христа як безгрішну особу — Бого-чоловіка. Кожний євангеліст виразно підкреслює якусь одну сторону Його служіння на землі: Матвій зображає Христа Царем; Марко — Слугою; Лука — Чоловіком; Іоан — Богом. Але всі автори Євангелій не забувають про те, що для них Христос є і Царем, і Слугою, і Чоловіком, і Богом [7; 1]. Що ж до Лесі Українки, то вона схиляється, на нашу думку, до образу Месії як Чоловіка. На думку Т. І. Павлінчук, “новий погляд на Месію з’являється тоді, коли поруч із ним бачимо жінку. Тепер це чоловік, який не здатний зрозуміти почуття любові, відчуття душі жінки, проїнятися її переживаннями. І якщо Біблія не передбачає інтимних стосунків для Христа-Бога, то Христос-чоловік, як і будь-який земний чоловік, лякається сили жіночого самозречення. Соціальна роль, інший склад мислення, психіки не дозволяють чоловікові й жінці дійти згоди на почуттєвому рівні” [9; 123].

На нашу думку, Леся Українка глибоко співчуває особам, які виконують місію пророків, бо вони змушені нести світло в темні маси людей, часто за це отримуючи лише знущання, глузування та смерть (чи не тому слово “місія” співзвучне із Месією?).

Слід звернути увагу на те, що в образі Месії поетеса втілює ті риси, які притаманні будь-якому пророку: будь-то Син Божий чи митець, не прийнятий суспільством. Перша риса, яку ми зазначили вище, — це приреченість пророка, неминуха смерть в ім’я ним проповіданого. Вважаємо за потрібне виділити іншу рису — це його самотність. Уже на початку поеми “Одержима” Леся Українка створює візуальний образ самотнього Месії в далекій пустелі серед каміння. Самотність його підтверджується і в монолозі “одержимої” [12; 126]. Міріам обурена тим, що навіть після того, як пророк нагодував юрбу і матеріально, і духовно, він знаходиться в полоні думок на самоті. Її непокоїть доля Месії, призначення якого — принести правду й милосердя, знищити війну і зваду, смерть, недуги, дати мир і щастя. Вона запитує себе: “А для Месії що?”, згадує пророцтво: “Месія прийде в славі світ судити”. Міріам не згодна з тим, що найвищою нагородою для пророка

є слава. У розпачі вона вигукує: “О, яка ж то кара Месією, що світ рятує, бути!”

Поетеса завершує монолог Міріам риторичним питанням, відповідь на яке вона так і не дасть в поемі. На нашу думку, це вираження поглядів Лесі Українки на долю пророка, трагедія якого і полягає в тому, що врятувати його від самотності не здатний ніхто і ніщо, навіть любов “одержимої духом”.

Отже, слід узагальнити, що поетеса інтерпретувала образ Христа, який виступає виразником ідеї пророка. Вона чітко вказує на дві визначальні риси будь-якого пророка: самотність за життя і приреченість на смерть. Якщо зіставити із Біблією, то розуміємо, що Ісус Христос за життя також був самотнім. У першоджерелі ми знаходимо, що його не визнавала як пророка родина: “Тоді брати Його сказали Йому: “Вийди звідси, та піди в Іудею, щоб учні Твої побачили вчинки, які Ти чиниш! Бо ніхто не робить що-небудь таємно, а сам домагається бути відомим. Якщо Ти твориш такі діла, яви Себе світові”. Бо і брати Його не вірували в Нього” (Іоана 7: 3–5) [7; 149]. Ця думка перегукується із словами Міріам, яка в ніч розп'яття на Голгофі під хрестом Месії прорікає:

Тут завтра прийдуть ті прихильні друзі,  
Що тричі одрікалися від нього,  
І та родина, що ніколи в ньому  
Не бачила пророка; прийдуть, здіймуть [12; 140].

В цих словах Леся Українка змальовує трагічну долю пророка, якого не зрозуміла, не оцінила за життя навіть своя родина. Не лише рідні відвертаються від нього. У поемі “Одержима” читаємо, що й учні Месії не чують його, відрікаються від нього [12; 137]. Подібне нехтування особи Христа знаходимо в Біблії [7; 46–47].

Але відмінним у трактуванні цієї проблеми є те, що у поемі відсутній образ Іуди як зрадника, бо поетеса стверджує, що в трагічній долі Месії-пророка винні всі, хто оточував його, лицемірив, брехав [1; 12]. Ми вважаємо, що Леся Українка прагне показати: у загибелі пророка не може бути звинувачена одна людина (зрадник); винуватці всі люди, що не сприйняли його поглядів, не підтримали, у слушний час відреклися, тобто, фактично, діяли як Іуда. Поетеса наголошує, що від пророка відрікається весь народ, за що Міріам відверто його ненавидить і таврує [12; 139].

Таким чином Леся Українка у поемі “Одержима”, подібно до Біблії, розкриває поступову зневіру і неприйняття пророка як своєю вітчизною, найближчим оточенням, так і всім суспільством.

Звісно, носієм ідеї пророка в драматичній поемі є Месія, який виступає прообразом біблійного Ісуса Христа, особливістю якого є те, що він наділений рисами земної людини і виступає як чоловік, в якого можна закохатися і віддати життя:

...за тебе віддаю... життя... і кров...  
і душу... все даремне!.. Не за щастя...  
не за небесне царство... ні... з любові! [12; 147]

Пропонуємо поглянути на реалізацію ідеї пророка в драматичній поемі Лесі Українки “Одержима” з іншого ракурсу зображення. Можна припустити, що виразником ідеї пророка виступає не тільки Месія як втілення образу Ісуса Христа, а й Міріам, бо ж вона “одержима”. Її роль як пророка ми вбачаємо в тому, що героїня першою в історії християнства виступила всупереч ідеї Месії, протиставивши його всепрощаючій любові до людства своє право на моральний вибір тих, кого слід любити і ненавидіти:

Я знаю се, проклята я навіки,  
Бо я любить не вмію ворогів.  
О, кожний тихий усміх фарисея  
Для мене гірш від скорпіона злого...  
...Так я озброєна в свою ненависть,  
Як вартовий коло царської брами,  
Що радий вихопить на кожного свій меч,  
Хто тільки зле замислить на владаря [12; 134].

Головна героїня не може погодитися із думкою про те, що той, хто вірить і любить Месію, повинен бездумно коритися всім християнським догмам і сліпо їх виконувати. Ми вважаємо, що Міріам є пророком саме тому, що вона виражає *активну життєву позицію*, як і Месія, здатна повести за собою народ, вольова та рішуча, бо має власну думку, власне критичне ставлення до нових та усталених ідей, не зраджує свої переконання та, як і перші пророки, не сприйнята, відкинута суспільством. Героїня відстоює право на вибір власної життєвої позиції. І хоч Месія і Міріам виражають протилежні погляди і думки, ми вважаємо, що “одержима духом” була першою, хто спо-

кутував провину за людські гріхи перед Христом-Месією, адже перші мученики прийдуть пізніше, а саме вона була першою, хто віддав своє життя в ім'я Месії.

Таким чином, Леся Українка не повністю розділяє ідеї Біблії, а трансформує, інтерпретує і трактує їх по-своєму. Вірогідно, це зумовлено тим, що написання поеми “Одержима” співпало з особистою драмою, яку переживала письменниця, — смертю близької людини, з тим сплеском психологічно-експресивних емоцій, які зазнала поетеса в цей час. Щодо ідеї пророка, то слід зауважити, що Леся Українка по — новому її висвітлює. Носієм цієї ідеї в драматичній поемі є Месія, який виступає прообразом біблійного Ісуса Христа. Особливістю цього образу є те, що він наділений рисами земної людини і виступає як чоловік, в якого можна закохатися і віддати життя. Леся Українка чітко вказує на дві визначальні риси будь-якого пророка (які суголосні із Біблією): самотність за життя і приреченість на смерть. На нашу думку, носієм ідеї пророка виступає Міріам. Вважаємо, що такий підхід має подальшу **наукову перспективу**.

#### Список використаних джерел

1. Антофійчук В. І. Християнські ідеї та образи в творчості Лесі Українки: [навчальний посібник] / В. І. Антофійчук — Чернівці : Рута, 2002. — 72 с.
2. Антофійчук В. Християнство і творчість Лесі Українки / В. Антофійчук // Науковий вісник Чернівецького університету. Слов'янська філологія. — 2003. — № 170–171. — С. 141–147.
3. Головащенко С. Біблієзнавство / С. Головащенко — К. : Либідь, 2001. — 340 с.
4. Коваль А. П., Коптілов В. В. 1000 крилатих виразів української літературної мови / А. П. Коваль, В. В. Коптілов — К. : Наукова думка, 1964. — 672 с.
5. Кримський А. Із спогадів широго друга : у 5 т. / А. Кримський — К. : Наукова думка, 1972. — Т.2. — С. 687–691.
6. Ніколенко О. М. Основні ідеї і структура Біблії / О. М. Ніколенко // За-рубіжна література в навчальних закладах. — 1998. — № 5. — С. 32–33.
7. Новий Завіт. — Торонто: Еванджел байбл транслейторс енд міністріс, 1991. — 486 с.
8. Одарченко П. Біблійні мотиви у творчості Лесі Українки / П. Одарченко // Сучасність. — 1988. — № 7–8. — С. 87–107.

9. Павлінчук Т. І. Іпостасі головного героя у драмі Лесі Українки “Одержима” / Т. І. Павлінчук // Вісник Житомирського педагогічного університету. — 2001. — Філологічні науки. — Випуск 7. — С. 123–125.
10. Пастухова А. Викладання Біблії як концептуальної першоджерельної інстанції / А. Пастухова // Українська мова та література. — 2004. — № 5. — С. 38–39.
11. Степанишин Б. Українська література : [підручник для 9 класу]. — К. : Арт-Освіта, 2004. — 336 с.
12. Українка Леся. Зібрання творів : у 12-ти томах. / Леся Українка. — К. : Наукова думка, 1976. — Т. 3. — 397 с.

*Аліна Крук*



## КОНЦЕПЦІЯ РЕАЛІСТИЧНОГО МОДЕЛЮВАННЯ ДІЙСНОСТІ У ПРОЗІ Т. ГАРДІ ТА ПАНАСА МИРНОГО

*У статті визначається специфіка моделювання дійсності у художньому світі Т. Гарді та Панааса Мирного. Досліджуються естетичні критерії та засоби художньої реалізації авторських позицій, аналізується романна поетика, зумовлена специфікою моделювання дійсності у романах “Повернення на батьківщину” Т. Гарді та “Хіба ревуть воли, як ясла повні?” Панааса Мирного.*

**Ключові слова:** моделювання дійсності, естетика, типологія, концепт долі, фатум, трагедія, конфлікт, літературний герой.

*This article envisages the specific of reality modelling in the artistic world of Thomas Hardy and Panas Myrnyj. The aesthetic criteria of both authors and artistic realizational facilities of their views, novel poetics, predefined by the specific of reality modelling in the artists' works “Return of the Native” by Thomas Hardy and “Is roar oxen, as full of supervision?” by Panas Myrnyj are investigated.*

**Keywords:** reality modelling, aesthetics, typology, concept of destiny, fate, tragedy, conflict, literary hero.

Європейська література кінця XIX — початку XX ст. прикметна домінуванням у ній творів селянської тематики. Її творці особливо акцентували реалії сучасного їм життя, на що звернув увагу І. Франко, зазначивши, що красне письменство того часу відзначилось появою творів, “в котрих мужик являється героєм, життя його стається головним предметом, канвою талановитих творів літературних” [5; 112].

Видатною спадщиною англійської та української літератур є період реалізму в їх історіях, розквіт якого припадає на другу половину XIX століття. Реалістична традиція залишалася домінуючою в літературах України та Великобританії. За словами І. Франка, художня творчість цього часу постає “як згущена, сконцентрована, скристалізована дійсність” [10; 457]. Щоправда, уже через якихось два десятиріччя Б.-І. Антонич не менш категорично зауважить: “Мистецтво —

це окрема дійсність, яка викликає в нас переживання, потрібні для нашої психіки, котрих не може дати нам реальна дійсність” [1; 232].

Період реалізму дав англійській літературі таких видатних митців, як Ч. Діккенс, У. Теккерей, Т. Гарді, Ш. Бронте, українській — І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, С. Руданського, І. Франка, М. Коцюбинського. Ці прозаїки запропонували нові підходи до теми людської долі, правдиво та всебічно відображаючи дійсність на основі типізації життєвих і суспільних явищ. За висловом М. Чернишевського, вони “почали писати правду про народ без усяких прикрас, руйнувати ідеалізоване уявлення про селян, створюване письменниками-дворянами” [11; 866]. У їхніх творах присутні елементи конкретних суспільних досліджень, що знайшли вираження у змалюванні взаємозв’язку людини із довкіллям, вивченні впливу соціально-історичних обставин на світосприйняття та характер людини. Саме їм властиве опертя на задокументалізовані факти життєвих реалій.

Звертаючись до дійсності, Т. Гарді і Панас Мирний типізували те, що особливо хвилювало їх сучасників. Будуючи сюжети своїх творів за законами романного жанру, вони виводили долю персонажів із соціальних обставин, поєднуючи раціоцентричний стиль з інерцією романтики. Щодо відношення мистецтва до дійсності, варто зазначити, що автори стояли на матеріалістичних позиціях. Попри близькість соціально-історичного становища англійського та українського селянства кінця ХІХ ст., а також спорідненість художніх систем прозаїків, аналогій у тематиці їхніх творів не так уже й багато.

Проза Т. Гарді характеризується схильністю до інтерпретації суспільних явищ та проблем в координатах морально-етичної системи. В ній порушується низка онтологічних питань. Перші сторінки роману “Повернення на батьківщину”, де значне навантаження несе на собі образ Егдонської долини, сприймаються як розлога експозиція. Егдонська долина — тло, на якому відтворюються важливі соціальні перипетії життя. Авторський задум реалізує себе через наскрізний мотив утечі молодого юнака від міської цивілізації до колись покинутого рідного закутку. Клім Єобрайт повертається з міста у село, вирішивши для себе, що скромне життя простого трудівника краще, ніж безцільне існування у галасливій столиці. Він добровільно переїжджає із Парижа до похмурого Егдонського степу, щоб у “сродній”

(за Г. Сковородою) праці серед звичайних селян знайти сенс життя і реалізувати себе як людину.

Описуючи намір Кліма Єобрайта поширювати серед односельчан освіту та культуру, Т. Гарді, як це впливає з авторської характеристики, не особливо тим захоплюється. Він вважає героя таким собі Дон-Кіхотом, натхненним прекрасною метою, проте засоби її здійснення далекі від реального життя. “Чи Єобрайт був духовно врівноваженим?” — питає Т. Гарді. — “Ні, — відповідає він, — врівноважена людина це та, що не виявляє особливих відхилень від норми, людина, про яку ми впевнено можемо сказати, що її ніколи не ізолюють як божевільного, ніколи не переслідують як єретика і не замучать за богохульство” [13; 212].

Т. Гарді вважає, що не можна пропагувати освіту серед бідняків, оскільки на голодний шлунок вона погано сприймається. Трагедія Кліма полягає у тому, що він “не враховує економічного становища села, де хоче стати культуртрегером” [8; 12]. З усього видно, що автор все ж симпатизує своєму героєві. “В процесі роботи над романом, — писав Т. Гарді, — я полюбив характер Кліма; на мій погляд, це найприємніший із моїх героїв і ні трохи не схожий на мене” [14; 77]. Автор зазначає, що Клім “інколи думав над тим, наскільки доля була до нього несправедливою, навіть говорив, що перед кожним народженим на світ постає невирішене завдання, і насправді, людям слід думати не про те, як пройти життя із славою, а про те, як піти з нього без ганьби” [13; 326].

Роман “Хіба ревуть воли, як ясла повні?” Панаса Мирного також розпочинається елегійно-ідилічним описом того місця, де пізніше постануть трагічні картини життя. Автор зображує чудові краєвиди, акцентуючи світлі, сонячні кольори: “З неба, як розтоплене золото, летіть на землю блискучий світ сонця; на ланах грає сонячна хвиля; під хвилею спіє хліборобська доля...” [4; 16]. У центрі роману — Нечипір Вареник, герой, який, за словами Д. Чижевського, “на підставі свого прикрого досвіду змагань з безправ'ям у російському суспільстві та урядовій практиці стає бунтівником” [12; 537]. Цей сильний, розумний, талановитий юнак міг би принести багато користі собі й людям, натомість став розбійником-каторжником.

Автор простежує чинники, які вплинули на становлення героя як особистості. Бунтарське начало, прагнення помсти в дитині буде



закладене вже зрадою батька й жорстокістю матері, яка через невдале заміжжя переноситиме свою злість на дитину. “Інтродукція материнського образу в онтогенезі Чіпки, — за спостереженням Н. Зборовської, — відбулася у ситуації палкої ненависті, яка сформувалася на основі раннього синівсько-материнського конфлікту: несвідома мати не розуміє вільнолюбну вдачу сина, а її емоційне “виховання” ... несвідомо відтворює модель авторитарного биття... Материнський авторитаризм при відсутній батьківській фігурі стимулюватиме в обдарованій натурі Чіпки активізацію деструктивних імпульсів на основі зневаги до будь-якої наруги над собою” [3; 133]. Бунтівний характер героя виявляв себе ще з ранніх літ, коли прийшло усвідомлення, що він не такий, як інші, “що він “виродок”... Собі на лихо, рядом з добрими думками у малому серці ворушилося щось недобре, невпокійне... Розбуджене, воно не давало йому забутися, ніколи не прощало нікого, коли бачило яку помилку.. І росло лихо в його серці — і виростало до гарячої відплати, котра не зна ні впину, ні заборони” [4; 30].

Дуже вузьке коло тих, хто Чіпку поважає, жаліє, наvertsає на добротворення, вселяє віру у людяність і правду. Це зокрема баба Оришка, дід Улас, Галя, Грицько, Христя. Ламають героя бідність та соціальна несправедливість. Ставши господарем, Чіпка вивищується у власних очах і очах громади. Однак громада спокійно знехтувала ним, коли парубок став безземельним. Заклик Чіпки повстати на захист своїх інтересів при виборах гласних теж не увінчався успіхом. За наказом губернатора його було виведено з управи, усунуто з земства. Ця кривда стала останньою краплею, що переповнила чашу терпіння. Зіпхнутий з магістралі правдолюбства на криву стежку сліпої помсти, Чіпка стрімко деградує як особистість. “Від чого я сам тікаю — та ніяк не втечу, — ховаюся — та не заховаюся, — гадав Чіпка, — та все глибше, глибше топлю свою голову у п’яній горілці” [4; 214]. Не лише несправедливі суспільні закони, а й мнімі друзі Лушня, Матня та Пацюк спровокували остаточне падіння. Із правдолюбця Чіпка перетворюється на кримінального злочинця, отамана душоубців. Намагаючись оскаржити дійсність, він по-своєму її заперечує. Як справедливо зазначив С. Єфремов, суть не у фізичній, а передовсім моральній кончині Чіпки, оте “питання, що ним опекла його востаннє нещасна жінка: “Так оце та правда?” — було найстрашнішим йому іспитом і

найважчим судом. Нігілізм не зродив нічого і певно, що не міг Чіпка правди знайти на тому шляху, на який ступив був з своїм протестом” [2; 171].

Грицько та Христина Панаса Мирного, як і Томасін і Дігорі Т. Гарді — це ті подружні пари, які мають однакові або ще й гірші “стартові умови” порівняно з головними героями. Але вони не нарікають на загальну неправду і лиху долю, а беруться до праці і домагаються вищого стану в суспільстві.

Типологічно спорідненими є жіночі образи, створені Т. Гарді і Панасом Мирним, їх зокрема зближує наявність таких рис як терпимість, працьовитість, уміння створити домашній затишок, м’якосердечність, що не виключає здатності на рішучі вчинки. Бунтарський дух у Т. Гарді виразніше постає у його жіночому втіленні. Конкретний зміст творчого задуму Т. Гарді розкриває доля Юстакії Вей, романтично-трагічного персонажа. Поява Юстакії надає роману Т. Гарді оригінального колориту загадковості, недомовленості. На початку твору дівчина ніби вивищується над усім світом, адже вона стоїть на кургані — найвищій точці Егдонської долини, яка від самого початку набирає ознак міфопоетичного простору. Адже в кінці твору ця ж людина у непогоду гине в мутних водах річки. Автор ніби скидає її з вершини на саме дно.

Над Юстакією ніби нависла грозова хмара, що загрожує усім, хто її оточує. Дівчина протриває сірій життєвій одноманітності. Мешканцям Егдона важко зрозуміти її пориви та уподобання. Переважно під пером письменника вона вимальовується на тлі містичної ночі, отож, затемненими, прихованими від людського ока постають її внутрішні і зовнішні поривання. Розділ, де ми вперше зустрічаємо Юстакію, називається “Царівна ночі” [13; 18]. Автор зосередив увагу на фіксації та зображенні проявів психічного життя героїні керуючись внутрішніми імпульсами, діяльністю підсвідомого, вона вирішує для себе: “Треба поспішати, щоб узяти від життя найбільше” [13; 13]. Клім стає омріяним ідеалом Юстакії: адже він приїхав із Парижа, з іншого світу, “куди вона так часто линула на крилах уяви” [13; 13]. Юстакія і Клім — споріднені душі, вони вступають у конфлікт з буденним, звичним, ідуть проти течії, не вписуючись в оточення. Проте людяний щирий контакт між Юстакією і Клімом нетривалий через постійне зухвале бунтування Юстакії. Клім віддаляється від неї. “Як

природньо сплітаються долі Юстакії і Кліма, так і неминучий їхній трагічний розрив” [9; 65]. Через деякий час ореол, створений Юстакією довкола чоловіка зникає, і в її душі не залишається нічого від колишнього любовного запалу. Оманливість мрій і надій підтверджують роздуми дівчини. “Інколи в її очах можна було прочитати гіркий докір, проте це стосувалося не людей, а творинь її уяви та, найбільше, Долі, чие втручання, на її думку, причетне до швидкоплинного юнацького кохання, і, що всяка любов, якою вона, Юстакія, зможе заволодіти, все ж таки втече від неї зі швидкістю піску в пісочному годиннику” [13; 79]. Юстакія в усіх своїх бідах звинувачувала “величностичного Світоправителя”, який запрограмував ціле плетиво випадковостей і законів у її долі, вважала, що вона просто виявилась “іграшкою у руках долі” [13; 294]. Не стала зціленням для Юстакії і її втеча з Уілдевом. Навпаки, це був початок її кінця. Сувора дійсність із безжалючими власними законами, щомиті нагадуючи про себе, врешті-решт знищила героїню. Вона гине в тій самій Егдонській долині, але не на вершині, де ми бачили її на початку, а в каламутному потоці річки. Тут автор зазначає: “Взагалі-то через раптову смерть ані чоловік, ані жінка не втратили гідності. Доля милосердно поставилась до них, одним поштовхом обірвавши їхнє життя, що збилося з істинного шляху, замість того, щоб, як часто буває, дозволити кожному тліти протягом довгих років, які приносять лише зморшки та розруху” [13; 325]. Проблема втечі героїні в омріяну далеч розв’язується у реєстрі драматичного зіткнення з дійсністю.

Розкриваючись в інтимно-побутовому плані, образ Галі в романі “Хіба ревуть воли, як ясла повні?” також освітлений ідеєю пошуку омріяного щастя-ідеала. Якщо Юстакія названа “царівною ночі”, то Панас Мирний атестує свою героїню “польовою царівною” [4; 19]. Вона зачарувала Чіпку з першої зустрічі і невдовзі стала коханою дружиною. Все зло, яке оточувало Галю, не спотворило чистої душі дівчини, залишивши її доброю, щирою та справедливою. Вдало поєднуючи моторні й зорові образи, Панас Мирний заакцентував контраст між царівною природою, ідеалом людської краси та ворожим жорстоким суспільством. За допомогою образу Галі автор намагається переконати читача, що над злом можна піднятися, керуючись законами моралі. Щиро кохаючи Чіпку, Галя намагається боротися за нього, закликає чоловіка жити правдою. Їй навіть вдається на деякий час повернути

чоловіка до чесного хліборобського життя. Проте соціальні приписи виявилися сильнішими за пп протистояння. Побачивши всю безодню злочинів, у яку потрапив Чіпка, Галя вчиняє самогубство.

Гіркою була доля Мотрі, матері Чіпки, щастя рідко всміхалося пй. У дівочтві доля подарувала Мотрі кохання — і вона “немов знову на світ народилася” [4; 34], хата, як і серце дівчини, наповнилась радістю. Але недовго співала ця радість, бо чоловік виявився двоєжонцем. “Біда вкралася в хату. І довго-довго там жила. І молодість Мотрі пройшла в горі, і Чіпка народився в безраді” [4; 47]. Безрадісне існування озлобило серце Чіпки-дитини, з тавром “виродок”, “не чесного роду” пішов він у світ. Не зайве підкреслити надзвичайно важливу психологічну роль образу Мотрі в романі: нещасна мати не може народити і виховати щасливу дитину.

В обох творах формування сюжетних ліній та сприйняття дійсності відповідають принципам реалістичної літератури. Увага письменників спрямована головним чином на душевний світ героїв, автори чутливо уловлюють кореляцію трагічних життєвих конфліктів із соціально-політичними факторами, які впливають на людську долю. Авторська симпатія до простолюдинів, різке протиставлення двох світів — селянського і поміщицького — як моральних полюсів визначає загальну тональність аналізованих романів. Безперечною є тенденція до ідеалізації селянських типів. Щодо відмінностей між українським та англійським романами, то Панас Мирний значно ближчий до реального життя, ніж Т. Гарді. Ближчий у тому розумінні, що в романі “Хіба ревуть воли, як ясла повні?” “відсутня доктринерська запрограмованість, котра, тією чи іншою мірою підпорядковуючи структуру твору, надає йому певної абстрагованості, відірваності від життєвої конкретики” [6; 292]. Панас Мирний розкрив формування характеру Чіпки, показав руйнівний вплив середовища на його долю. Принципова відмінність і в тому, що в романі Т. Гарді немає того повного зближення автора із селянським світом, аж до розчинення в селянині-оповідачеві, як це маємо у творі українського митця. У Панаса Мирного наявна ідеалізуюча тенденція, яка відрізняється від гардівської. Його персонажі постають “здебільшого як безневинні жертви жорстокої кріпосницької сваволі, що пробуджувало найактивніше авторське співпереживання і водночас унеможлиблювало об’єктивне всебічне змалювання їх у переплетінні позитивних і негативних рис,

диктувало специфічно однобічне зображення, що легко переростає в ідеалізацію” [6; 292].

Отже, епоха реалізму сформувала в європейських літературах ті проблемно-тематичні і жанрово-стильові особливості, які найадекватніше відбивали її зміст. Як засвідчує аналіз творчості Т. Гарді у порівнянні з набутком Панаса Мирного, певні особливості англійської літератури мали свої відповідники в українському письменстві, що можна пояснити аналогічними обставинами в суспільному й мистецькому житті цих країн.

Певна однастайність у зверненні українського й англійського письменників до селянської тематики нами простежена на прикладі романів “Хіба ревуть воли, як ясла повні?” і “Повернення на батьківщину”. Обидва автори тяжіють до розлогих характеристик головних героїв як засобами оповідної, так і розповідної стратегії, що є свідченням психолого-аналітичних настанов. Проте, хоча Т. Гарді і схилився до інтерпретації соціальних явищ в межах морально-етичної проблематики і психологічної мотивації вчинків персонажів, все ж елементи соціально-психологічного аналізу лише зрідка постають у нього сюжетно розгорнутими чинниками конфлікту. Англійський письменник унікав об’єктивно-безпристрасного підходу до долі людини, який натомість послідовно стверджувався українським митцем.

#### Список використаних джерел

1. Антонич Б.-І. Національне мистецтво. Спроба ідеалістичної системи мистецтва // Наука і культура. — 1990. — Вип. 24. — С. 230–231.
2. Єфремов С. О. Історія українського письменства. — К.: Наукова думка, 1924. — Т. 2. — 171 с.
3. Зборовська Н. Код української літератури. — К.: Академвидав, 2006. — 502 с.
4. Мирний Панас. Хіба ревуть воли, як ясла повні?: Роман з народного життя / Вст. стаття М. Грицай; іл. худож. Н. Лопухової. — К.: Дніпро, 1986. — 445 с.
5. Міщук Р. С. Деякі аспекти розвитку жанру повісті в українській літературі другої половини ХІХ ст. // Розвиток жанрів в українській літературі ХІХ — початку ХХ ст. — К.: Наукова думка, 1989. — С. 112–113.
6. Наливайко Д. С. Теорія літератури й компаративістика. — К.: Дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. — 347 с.

7. Сиваченко М. Є. Панас Мирний // Історія української літератури: У 8 т. — К.: Наукова думка, 1969. — Т. 4. — Кн. 1. — С. 261.
8. Смикалова Л. Англійське село в романах Т. Гарді (Уессекський цикл). — Л.: Видавництво Львівського університету, 1959. — 36 с.
9. Урнов М. Томас Гарді: Очерк творчества. — М.: Художественная литература, 1969. — 150 с.
10. Франко І. “Наймичка” Т. Шевченка: виклад габілітаційний, виголошений у Львівськiм університетi 18 лютого 1895 р. // Твори: У 50 т. — К.: Наук. думка, 1981. — Т. 29. — С. 447–469.
11. Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинений. — М.: Высшая школа, 1950. — Т. VII. — С. 866.
12. Чижевський Д. І. Історія української літератури. — К.: ВЦ “Академія”, 2003. — 568 с.
13. Hardy Thomas. The Return of the Native. — London: Penguin Popular Classics, 1994. — 486 p.
14. Hawkins D. Thomas Hardy. — London, 1950. — P. 77.

## Тетяна Крупеньова



### ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ МІФОНІМІВ У ПОЕТИЧНИХ ТВОРАХ М. КОСТОМАРОВА ТА ДЖ. БАЙРОНА

*Стаття присвячена дослідженню міфонімів у творах М. Костомарова та Дж. Байрона, подано їх класифікацію і висвітлено їх роль у побудові художнього твору.*

**Ключові слова:** власна назва, онім, онімний простір, міфонім.

*The article is devoted to research of mifonim's in the works of M. Kostomarov and G. Byron, their classification is given and reflected their role in construction of artistic work.*

**Key words:** proper noun, onym, onomastic space, mifonim.

У системі мовних засобів, побудованих на національно-культурній традиції, значне місце відводиться міфологічним номінаціям. Мовна сутність міфу як компонента духовного розвитку нації розкривається на лінгвосоціотичному рівні в процесі декодування згорнутого національно-культурного змісту. Міфонімія формує специфічний комплекс номінаційного простору мови, актуалізуючи ідіоетнічний потенціал духовної культури. У лінгвістиці міфонім розглядається в межах ономастичного простору (Н. Колесник, В. Вересаєв, Н. Подольська) або як апелювативна назва об'єкта міфологічної свідомості (І. Железняк, В. Гуроров). Сучасна наукова думка в галузі пізнання міфологічного досліджує номінації, які семантично пов'язані з концептами міфобуття. Міфологічно маркованими визначаємо не тільки пантеїстичні й пандемоніологічні найменування, а й номени, що позначають специфіку міфологічного світогляду нації. Отже, до складу міфолексика зараховуємо особові імена давньоязичницьких богів, загальні назви божків і божеств, демонологічні, архетипні, астральні, топонімні номінації, а також найменування тварин і рослин, які в контексті художньої творчості набувають міфологічної маркованості. Міфологічна лексика, відображаючи фрагменти міфологічної свідо-

ності, становить одну з лексичних мікросистем мови. Її специфіка виявляється передусім через аналіз семантики міфонімів, установлення способів їх називання, дослідження міфолексем у функціональному аспекті. Звернення до міфологічних номінацій зумовлене широким і різнобічним інтересом лінгвістів, фольклористів, етнографів до міфологічного матеріалу. Сутність поняття міфу та його словесного вираження в різних аспектах досліджували філософи, історики, етнографи (М. Грушевський, Ю. Павленко, О. Афанасьєв, М. Васильєв, О. Золотарьов, О. Лосєв, Є. Мелетинський, Б. Рибаків, С. Токарев), мовознавці (О. Потебня, В. Вересаєв, Р. Ахметьянов, Т. Гамкрелідзе, В. Іванов, В. Топоров, Г. Уфімцева, Р. Якобсон та ін.).

Використання онімної лексики міфологічного характеру посідало помітне місце в літературі XVIII — пер. пол. XIX ст. (період класицизму та романтизму), де міфологічна онімія відігравала особливу роль з її умовно-алегоричними образами і символами: вона була повна різноманітними міфологічними ремінісценціями, образи античних богів та героїв фігурували в описі зображуваних подій та при викладі абстрактних понять [1; 121]. Яскравим представником романтизму не тільки в англійській, але й у світовій літературі першої половини XIX ст. є Джордж Гордон Байрон, який відомий своїми блискучими новаторськими художніми пошуками та тонким відчуттям слова. Дослідження української міфологічної лексики здійснювалося на основі творів М. Костомарова, оскільки мовна картина світу його творів становить цілісну систему, сформовану за допомогою мовних засобів, одним із фрагментів якої виступають міфологічні номінації. Архаїчні обрядові концепти-архетипи набувають номінативної категоризації, унаслідок чого створюється певний мовний простір, який визначає специфіку менталітету нації. Мовна репрезентація культурних знаків забезпечує інформативну лінію фіксації та трансляції культурної спадщини на шкалі національно-історичного розвитку етносу. Акумуляючи на лінгвальному рівні культурні образи, народ зберігає та передає нащадкам культурну традицію. Міфопоетична категоризація як один із виявів моделювання світу виступає культурно-семіотичним кодом, що вербально та/або невербально репрезентує потужний ідіоетнічний культурний потенціал нації.

Мета даного дослідження — встановити місце і функції міфологічної онімії у ліричних віршах Дж. Г. Байрона за збіркою “Selections from Byron” (Progress Publishers, Moscow, 1973) та творах М. Костомарова.



Міфологічні назви в поетичних творах Дж. Г. Байрона виступають невід'ємними багатофункціональними складовими елементами його поетичного тексту, “у тканині якого вони виступають центральними вузлами мережі викликаних образів” [7; 279]. Античні назви поет використовує переважно в переносно-метафоричному плані, пор.: *In this life of probation, for rapture divine, // Astrea declares that some penance is due* // [8; 47] (Love's Last Adieu). Використовуючи міфонім Астрейя (в давній Греції богиня справедливості, що мешкала серед людей золотого віку, але зіпсованість людської природи змусила Астрейю покинути землю і вознестися на небо [6, т. 1; 118]), поет висловлює думку про кару та відплату. Один з головних богів давньоримського пантеону теонім **Mars** з його усталеною символікою — бог війни разом з епітетом **bloody** підкреслює жорстокість і войовничість зображуваних подій у віршованому творі “A Very Mournful Ballad on the Siege and Conquest of Alhama” в основі якого лежить епізод з історії IX ст. — взяття мавританської фортеці Альхами (Альгамбри) іспанцями у 886 р. [2; 494]: *Then the Moors, by this aware, // That bloody Mars recalled them there, // One by one, and two by two, // To a mighty squadron grew* [17; 239]. У даній поезії топонім **Alhama** — синтаксична епіфора, ономастичне скорочення **Alhambra** заради ритму [3; 34–35].

Система психоконструкцій романтичного міфологічного тексту пов'язана із законом партиципації — причетності людини як мікрокосму до природи як макрокосму. У контексті творчості М. Костомарова цей тип міфологічних значень репрезентується такими семантичними моделями: природа як магічний об'єкт: *В полі сон-траву я рватиму, Своєї доленьки питатиму* [4]; вегетативні міфологеми як атрибути померлих, локативно вони визначаються як надмогильні рослини, наприклад: *Зеленіють дві тополеньки; У тіні їх у густенької Невисокая могилочка*. Астральні міфологеми репрезентують такі семантичні типи в межах романтичної лінгвопоетичної площини М. Костомарова: лунарна міфологема як свідок побачення закоханих: *Там щось маєм Нишком робити; Тільки що місяць Буде глядіти*; солярна міфологема *сонце* як хранитель вічного кохання: *Яснее сонце, небо високе, Земля широка, море глибоке! Хай наша доля у вас зостане, Хай після смерті кохання не зв'яне!*

Дж. Байрон активно використовує міфологічну онімію в складі перифрастичних зворотів. Виступаючи як прикладка до слова, замі-

нюючи або дублюючи його, перифраза надає образну характеристику або оцінку предмета, особи, дії, вносить у мовлення поетичність, урочистість, іноді іронію [5; 79], пор.: *At this lone hours the Paphian boy, // Descending from the realms of joy, Quick to my gate directs his course, // And knocks with all his little force* [8; 33] (From Анакреон). Відтопонімічний прикметник **Paphian** — “пафійський” від древнього міста **Paphos** на південно-західному узбережжі острова Кіпр, де розташований храм Афродіти. За однією з версій Афродіта мала сина, бога кохання Ерота (Купідона) [6, т. 2; 668]. Отже, в даному контексті перифраза **Paphian boy** замінює цей давньогрецький міфонім, що відповідає дещо романтично-сатиричному забарвленню поезії. Ліричний вірш “Stanzas Composed During a Thunderstorm” присвячений прощанню поета з місця Спенсер Сміт, з якою він познайомився на острові Мальта [2; 467]. У даному випадку перифраза **Calypso's isles**, що виражена давньогрецьким міфонімом Каліпсо (могутня чарівниця, яка сім довгих років не відпускала зі своїх володінь Одиссея, але не змогла змусити героя забути батьківщину [6, т. 1; 616]) відсилає нас до реальної географічної назви **Мальта** й надає поезії інтимно-романтичного звучання: *Then think upon Calypso's isles, // Endeared by days gone by; // To others give a thousand smiles, // To me a single sigh* [8; 120]. Подібну ситуацію, де міфологічною назвою позначається топонім, фіксуємо в творі “The Destruction of Sennacherib”: *And the widows of Ashur are loud in their wail, // And the idols are broke...* [8; 191]. Дж. Байрон використовує міфонім **Auuuyp** (бог війни, центральне божество ассирійського пантеону [6, т. 1; 145]) в переносному сенсі, маючи на увазі саму Ассірію.

Перифрастичне звертання **my Psyche** у вірші “Euthanasia” (з гр. — блаженна смерть) присвячено, як вважають дослідники творчості Дж. Байрона, невідомій, яка померла в молодому віці. У своїй творчості поет називає її умовно-грецьким ім'ям — Тирза [2; 472]. Психея — в грецькій міфології прекрасна молода дівчина, що уособлює душу, дихання [6, т. 2; 345] в контексті поезії втілює образ приреченої любові, що гине: *Twere sweet, my Psyche! to the last // thy features still serene to see: // Forgetful of its struggles past, // E'en Pain itself should smile on thee* [8; 144]. Поетичною перифразою **Cynthia's noon** Дж. Байрон позначає астронім Місяць, що є одним з атрибутів грецької богині полювання Артеміди (Діани) — одне з наймень якої — Кінтія походить від ороніма Кінт на острові Астерія (Делос), де вона народилася [6, т. 1; 109]: *On many a*

*lone and lovely night // It soothed to gaze upon the sky... // And oft I thought at Cynthia's noon...//* [8; 141] (One Struggle More, and I am Free).

Символічне значення міфonomінацій актуалізується під впливом контекстуального міфологічно маркованого словесного оточення. Символізація семантики міфonomенів відбувається на основі предметно-номінативного значення, що набуває символічного навантаження. Символічно позначений міфонім видозмінює семантичну матрицю, актуалізуючи символічно значущі елементи семантики слова через надання їм символічної функції. Міфологічно орієнтовані слова-символи становлять своєрідні лексичні константи, що фіксують етнокультурну специфіку нації-носія мови, відображаючи народний світогляд. Символічне значення міфonomінацій ґрунтується на вже сформованій значеннєвій системі слів-несимволів. Вихідна (початкова) семантика слова слугує основою формування символічного значення міфonomенів з урахуванням етнокультурної традиції. Розуміння світоглядних орієнтирів нації є необхідною умовою інтерпретації семантичного наповнення міфологічно маркованого символу. Міфологічні номінації з актуалізацією символічного значення фіксують етнокультурний і мовносеміотичний досвід нації та виявляються в контексті культурно-традиційних, обрядово-ритуальних і художньо-мовних систем. Виступаючи духовним феноменом, міфологічно маркована лексема із символічним значенням набуває світоглядно-ціннісної та ментально-когнітивної наповнюваності та є концептуально-вербальним засобом формування культурного простору, оскільки національна міфологічна символіка відображає широкий спектр духовних традицій народу, його світоглядних орієнтацій і норм ритуально-обрядової поведінки.

Міфонім із сильною потенцією символічного значення є потужним сигналом художньо-естетичної інформації, виступаючи експресивно-стилістичною одиницею, що містить поняттєво-асоціативний, образно-художній та емотивно-оцінний рівні семантичної матриці міфолексем. У творах М. Костомарова символи репрезентовані такими семантичними типами: а) символи одухотвореної природи: *Сосни, смереки, буки і ялиці Ведуть шумлячий з вітром розговір*; б) символи вертикальної опори світобудови: *В ширім полі дубець стоїть...*; в) символи долі людини: символом *долі* виступає астральна міфологема *зірка*, узуальне тлумачення *зірки* як людської душі, що визначає життєву

долю людини, корелює з індивідуально-авторським використанням міфоконцепта в межах художнього романтичного тексту. Наприклад: *На небі зірка — ясна зірниця, То твоя доля — твоя красовиця, Доля твоя!*; г) символи добра і зла: утіленням вічного добра є солярна міфологема *сонце*, символічність значення якої в контексті романтичної міфопетики валентнісно підкреслюється атрибутивом, що актуалізує позитивно конотовану семемну структуру: *Знову розгонить ясне сонце туман віковичний*; г) символи вічності буття, які представлені найчастіше астральними міфологемами: *Зорі світять, як світили, і будуть світити, А ми, на їх подивившись, ляжем в землю тліти*.

Таким чином, насичене використання міфонімів у поезіях Дж. Байрона та М. Костомарова набуває широкомасштабного плану. Створюючи яскравий образний контекст, міфологічна онімія сприяє втіленню певного авторського задуму в кожній окремій поезії, слугує додатковим джерелом емоційності, виразності, виступає особливим лаконічним мовностилістичним засобом, що миттєво зміщує часові шари й реалізує художньо-естетичну вагомість поетичних творів митців.

#### Список використаних джерел

1. Войнова Л. А. Функционально-семантические особенности мифологических собственных имен и показ их в историческом словаре XVIII века/ Л. А. Войнова // Проблемы исторической лексикографии. — Л.: Наука, 1977. — С. 121–129.
2. Демурова Н. Комментарий/ Н. Демурова // Selections from Byron. — М.: Progress Publishers, 1973. — С. 449–526.
3. Зайцева К. Б. Английская стилистическая ономастика: Тексты лекций./ К. Б. Зайцева. — Одесса, 1973. — 67 с.
4. Костомаров М. І. Твори: В 2 т. / М. І. Костомаров. — К.: Дніпро, 1990.
5. Макарова С. Я. Перифраза в ономастической и апеллятивной лексике/ С. Я. Макарова // Лексика русского языка и ее изучение. — Рязань, 1988. — С. 74–79.
6. Мифы народов мира. Энциклопедия./ Мифы. — М., 1998. — Т. 1–2.
7. Співак С. М. Кореляція між функціями власних назв у віршованому тексті та стратегіями його композиції/ С. М. Співак // Літературознавчі студії. Збірник наукових праць. — К.: Видавничий Дім Дмитра Бурого, 2004. — Вип. 7. — С. 275–276.
8. Byron D. G. Selections from Byron./ D. G. Byron — М.: Progress Publishers, 1973. — 526 p.

## Василь Марко



### КОХАННЯ МАВКИ Й ЛУКАША: ВИПРОБУВАННЯ ПОБУТОМ І ЗАМЕЖІВ'ЯМ (Леся Українка. “Лісова пісня”)

*Подасться інтерпретація образів Мавки й Лукаша, їхнього трагічного кохання, зображеного в драмі-феєрії Лесі Українки “Лісова пісня”, — з погляду взаємодії цінностей.*

**Ключові слова:** *драма-феєрія, інтерпретація, цінності, художній світ, авторка, любов.*

*An interpretation of Mavka and Lukash images and of their tragic love depicted in the fairytale play by Lesya Ukrainka “The Woodland Song” is given from the point of view of the value interaction.*

**Key words:** *drum, extravaganza, interpretation, values, art world, author, love.*

Чорновий варіант “Лісової пісні” Леся Українка завершила 25 липня 1911 року. Оскільки чистового варіанта не знайдено, дату закінчення роботи над ним визначають опосередковано, за листом авторки до сестри Ольги: 8 жовтня 1911 року [8, 252]. Отже, попереду сторічний ювілей геніального творіння Лесі, драми-феєрії “Лісова пісня” — справжньої енциклопедії українського духу. Було б добре, якби ми провели 2011 рік під окликом цього світлого ювілею.

“Лісова пісня” не раз ставала предметом зацікавлень дослідників [5; 7; 1; 3; 4; 6; 8]. Розкодування її змісту робилося з різних позицій, оскільки він невичерпний. Я розглядаю Лесин шедевр з огляду взаємодії цінностей між представниками двох систем, головним чином між Мавкою й Лукашем. Їхнє кохання, зображене як “вічна загадка любові”, проходить жорстке випробування побутом і навіть замежів'ям. Геніальність авторки, висота її естетичного ідеалу піднесли трагічну історію Мавки й Лукаша на такий рівень, коли душа реципієнта піддається беззастережному катарсису.

Зображуючи стосунки Мавки й Лукаша, авторка зосереджується на їхньому випробуванні побутом. Тут зійшлися різні практики життя, найістотніші цінності. Усі вони представлені крізь свідомість Мавки, в наслідок чого вона стає мірою тих цінностей. Бо сама має “серце не скупе, що скарбів.../ своїх не криє” [9, 308]. У Лукашеві відкрила “цвіт душі”, “від папороті чарівніший — / він скарби творить, а не відкриває”. У Мавки “мов родилось друге серце”, коли вона той цвіт пізнала [9, 306]. Дівчина глибше за Лукаша розуміє сенс їхніх стосунків: “...я тебе за те люблю найбільше,/ чого ти сам в собі не розумієш,/ хоча душа твоя про те співає/ виразно-широ голосом сопілки...” [9, 307]. Мавка високо цінує одержані від Лукаша “дари.../ неміряні, нелічені...” [9, 309]. У цій же репліці Мавки авторка висловила фундаментальну тезу про психологічні основи обміну цінностями: “Ти дав мені дари,/ які хотів, які були й мої...”. Суть цієї тези така: чужий досвід тільки тоді може бути засвоєний, коли для нього є власний емоційний чи інтелектуальний ґрунт. Серед звичних голосів весни Мавка вирізняла новий звук Лукашевої сопілки, бо, очевидно, була внутрішньо готова до цього. Припустімо, Лукаш із сопілкою не прийшов би до лісу. Мавка продовжувала б звичні “сезонні” ігрища з Перелесником і не знала би драм і трагедій. Але, зрозуміло, продовжувати думку в такому плані не коректно: без зустрічі Мавки й Лукаша не було б “Лісової пісні”. Отже, маємо приймати закони художнього світу Лесиноного шедевра. У плані нашої розмови виділю ще один штрих: засвоєний досвід не абсолютно тотожний чужому, входячи до нової системи цінностей, він і сам видозмінюється. Для Лукаша гра на сопілці — то спосіб інтуїтивного самовираження, а Мавка засвоєні Лукашеві пісні свідомо буде передавати людям. Але цей аспект взаємодії цінностей виходить за межі побуту.

Серед тлумачень безсмертної історії Лукаша і Мавки виділю позицію В. Агеєвої: “Лісова пісня” — “це трагедія Мавки... Лукаш — це швидше сумна пародія на романтичного персонажа” [1, 203]. Визначення “пародія” (навіть з означенням “сумна”) не адекватна художньому світові твору, бо це об’єктивно принижує й Мавку. Насправді в “Лісовій пісні” розігрується трагедія двох персонажів, близьких, цінкових одне одному — й істотно відмінних. За спостереженням О. Забужко, вони “хіба одне в одному можуть віднайти опертя для духовного “стрибка” [4, 261]. Обоє — Мавка за музикою Лукаша, Лукаш

за словом Мавки — відчули невідомий їм світ, який їх привабив. Але в процесі зближення все помітнішою стає різниця між ними. Тож придивімось пильніше до тонких ходів авторки при зображенні головних героїв “Лісової пісні”. Так, Мавку захопив світ, що відкрився їй за грою Лукаша. Однак вона не знала, що світ Лукаша постав перед нею в ідеальному вигляді, який не просто обо їй неможливо буде розпізнати за побутовим рівнем життя Лукаша та його родини. Мавка активно прагне сягнути ідеального Лукашевого світу — і, як наслідок, здобуває душу (“ти душу дав мені”). Незважаючи на всі страждання, вона почувається рівною з людьми, у яких сам Бог вдихнув душу, почувається щасливою, про що свідчить її останній монолог, сповнений високої художньої правди.

Лукаш інший: він творить ідеальний світ на підсвідомому рівні. За своєю природою музика підноситься над побутом. Цю особливість відчувають і Лукаш, і його мати. До того, Лукаш відчув *інакшість* Мавки. І все ж уводить її до свого світу. З його обов’язками, принципами взаємин. Де ідеальне йде другим планом. Такий крок виявився конфліктним. І в критичну хвилину Лукаш відвертається від Мавки, від світу, який відкрив за її словами, бо сам не може “своїм життям до себе дорівнятись” [9, 307]. Але це ще не вся правда образу персонажа та його взаємин із Мавкою. Авторка показує, що інтерес Лукаша до краси, активізований Мавкою, не зник: він жив у героєві на підсвідомому рівні. І місточок до ідеального світу прокладе музика — остання гра Лукаша на сопілці. Але докладніше скажу про це далі.

Наступний етап взаємин Лукаша і Мавки — випробування *за межів’ям*. За зраду Мавки Лісовик помстився Лукашеві, перетворивши його на вовкулаку, а Мавка повернула йому людський образ: “...слово/ уста мої німії оживило,/ і я вчинила диво...” [9, 332]. Сама ж Мавка з відчаю віддається Тому, що в скалі сидить, а рятує її “спотворений” голос Лукаша-вовкулаки, що “пробився.../ крізь неприступні скелі” [9, 332]. Ці стосунки між персонажами відбуваються поза сценою. Про них дізнаємося з ретроспективних оповідей Лісовика й Мавки. Після повернення зі світу мертвих Мавці довелося зазнати ще двох перетворень: Килина закляттям перетворила її на вербу, а Перелесник очищувальним вогнем рятує Мавку від Калининої сокири, позбавляючи дівчину тіла.

Побувавши вовкулакою й повернувшись до людського образу, Лукаш зазнав глибинних внутрішніх змін. Про одні він говорить одверто: “Я, жінко, бачу те, що ти не бачиш.../ Тепер я мудрий став...” [9, 352]. Інші виявляються в нових принципах життя: “А треба/ все щось робити?”; “А треба жити?” [9, 353]. Щоправда, перша позиція не просто виявляється в творі. О. Забужко запропонувала розглядати останні сцени драми, “легку, білу, прозору постать, що з обличчя нагадує Мавку” [9, 356] крізь призму умудреного “відкритого духовного зору” Лукаша [4, 266]. А другу позицію Лукаша Л. Скупейко пояснює так: “Його “мудрість” полягає не в тому, що він раптом осягнув абсолютний сенс життя, а в усвідомленні того, що *таке* життя вже втратило для нього сенс” [8, 209]. Мені здається, що неточність обох наведених тлумачень полягає в прагненні дослідників вивершити те, що, на їхню думку, авторка не вивершила, хоча про це прямо не пишуть. Повернення Лукаша до попереднього способу життя справді не можливе. Але іншого життя для себе він не відкрив. Звідси — *розгубленість*, що звучить у діалозі з Килиною, посилена питальною інтонацією його реплік. Водночас у багатьох деталях поглиблюється мотив вичерпальності, смерті. Придивімось до цих деталей пильніше. Після повернення Лукашеві людського образу Мавка помітила в його погляді біль, тугу, каяття “без надії” [9, 333]. У розмові з матір’ю Лукаш говорить про летальні сигнали його підсвідомості: “Ви хочете, щоб я не тільки з хати, / а й з *світа геть зійшов?*” [9, 347]. У словах Лукашевої Долі мотив неминучої смерті звучить прямо: “...вже чую й бачу, / що загинути мушу” [9, 355]. А репліка, адресована Мавці, відкриває внутрішню готовність героя прийняти фатальний кінець: “Ти упирцею прийшла, / щоб з мене пити кров? Спивай!” [9, 356]. В останніх реченнях кінцевої ремарки письменниця подає завершальні штрихи сюжетного життя героя: “Лукаш сидить сам, прихилившись до береги, з сопілкою в руках, очі йому *заплющені*, на устах застиг щасливий усміх. Він сидить *без руху*. *Сніг шапкою наліг йому на голову, запоросив усю постать...*” [9, 357]. Для адекватного розкодування тексту твору слід ураховувати всі його складники та їхню взаємодію. Але перед тим, як перейти до аналізу фінальних сцен, хочу звернути увагу на одну деталь, пов’язану з образом “загубленої Долі”: говорячи про безвихідну Лукашеву ситуацію (“стежка/ білим снігом *припала*” [9, 354]), провіщаючи його трагічний кінець, Доля показує місце, де Лукаш



знаходить сопілку. Так символи смерті і безсмертя зустрілись на одному перехресті, після чого авторка подає останню зустріч Лукаша й безтілесної Мавки.

Фінальні сцени, що включають останній діалог Мавки й Лукаша, монолог Мавки й розгорнуту авторську ремарку, композиційно й концептуально завершують “Лісову пісню”. Вони гідні уважного прочитання. Долаючи зону самотності, Мавка щоразу приходиться до Лукаша. Спочатку дівчина усвідомила свою самотність, так би мовити, ретроспективно, коли покохала Лукаша (це закономірний стан усіх закоханих): “Як добре зважити, то я у лісі/ зовсім самотня...” [9, 274]. Її самотність поглибилась після розриву з Лукашем, бо він для дівчини став цілим “світом, милішим, кращим./ ніж той, що досі знала” [9, 287]. Вона не позбулася самотності й тоді, коли здобула душу й відчула власну трансцендентність, — і знову приходиться до Лукаша. Зустріч з Мавкою, яка має незвичайний безтілесний вигляд, і, за спостереженням Лукаша, нагадує тінь, мару, приголомшила чоловіка. У ньому прокидається підозра: Мавка прийшла помститися. З його міфологізованої підсвідомості виринає й образ помсти, що узгоджується з ситуацією, — упириця. Поки до Лукаша приходиться усвідомлення ситуації, визріває й рішення: “Спивай! Спивай! (Розкриває груди)./ Живи моєю кров’ю! Так і треба./ бо я тебе занапастив...” [9, 356]. Н. Зборовська трактує ці внутрішній і зовнішній жести, як “Злий чоловічий відчай” [5, 107]. Насправді стан Лукаша має інше підґрунтя: визнання провини перед Мавкою, каяття й готовність прийняти покару за кривду, заподіяну дівчині. Після останньої репліки Лукаша авторка подає таку ремарку: “З невимовною тугою дивиться на тнеї” [9, 356]. Чи цей погляд виражає біль через те, що сталося? Чи, може, благородство? Без цієї “невимовної туги” був би неможливий і останній жест Лукаша, поданий у фінальній ремарці. Саме цей жест (рух назустріч Мавці) і гра на сопілці, яка знову здобулася на магічну силу, передають його справжню внутрішню сутність.

У відповідь на визнання провини Лукашем Мавка висловлює думку: “Ні, милий,/ ти душу дав мені, як гострий ніж/ дає вербовій тихій гілці голос” [9, 356]. У фразі “Ні, милий...” утілилась безмежна доброта Мавки, її жіноча мудрість, високий гуманізм авторки. А в останньому монологі Мавка розвіює й самодокір Лукаша, котрий її “тіло збавив” [9, 356]. Прозріння героїні авторка кладе на дивовижне сло-

во, яке вмістило розуміння власного безсмертя (“стане початком тоді мій кінець” [9, 356]), спосіб подолання трансцендентної самотності (“Будуть приходити люди...” [9, 357]), передчуття ідеального єднання з коханим (“Я їм тоді проспівую/ все, що колись ти для мене співав” [9, 357]). Мавка щаслива з того, що одержаний від Лукаша скарб-пісню може віддавати іншим, множачи радість, усічену для неї фатальною межею, що відділяла її, Мавку, від Лукашевих ідеалів, до яких дівчина тягнулася з усіх сил і з якими після трагічних випробувань змогла злитися. Але за душу й за радість цього єднання Мавка заплатила смертю тіла.

Після випробуванням за межів’ям Лукаш відчуває свій новий стан. Але не може висловити його. Через те авторка пише останню ремарку, котра нагадує символістську новелу-шкіц. На прохання Мавки Лукаш грає на сопілці, яка знову здобула магічну силу. На її голос, як на весні, відгукується природа: “...береза шелестить кучерявим листом, весняні гуки озиваються в заквітлім гаю, тьмянний зимовий день заміняється в ясну, місячну весняну ніч” [9, 357]. Однак між весняною й зимовою картинами оновлення наявна принципова відмінність: перша картина (я їй вже наводив) вписується в загальну естетику драми-феєрії, як частина великого дива світу, а друга має психологічне підґрунтя: вона виникає лише перед внутрішнім зором Лукаша, що сидить під березою й очевидно, замерзає, і це його передсмертне сновидіння.

Центральною фігурою цього видіння є образ Мавки, котра “спалахнула раптом давньою красою у зорянім вінці” [9, 357]. Розкодовуючи видіння Лукаша, необхідно висловити кілька міркувань. Перше: сновидіння героя — то невисловлений докір самому собі, то крок до власного ідеалу, яким за життя було знехтувано (“Лукаш кидається до неї (Мавки — В. М.) з покликком щастя” [9, 357]), і водночас це крок у небуття. Так можна інтерпретувати складну ситуацію, створену генієм Лесі. Друге: уявний образ весняної Мавки, що виник з підсвідомості Лукаша, належить лише йому, викликаний його підсвідомим потягом до краси — і Лукаш кидається до Мавки, як до самого себе. Але ж і образ Мавки, її давньої краси, і щастя (“з покликком щастя”) — лише ілюзія. Висока правда авторки в іншому: за цю ілюзію, за збережений у душі ідеал довелось заплатити дорогою ціною — життям. Це надає образу Лукаша трагічного звучання. І в трагізмі образи Мавки й Лукаша врівноважуються. То чи можна до останнього тулити пародійний пафос? Третє: сновидін-

ня засвідчило істотну переорієнтацію Лукаша. Останній спалах його підсвідомості висвітлив не образ Килини чи корови “турського заводу”, а образ Мавки, якою її побачив тієї весняної ночі, коли вперше відчув у серці кохання, коли захопився красою дівчини, її словом. Отже, в фінальному сновидінні Лукаш зумів “своїм життям до себе дорівнятись” [9, 307]. Та правда і в тім, що саме його життя вже миналось.

У драмі-феєрії “Лісова пісня” Леся Українка порушила одну з фундаментальних проблем буття світу — проблему взаємодії цінностей (позицій, прагнень, учинків). Художня реалізація прагматично-побутового рівня реалізації взаємодії сповнена глибокого драматизму, пом’якшувати який можуть, висловлюючись фігурально, “закони дядька Лева”, що втілюють мудрість віків. Філософський рівень взаємодії, що складався під дією екзистенціалізму, провіщав трагедію. Зняти її можна лише з позиції авторського ідеалу, яким перейнятий твір. У ньому Леся повною мірою зреалізувала свій талант поета і драматурга й дійшла такої художньої правди, що вона стала відкриттям в українському і європейському просторі мистецтва слова.

#### Список використаних джерел

1. Агеева Віра. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації: Монографія. — К.: Либідь, 2001. — 264 с.
2. Гундорова Тамара. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. — Львів: Літопис, 1997. — 297 с.
3. Гундорова Тамара. *Fmina melancholica*: Стаття і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської. — К.: Критика, 2002. — 272 с.
4. Забужко Оксана. *Notre Dame d'Ukraine*. Українка в конфлікті міфології. — К.: Факт, 2007. — 640 с.
5. Зборовська Ніла. Хай буде музика! // Гендерні студії. Незалежний культурологічний часопис. — 2000. — № 17. — С. 95–108.
6. Драй-Хмара Михайло. Леся Українка. Життя і творчість // Драй-Хмара Михайло. Літературно-наукова спадщина. — К.: Наукова думка, 2002. — С. 35–151.
7. Петров В. Лісова пісня // Їм промовляти душа моя буде. “Лісова пісня” Лесі Українки та її інтерпретації. Упоряд. Віра Агеева. — К.: Факт, 2002. — 224 с.
8. Скупейко Л. І. Міфопоетика “Лісової пісні” Лесі Українки. — К.: Фенікс, 2006. — 416 с.
9. Українка Леся. Вибрані твори. — К.: Молодь, 1952. — 360 с.

## Оксана Мельник



### УКРАЇНА У ПОЕТИЧНОМУ СВІТОБАЧЕННІ АДАМА МІЦКЕВИЧА І МИКОЛИ АНДРІЙОВИЧА МАРКЕВИЧА

*У статті проведено поетичний аналіз і типологічне зіставлення окремих творів Миколи Маркевича та Адама Міцкевича. Досліджено контактні зв'язки та доведено спільність тем та мотивів у поетичній творчості обох авторів.*

**Ключові слова:** романтизм, рецепція, поетичне світобачення, персоніфікація.

*A poetic analysis and typologic comparison of separate works of Mykola Markevych and Adam Mickevych is conducted in the article. Contact copulas are investigational and community of themes and reasons is well-proven in poetic creation of both authors.*

**Key words:** romanticism, reception, poetic attitude, personification.

Тема України у рецепції поетів-романтиків є багатоплановою і може розглядатися з різних точок зору. Власне ж у літературознавчому (компаративному) аспекті вона передбачає дослідження всієї сукупності зв'язків творчості польського поета з Україною та її культурою, визначення ступеня і форм присутності в ній української складової, а також проблем рецепції творчості Міцкевича в українській літературі. Якщо зважити на поезії та цикл “Кримські сонети”, написані під час перебування поета в Україні чи під його впливом, на листування Міцкевича (листи до Головінських, А. Одинця, Т. Зана [11; 11,13; 8; 62]), на 4-ту книгу “Пана Тадеуша”, III частину “Дзядів”, балади “Тукай”, “Чати”, “Рибка”, “Світязь”, “Світязянка” [1; 8; 5; 168], на Паризькі лекції поета, на науковий досвід вивчення даної теми, до якої в різні часи зверталися Г. Вервес, Г. Батовський, В. Брухнальський, Ю. Булаховська, В. Гуменюк, М. Зимомря, Р. Кирчів, Ю. Кляйнер, І. Лозинський, В. Матвіїшин, В. Моторний, І. Плига, В. Полек, М. Рильський, А. Татаренко, М. Теплінський, І. Франко, О. Юрченко й ін., то можна позитивно стверджувати таке.

У 1829 р. відбувається знайомство М. Маркевича з А. Міцкевичем у Москві, якого він називає “могучим” [4; 29], відмітимо, що з тих пір інтерес Маркевича до особи і творчості А. Міцкевича зростає. Той факт, що приятель Пушкіна і Маркевича Соболевський, повернувшись з-за кордону в червні 1833 р., вручив таємно обом друзям третю частину поеми А. Міцкевича “Дзяди” [2; 252–254], мотивом якої є викриття царизму у зв’язку з придушенням польського повстання 1831 р., є зовсім не випадковий. Характерно, що А. Міцкевич — “жертва царського насилля” [4; 68,76] — стоїть у Маркевича в одному ряді з декабристами — К. Рилєєвим (“Пророк російського народу”), А. Бестужевим (“Воїн і пророк”) [4; 68,76].

Контактні зв’язки Міцкевича з Україною, її мовою, людьми, фольклором, природою, народними звичаями і обрядами, усвідомлення впливу України на творчість М. Рея, С. Трембецького, Б. Залеського [5; 163–166] свідчать про те, що Україна загалом виявилася суттєвим чинником творчої еволюції А. Міцкевича, а українська складова органічно і назавжди увійшла до його поетичного світобачення, втілилася в художній структурі його найвизначніших творів. Вагому стимулюючому роль тут відіграло притаманне поетові романтичне світосприйняття з його спрямованістю до всього яскравого, експресивного, гармонійного, екзотичного, вражаючого, величного у природі і культурній історії, яке не спотворене рабством людського суспільства і тому є проявом достепенності та істинності. Власне це знаходив А. Міцкевич і в розмаїтті української природи (мальовничому Стеблеві над Россю та в Криму), і в українському фольклорі. Саме як самотній поет-романтик з його неприязню і викриванням усього поневолюючого і, навпаки, з його прихильністю до свободи і повноти проявів життя особистості і буття світу, до світової культурної і поетичної спадщини Міцкевича викликав інтерес і впливав на діячів української культури (від українських поетів-романтиків, М. Маркевича, Т. Шевченка і аж до Д. Павличка [3; 157]).

Мотиви рідного фольклору і романтичної поезії у творчості польського поета захопили одного з представників українського романтизму М. А. Маркевича. Про ці захоплення свідчать, зокрема, зізнання самого поета у передмові до “Украинских мелодий”, що саме “Дзяди” Міцкевича, “Утопленик” Пушкіна, “Erdkunicig” і “Fischer” Гете, “Світлана” Жуковського, “Ілліричні пісні” Іполита Магланого

вича, наштовхнули його на думку описати легенди, традиції, обряди, історичні події, і красу пейзажів Малоросії в уривках п'єс, поєднуючи кожну з них до наспіву Малоросійських пісень [7;IV]. Паралельними пошуками наповнена оригінальна творчість поета, його мелодії та елегії, безсумнівно, орієнтовані на фольклорну поетику, вони вільно вливаються в загальний потік європейського романтизму, їм притаманні й “світова скорбота”, й прагнення романтичного подвигу, близькі вони не лише Міцкевичу, але й Байрону.

Зупинимось на деяких мотивах оригінальних віршів обох поетів — українського та польського, що допоможе окреслити смаки авторів. Ось як розуміють романтики призначення співця, у Маркевича:

Певец вдохновенный назначен судьбою,  
чтоб голосом дивным тревожит мечту,  
чтоб петь и венчать благородной рукою  
отчизну, свободу, любовь, красоту [7; 35];  
нет! для певцов тех, что поют  
отчизну, красавиц, любовь и свободу [7; 78].

Тільки цим співакам похвала і визнання народу, і сам автор намічає собі:

про гетьманщину родную,  
про красавиц и весну  
снова песню удалую  
я козакам петь начну [7; 71].

А. Міцкевич, подібно М. Маркевичу, розглядає завдання і долю співця. Вірші польського поета візьмемо у перекладах М. Рильського та М. Пригари.

Співав я про любов у друзів юних в колі,  
Хвалили ті мене і гудили тамті:  
“Кохання тільки він і бачить у житті,  
Співати вміє лиш про пестоші та болі”.  
...Алкея ліру я, почав на лад Урсіна

Достроюватись... Що ж?... [9; 177]. Таким чином, не дивлячись на деякі зміни, сенс всюди один і той же: романтичне поєднання тем: батьківщини і свободи — з одного боку — і краси і любові — з іншого. Прагнули вони воскресити героїчне минуле своїх

народів, викликати протест проти самодержавства, саме через їхні твори найкраще виявляються індивідуальні риси поетів, характер світовідчуття.

У Міцкевича майже немає того, що звичайно називають “чистою”, лірикою. Авторське “я” завжди тисячами ниток зв’язане з об’єктивним світом, з людиною, з людством [9; 9]. Як і польський поет, Маркевич через особисте прагне розв’язати філософські, моральні чи етичні завдання, передати велич почуттів і людські радощі. Твори обох авторів вирізняються ширістю почуттів, умінням зачаровувати читача, здається, буденними, але водночас казковими подіями, поєднанням урочистого з смішним, динамікою, гостротою фабули, різноманітною шкалою людських почуттів, від кохання до ненависті. Але як розуміють поети любов?

Ангелов сестра златая;  
без венца, без крыльев ты,  
но ты светлый житель рая,  
ты даешь мечты.

...Сердце чарами не бьется,  
не от трав пылает кровь!  
Только взглянь: без них вольтется  
в душу к нам Любовь [7; 81,82].

У цьому гімні кохання, світлому баченні раю, ясно видніють романтичні нотки поетів, що вплинули на поетичний склад Маркевича, зокрема творчість Адама Міцкевича. Половина другої строфи навіяна народними уявленнями про можливість чарування; друга половина знову переносить нас в коло образів поезії того часу, а саме неземного кохання до божественного, до ангела, з яким порівнюється жінка у віршах обох авторів.

Нешасний, хто дарма взаємності благає,  
Нешасний, хто любить спитується дарма,  
... Довершеність йому появиться сама —  
Він серця й ангелу віддати не бажає [9; 166].

Природа не була основним лейтмотивом ані у творчості Маркевича, ані у творчості Міцкевича, в українського поета не виступала вона як щось самостійне. Він згадує у своїх творах і весну, і українські ландшафти, у польського є окремий цикл поезій, де природа оспівується досить щедро — “Кримські сонети”.

Ось, наприклад, опис природи, що цілком характеризує манеру українського автора, а з іншого боку цілком витриманий у дусі тодішньої романтичної поезії:

...Луговая трава благовонием дышет,  
дуновением ветер каштаны колыхет,  
и говор ручья любовью журчит,  
зовет нас река и луг нас манит.  
...И в серебряном блеске венца  
подымается месяц молодой.  
Без границ, без числа, без конца  
хороводом звезда за звездой [7; 48].

Вживання цих грайливих порівнянь для персоніфікації природи, було звичайною прикрасою описів у всіх сучасних йому авторів. Вживає їх і Маркевич. У нього Дніпро, зливаючись з Десною, її:

— лобзает  
как любовницу, в горах  
звонкой волной [7; 44].

Твори Міцкевича рясніють персоніфікацією природи, основним прикладом є вірш “Пролісок”, де автор веде діалог з ранньою квіткою і жайворонком, що навесні “залився співом”, “холодом диха діврова”, у лілєї — “убори”, в світанні — “рум’янці”, у проліска — “очки” [9; 91].

Вірш “Днепр” М. Маркевича весь побудовано на такій персоніфікації. Злиття Десни і Дніпра — це любовний союз:

обглядев и всех пленяя  
в Киев шла Десна младая...  
повстречавшия с Десною  
Днепр обнял ее... [7; 54]

Далі текли вони разом, і ось нарешті Дніпро, здійснюючи свій шлях до моря, з Десною докотилися разом до його берегів:

видят бездну: ей ни лет,  
ни конца ей, ни начала,  
ни границы в мире нет;  
  
тайна вечная лежала  
в глубине ея пучин,  
в ней исчезнул исполин [7; 55].

Схожі рядки, злиття неба з озером, безодні, безкрайнього степу-пустелі, є у творчості А. Міцкевича, на початку балади “Світязь”:



Чи то із небом злилися безодні,  
Водяна дика пустеля,  
А чи склепіння у сяйві холоднім  
Небо, ввігнувшись, стеле? [9; 96] (Переклад М. Пригари).

Цікавий тут образ нескінченного — образ моря. Це ж уявлення про безмежність у ландшафті пов'язане в іншому місці зі степом:

Лишь пестреет в поле чистом  
лишь ползет в траве со свистом  
грудью скользкою змея.  
Но нигде другой преграды  
нет ни мысли, ни очам;  
не упрутся далью взгляды,  
здесь исчезло слова там..  
Там... где там? Все безконечность,  
все пространство без берегов.  
степь Украины — это вечность,  
это чувство, мысль без слов.  
Необятно благородна  
так украинская кровь;  
так безбрежна и свободна  
сердца чистого любовь [7; 47].

Цей красивий образ безкінечності степів нав'язаний — з одного боку — описами природи у Байрона і проникаючим їх загальним настроєм, а з іншого боку — чудовим малюнком степів у Міцкевича, в його “Сонетах”. Так романтична призма польського автора розцвічує наші українські пейзажі:

Пливу на обшири сухого океану.  
Як човен, мій візок в зеленій гушені...  
...Вже морок падає. Ні шляху, ні кургана...  
Шукаю провідних зірок у вишині.  
...Чутно й метелика, що тріпається в млі,  
І вужа, що повзе зіллями таємниче...  
Я так напружив слух, що чув би в цій землі  
І голос із Литви. Вперед! Ніхто не кличе [9; 181].

Від перекладів західноєвропейських корифеїв у душі модного тоді романтизму Маркевич переходить до написання оригінальних творів, в яких намагається оспівати поетичну Україну, поетичну стихію в

побуті сучасного українського населення. Теми народжувалися самі собою. З одного боку, далеке, напівлегендарне, блискуче минуле з яскравими героїчними образами минулих діячів. З іншого боку — сучасний йому побут. Цікаві теми були вже частково згадані в його етнографічних досліджах. Поетичні обряди та ігри й раніше привертати увагу автора, як наприклад, традиції пов'язані зі святом Івана Купала, марновірні уявлення народу — русалки, та нарешті, прикмети, передчуття й різноманітні випадки втручання в наше життя інших невідомих сил, більш або менш поетичні образи домовиків та іншої нечисті. У Міцкевича також присутні вірші на глибоко романтично-містичну тему — “Романтика”, де молода дівчина чекає зустрічі з мертвим коханим, “Світязюнка” — про дівчину-русалку, “Рибка” — про зражену паном дівчину, яка після смерті стає рибкою і впливає тільки для того, щоб погодувати своє дитя, “Лілії” — де дружина вбиває свого чоловіка, на його могилі виростають лілії, а він приходив до своєї вбивці і, звичайно, “Пані Твардовська” з усім добре відомим сюжетом.

На словесно-образному рівні поезика творів цих двох авторів досить активна — це передусім метафорична інтерпретація ключових образів таких як: серце, боротьба, душа, сльози, свобода, смерть, пісня, промінь, небеса, мрія, батьківщина. У збірках “Украинские мелодии”, “Елегії” М. Маркевича, як і у творах А. Міцкевича є чимало художніх образів і поетичних засобів, що стали традиційними в подальшій творчості українських романтиків. Характерною особливістю поем є також ліричний монолог, біографічна ремінісценція з минулого, історичного шляху предків. Національно-визвольна, патріотична проблематика була провідною як в українському, так і в польському романтизмі. Щоб підкреслити життєвість зображуваних конфліктів, Маркевич, як і Міцкевич, “прив'язує дію своїх балад до певної місцевості, далеких прадідів єднає з сучасними нащадками, показує сум за героїчним минулим, у багатьох творах підсилює соціальні моменти. У виборі між паном і мужиком обидва встають на бік останнього.

Майже до кожного вірша обидва автори робили примітки, у яких зазначають її фольклорне джерело, а в деяких прагнули передати тональність первозданної поезики і стилю, та вони не були, як зазначає Г. Вервес, звичайними собі популяризаторами і оброблювачами на-

родних сюжетів. Поети прагнули відтворити “правду люду”, протиставляючи їй “істинам мертвим”, догмам застарілим і ретроградним [9; 13]. Їх захоплює життєвість та правдивість зображуваних конфліктів, характер народної концепції людини, її моральний кодекс, а не фантастика легенд та міфів.

Варто наголосити також, що український поет та історик співчував боротьбі польського народу за незалежність, висловлюючись проти колоніальної політики царизму в Польщі і царській адміністрації, що поневолила польський народ. Усупереч конституції, яка систематично порушувалась, Польщею фактично управляли призначені на посаду комісара Новосильцев і головнокомандуючий польською армією, його брат Костянтин Павлович, за яким зміцнилося прізвисько “Пеликан”. “Александр I Польшу простил, но прислал туда Новосильцева и Пеликана...”. “Прочитайте Мицкевича, “Дзяды”, вы поймете, — записує Маркевич — что такое Пеликан и Новосильцев. Он (Олександр I. — О. М.) дал полякам конституцию и прислал наместником Константина Павловича. Он уничтожил молодое поколение поляков... Короче для славы все, для народа ничего” [4; сп.82:50].

Отже, твори обох поетів відзначались не тільки бездоганністю поетичної форми, але й головним чином мали намір розкрити змістовне багатство пісенно-поетичної культури українського та польського народу. В обох романтиків присутні у мелодіях описи природи, історії та міфології, а в українського, як і у польського, у поезіях проривається інтимна лірика, лірика душі, що майже була відсутня у першій фаланзі українських романтиків, обидва звертаються до ліро-епічного жанру. Витоки лірики поетів є народнопісенні джерела й історичні перекази, найголовніше прекрасні картини українських ландшафтів. На слушну думку Є. Шаблювського, “Українські мелодії” Миколи Маркевича, які складають його віршовані обробки народних легенд і повістей (до віршів додаються примітки про народний побут України та виписки з історичних творів), відіграли помітну роль у формуванні українських романтичних жанрів [12; 267–271]. Завдячуючи і А. Міцкевичу і М. Маркевичу великої популярності і визнання в тогочасному суспільстві набули пісні, створені на основі народного мелосу.

**Список використаних джерел**

1. Вервес Г. Д. Адам Міцкевич. Польська література і Україна. — К., 1985. — С. 5–21.
2. Виноградов А. К. Мериме в письмах к Соболевскому. М., 1928. — С. 252–254.
3. Зимомря М. Адам Міцкевич у контексті польсько-українських взаємодій // Дзвін. — 1999. — № 3–4. — С. 157–158.
4. Рукописний відділ Інституту російської літератури (Пушкінського дому), ф. 488, оп. 1, Архів Миколи Андрійовича Маркевича
5. Кирчів Р. Ф. Український фольклор у польській літературі: Період романтизму. — К.: Наук. думка, 1971. — 275 с.
6. Маркевич Н. А. Стихотворения. Элегии. Еврейские мелодии. — М., 1829. — 71 с.
7. Маркевич М. А. Украинские мелодии. — М.: Тип. Августа Семена, 1831. — 155 с.
8. Матвіїшин В. Г. “...Найбільший поет польської нації...” // Обрії. — 1999. — № 1(8). — С. 61–68.
9. Міцкевич Адам. Лірика/ [втуп. Стаття Г. Вервеса]. — К., 1968. — 215 с.
10. Міцкевич А. У дружньому колі / Упоряд. та вступ. ст. “Україна і поетична муза Адама Міцкевича” В. А. Моторного, А. Л. Татаренко. — Львів, 1994.
11. Полек В. Т. Адам Міцкевич на Західній Україні // Щасливий у праці: Зб. праць і матеріалів на пошану Ф. Погребенника. — К., 2000. — С. 41–53.
12. Шабліовський Є. С. Історія української літератури: У 8 т. — К., 1967. — Т. 2. — С. 267–271.

## Марія Нікольченко



### ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ВІЧНИХ ОБРАЗІВ У ЛІБРЕТО ОПЕРИ НА ДВІ ДІЇ “ІСУС І САНА” В’ЯЧЕСЛАВА ПОТАПЕНКА

*Статтю присвячено аналізу творчості незаслужено забутого українського письменника кінця XIX — початку XX століття В’ячеслава Потапенка, який намагається дати відповіді на “вічні” питання про добро і зло у людському світі. В статті аналізується лібрето опери “Ісус і Сатана” через призму проблематики і стилю.*

**Ключові слова:** митець, художній прийом сну, вічні образи, інтелектуальна драма

*The article deals with literary activity of V. Potapenko, Ukrainian writer of XIX–XX centuries. An attempt to reveal “eternal” problems of good and evil in human world is vividly revealed in his works. The author in the article analyses libretto from “Jesus and Satan” accentuating on its problems and style.*

**Key words:** artist, artistic reception of sleep, eternal offenses, intellectual drama

У лібрето опери на дві дії “Ісус і Сатана” (1926) В’ячеслав Потапенко розробляє морально-етичну проблематику, пов’язану з існуванням митця в соціумі, проте акцентує увагу на одному з її аспектів — художньо моделює момент пошуку митцем власного ідеалу й сенсу буття. Передбачаючи подальшу долю свого твору, на титульній сторінці рукопису драматург написав: “Мабуть, цензура не дозволє”.

Центральні дійові особи п’єси — два художника, батько та син. Автор абстрактно номінує персонажів, позбавляє їх власних імен, проте, слідуючи в руслі своїх творчих принципів, дає розлогі коментарі щодо зовнішнього вигляду персонажів, особливостей їхніх характерів, детально випикує інтер’єр, розміщення реквізиту на сцені в ремарках. Дія відбувається в майстерні сина-маляра, де з-поміж численних картин зберігається два особливих полотна. На одному з них зображено Сатану настільки правдоподібно, що, здається, він живий,

а на другому, ще незакінченому, змальовано Ісуса Христа в момент розп'яття. В. Потапенко показує художника в складний момент душевних пошуків, вагань. Він не може завершити роботу над образом Ісуса Христа — передати ту єдину неповторну рису в портреті, яка б зробила полотно справді достовірним і підтвердила би непересічність таланту митця. В історії світової літератури, що прикметно, маємо приклади відтворення складних пошуків митцем шляху до художньої правди. Назвемо, хоча б, “Портрет Доріана Грея” О. Уайльда і “Портрет” М. Гоголя. Художник у творі Гоголя теж не може “... дошукатися в них (очах зображуваного лихваря. — *М. Н.*) останньої дрібної риси і відтінку, осягнути їхню таємницю...” [1; 120].

Для героя п'єси В. Потапенка мистецтво є основою основ, сенсом буття, своєрідним ідолом, якому художник здатен принести будь-яку жертву. Не зупиниться він заради “мистецького ідеалу” й перед необхідністю жертвувати людським щастям, навіть життям. Син — талановитий і визнаний художник. Його талант люди цінують, тому очікують нових картин. Автор постулює думку, що геніальному митцеві багато прощається, позаяк соціум сприймає його як жерця могутнього й усевладного бога, ім'я якого — мистецтво. Персонаж драми мріє бути “царем мистецтва”, намагається здобути ще більше визнання, страждає, не спить ночами. Він перейнятий запитанням: чому ж вдалося виписати художньо довершений образ Сатани, а життєподібна постать Ісуса не виходить? Адже маляр прагнув зажити ще більшої слави саме за “Навчителя із Назарету”.

В образі художника-сина значною мірою вияскравлюється дискурс філософських поглядів Ф. Ніцше, знакових для рубежу ХІХ–ХХ століть. Загальновідомо, що його ідеї помітно вплинули на європейський літературний процес, знайшовши своє яскраве відображення й у творчості вітчизняних письменників. Німецький мислитель, один із перших бунтівників проти тиску загальноприйнятої моралі, відкидаючи рабське в людині, протиставляв йому аристократичний ідеал внутрішньо благородної, духовно вільної особистості, яка усвідомлює свою вищу цінність і має право не визнавати над собою жодного суду й закону. Таким вважав себе герой В. Потапенка, таким був художник Лев Григорович з драми Любові Яновської “Без віри” (останній твердив: “Зла воля”, “добра воля”! Жандарми над волею! Хотів би я бачити того Вагнера, якому скорилася б воля моя” [3; 273]).

Отже, Ф. Ніцше був переконаний, що відсторонено-моральне нормування життя спричиняє поділ його на інтимну й офіційну сфери. Людина намагається приховати навіть від себе темноту, непевність, слабкість справжньої природи. За твердженням філософа, існування всього світу виправдане мистецтвом, що мусить стати метою й сенсом буття. Красу, справедливість Ф. Ніцше вважав “привидами”, що є інстинктивною потребою, на відміну від будь-яких моральних приписів. Морально-етичний закон для філософа — це турбота про найкращі, найважливіші, найсвятіші інтереси власного “я”. Відповідно, формула цього морального права — “я хочу і вимагаю для себе, і повинен вимагати”. Тому художник у п’єсі В. Потапенка хоче й вимагає для себе ще більшої слави, навіть коли йому доведеться для цього порушити загальнолюдські моральні закони, продатися Сатані.

У п’єсі батько прагне вчасно “зупинити” свого талановитого сина, проте ніякі вмовляння на нього не діють. Нехтуючи хвилинами відпочинку, син знову й знову працює у своїй майстерні, постійно гортаючи сторінки Євангелія. В одній зі сцен для розкриття внутрішнього світу свого героя автор послуговується характерним більше для епіки художнім прийомом сну. Маляр засинає, уві сні (як у “Портреті” Гоголя) з його картини сходить намальований Сатана й починає довгу розмову зі своїм творцем. Тут яскраво простежуються інтертекстуальні зв’язки з твором І. Вишенського “Обличие Дьявола-миродержца”, з “Фаустом” Гете тощо. У Потапенка Сатана пропонує художникові відмовитися від спроби створення неповторного портрета Ісуса Христа й пристати до його табору. Сатана впевнений, що саме він керує людським світом, тому обіцяє дати маляру ще більше визнання й грошей, зробити його царем мистецтва, нарешті, подарувати найкрасивішу у світі жінку, аби тільки той викинув із серця любов до людей, ідею самопожертви заради людства, втілену в ученні Ісуса Христа. Диявол заперечує важливу сентенцію про любов брата до брата, яку пропагував Учитель із Назарета. Сатана констатує, що таке псевдопочуття виявляється в кровопролитних війнах, у зраді й знущаннях людей один над одним. Художник страждає. У його мольозі передаються екзистенційні переживання митця, втілені в коротких емоційних реченнях, ніби обірваних фразах. Прокинувшись, маляр намагається понівечити картину, на якій зображений Сатана. Проте в останню мить зупиняється, промовляючи:

*Поріжу я тебе, прокляте малювання!...  
А слава, дівка та червінці?  
Їх не буде? Тоді й навіщо жить? ...  
Я хворий духом, я черва плазуча!  
За ким іти? Я вас питаю, люде? [2; 12].*

Щоб позбутися жахливих сновидінь, митець продає картину із зображенням Сатани, сподіваючись, що тепер усе ж вдасться написати омріяний образ Ісуса Христа. Проте творець помилявся; сила Диявола настільки велика, що він надійно тримає маляра в своїй владі. Сатана знову приходиться до героя уві сні, обіцяє забрати все те матеріальне, чим живе служитель мистецтва. Однак у момент, здавалося б, безвиході, з іншого полотна спускається Ісус Христос, щоб заперечити підступним, антигуманним тезам Сатани. Ісус говорить маляру, що саме любов до брата, а не сліпе прагнення всепоглинаючої слави, є тією незбагненною, невловимою рисою, якої не вистачає в його портреті. Він пропонує герою зазирнути у власну душу, віднайти там добро і спокій. Лише тоді художник стане справжнім, поважним митцем. Монолог Учителя з Назарету виписаний із максимальною емоційністю, пронизаний християнськими ідеями всепрощення, любові до людей. Ісус заперечує солодкі промови Сатани і стверджує думку, що власний життєвий шлях людина повинна обирати самотужки, зважаючи на своєрідність внутрішнього світобачення та мораль. Художник погоджується з Ісусом Христом, прагне довіритися саме Йому, знищити Сатану передовсім у власній душі. Проте той не випускає зі своїх пазурів талановиту жертву. У момент визнання Святого Вчення Христа художник помирає від серцевого нападу:

*О серце!.. Я бачив...  
Він істину мені сказав!  
Тепер навек прощай ти, Сатана!  
Я рисочку знайшов, яку й шукав [2; 20].*

Отже, в “Ісусі і Сатані” В. Потапенко виступив проти негативних тенденцій у мистецтві початку минулого століття. Драматург неначе переконував, що аморальність, егоїзм, прагнення художника попри всі етичні засади здобути якомога більше слави, матеріальних статків дегуманізує творчість, робить її мертвотним антимистецтвом. У п’єсі піддаються критиці вияви антиморальності в мистецтві, його відстороненість від засад православної віри, що, на думку автора, повинні



домінувати в художній творчості. Ідеологія центрального персонажа драми врешті-решт зазнає краху, що виявляється в його фізичній смерті. Та помираючи, художник виявляє силу й велич людського духу, робить єдино правильний морально-етичний вибір — відмовляється від спокусливих пропозицій Сатани й прагне дотримуватися заповідей Христа.

Найпоказовішими ознаками лібрето “Ісус і Сатана” вважаємо майстерність образного моделювання переломних моментів у свідомості митця й глибоку філософічність. Жанр твору можна ідентифікувати як інтелектуальну драму, характерну в тогочасному письменстві для контекстуального поля драматургії В. Винниченка. На наш погляд, існує певний зв’язок між п’єсою В. Потапенка та однією з філософськи витончених драм В. Винниченка (“Чорна Пантера і Білий Медвідь”), що вражає своєю символічною образністю, заґрунтованою на ефектному використанні вигаданої, нестандартної, дещо штучної ситуації, втиснутої в межі достовірної життєвої історії. Саме в “Чорній Пантері...” художньо змодельовано трагедію митця, який перебуває на межі обридливої буденності та звабливої урочистості вільного творення. За Винниченком, у постаті митця повинне втілюватися християнське милосердя й терпимість. Аналогічної точки зору дотримується й В. Потапенко.

#### Список використаних джерел

1. Гоголь Н. В. Собрание сочинений: В 6 т. / Н. В. Гоголь. — М.: Гос. из-во худ. лит-ры, 1959. — Т. 3. — 336 с.
2. Потапенко В. Ісус і Сатана. Опера на 2 дії. 01.IX.1926./ В. Потапенко. — // Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Тараса Шевченка НАН України. — Фонд 142. — Од. зб. 32. — 23 арк.
3. Яновська Л. О. Твори: В 2 т./ Л. О. Яновська. Драматичні твори / [упоряд. Н. Шумило]. — К.: Дніпро, 1991. — Т. 2. — 712 с.

*Анатолій Новиков*



**ДРАМАТУРГІЯ МАРКА КРОПИВНИЦЬКОГО:  
ОБРАЗИ І ПРООБРАЗИ**

*В духовній спадщині М. Кропивницького чимало творів, у яких знайшли віддзеркалення події, що мали місце в реальному житті. Прототипами дійових осіб його п'єс нерідко були сусіди і знайомі митця. Це важливі штрихи як до біографії письменника, так і для кращого розуміння його літературного доробку.*

**Ключові слова:** *драматург, персонаж, трагічний, сценічний, драма.*

*The spiritual heritage of Marko Kropyvnytsky contains many works reflecting the events which took place in real life. The author's neighbours and acquaintances often became the prototypes of his plays. These are important details of the writer's biography and they help with better understanding his literary heritage.*

**Key words:** *playwright, character, tragic, stage, drama.*

Аналіз літературної спадщини Марка Кропивницького, інших джерел, які так чи інакше пов'язані з творчістю драматурга, дає підстави стверджувати, що письменник активно черпав матеріал для своїх п'єс із реального життя. Відомий український поет і театрознавець Микола Вороний, зокрема, зазначає, що прототипами окремих драм і комедій Кропивницького стали його знайомі ще з дитячих років. Характерним прикладом є Іван Непокритий з драми “Дай серцеві волю, заведе у неволю”. Згаданий персонаж, як оповідав нам сам шановний автор, “живісенький, взятий з самого життя. Се був молодий хлопець, що з власної охоти пішов в москалі замість свого приятеля, котрий в противнім разі мав би покинути молоду жінку. Кілька типів в “По ревізії” і ін. також взято з дійсного життя, але вже трохи пізніш” [2; 241].

Вельми цікаві свідчення щодо створення Кропивницьким образу Йосипа Бичка можна віднайти у книзі М. Смоленчука “Марко Кропивницький і його рідний край”. Спираючись на спогади сучасників,

дослідник зауважує, що прообразом центрального персонажа драми “Глитай, або ж Павук” є один із херсонських земляків Кропивницького поміщик Бредюков, який був справжнім глитаєм і для збагачення “не гребував ніякими засобами. Він обкрадав і експлуатував навіть свого брата, навіть рідна мати була в нього на становищі наймички”. Щось подібне можна сказати і про дружину поміщика, яка після семи років подружнього життя змушена була втекти від Бредюкова.

Від Бичка так само тікає дружина. Важливою є й та обставина, додає Смоленчук, що п'єсу “Глитай, або ж Павук” Кропивницький “завершив саме в Андріївці, тобто у володіннях цього поміщика; звідси й надіслав її видавцеві” [11; 65]

Пряме відношення до подій, що відбувалися на Херсонщині, має й драма “Перед волею” (1899), в якій ідеться про трагічну історію кохання молодого скрипаля-кріпака Юрка з поміщицькою донькою Орисею. Сюжетом для п'єси послужили біографічні дані з життя вітчима письменникової матері Івана Андрійовича Дубровинського. “Багато що з минулого, – згадує син Кропивницького Володимир Маркович, – так і залишилось назавжди нез'ясованим і стало чимось легендарним <...> Це тим більше продовжувало тривожити художню яву Марка Лукича” [5; 68].

Вельми активно до місцевого матеріалу звертається драматург і в останній період свого життя, коли мешкає на своєму хуторі Затишок. Свідченням цього є вже один із перших його творів цієї доби — драма “Олеся” (1891). Ця назва, як зауважує син Кропивницького Володимир, з'явилася не випадково. Так, письменник довгі роки іменував свою улюблену доньку Олександрю [5; 69], яку назвали на честь Олександри Вукотич — першої дружини Кропивницького.

Прообразами інших героїв п'єси, Леоніда Загриви й Кіндрата Балтиза, стали сусіди Кропивницького — відповідно багатий поміщик Булацель та його управитель Марков. Увагу драматурга привернула трагічна історія, що на початку 1890-х років сталася в Куп'янському повіті. Господарство одного з найбільших землевласників Харківської губернії Булацеля (йому належало 10400 десятин землі) несподівано зазнало краху. Майно поміщика було продано з молотка, а сам він застрелився в одному з харківських готелів. Більшу частину землі свого колишнього хазяїна (в тому числі й кінний завод у Щенячому) при-

брав до своїх рук Марков. Кропивницький був свідком цієї життєвої драми й відобразив її у згаданій п'єсі. Ясна річ, що на своєму життєвому шляху автор зустрічав чимало таких Балтизів та Загрів. Тому їх не можна повністю ототожнювати з якимись конкретними людьми.

Сценічна історія “Олесі” розпочалася в повітовому місті Куп'янську Харківської губернії. Вперше виставили її з рукопису земляки митця — члени місцевого театрального гуртка під керівництвом автора. “Влітку 1891 року, — описує цю подію С. Сумний, — Марко Лукич одержав дозвіл цензури на постановку триактної драми “Олеся”. Він запросив до себе в гості куп'янських аматорів, прочитав їм нову п'єсу і запропонував: “Поки ще драма буде видрукувана, спробуємо її поставити в Куп'янську з мого рукопису. Надія Василівна вже ролі виписала” [12; 193].

На професійній сцені “Олесю” вперше було зіграно трупю Кропивницького 4 лютого 1892 року під час гастролей у Варшаві.

Цікаво, що з “Олесею” перегукується чеховський “Вишневий сад” (1903), де так само порушується тема розорення поміщицьких господарств і народження сільської буржуазії. Можна навіть провести окремі паралелі між цими п'єсами. Так, поміщик Леонід Загрива з драми “Олеся” своєю поведінкою й ліричними монологами багато в чому нагадує чеховську Любов Раневську, а прагматичність Кіндрата Балтиза має спільні риси з діловою хваткою Єрмолая Лопахіна. Свідченням цього є відповідні сцени у згаданих творах. У Кропивницького:

Леонід Петрович ... “Прощайте вы, поля родные, ты, степь привольная прости!..” Под этим роскошным кленом как часто в детстве я играл; помню, юношей всегда любил понежиться в его прохладной тени, вдыхать аромат душистых ветвей и уноситься в заоблачный мир, в мир фантазий и грез. Роскошный клен, не правда ли?..

Кіндрат Антонович. Довго вже він і розкошує, цей клен. Ловка буде з нього соха в кошару.

Леонід Петрович (*випив стакан вина*). Что-о? Ты срубишь его?

Кіндрат Антонович. А доки ж йому рости?

Леонід Петрович. Ты испортишь чудный вид, дивный ландшафт!..

Кіндрат Антонович. Деякі люде і досі пригадують ландшапти, як, бувало, покійні батюшка ваші, царство їм небесне, вічний покій

їх душечці, захочуть кого з мужиків вихворостить, зараз відчинять оце саме віконце та й гукають на отамана: “А веди його, шельму, сюди, під цей ланшах, розложи його під оцім кленом, в холодку, щоб сонце не припікало, та всип п’ятдесят гарячих”. Зараз розчепірять і почнуть стьобать... [6; 306 – 307].

У Чехова читаємо:

Любовь Андреевна (*глядит в окно на сад*). О, мое детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось со мною каждое утро, и тогда он был точно таким, ничто не изменилось. (*Смеется от радости.*) Весь, весь белый! О сад мой! После темной ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя... [13; 626].

Монолог Лопухіна:

Лопухин... Я купил имение, где дед и отец были рабами, где их не пускали даже в кухню ... Эй, музыканты, играйте, я желаю вас слушать! Приходите все смотреть, как Ермолай Лопухин хватит топором по вишневому саду, как упадут на землю деревья! [13; 650 – 651].

Доцільно провести паралелі також між представниками молодого покоління, що є виразниками нового більш справедливого життя. У Кропивницького таким персонажем є Олеся з її прагненням бути корисною знедоленому сільському людові, а у Чехова — Аня й студент Трофімов.

Певна спорідненість відчувається й між образами старих слуг — Павла в “Олесі” й Фірса у “Вишневому саду”. Обидва вони, як тіні минулого, нагадують про колишнє “аристократичне” життя своїх попередніх хазяїнів.

Уславлений російський драматург був, звичайно, добре обізнаний з творчістю свого українського колеги. На межі ХІХ—ХХ століть п’єси Кропивницького користувалися великою популярністю не тільки в Україні, а і в Росії. Мабуть, не випадково головного героя свого оповідання “Людина у футлярі” Белікова Чехов устами іншого свого персонажа називає “Глитай, або ж Павук” [13; 261].

Таким чином, цілком імовірно, що поштовхом до написання “Вишневого саду” була драма Кропивницького “Олеся”, створена на 12 років раніше за чеховський шедевр.

Із змісту п’єси “Замулені джерела” (1895) можна зрозуміти, що дія цього твору теж відбувається на Харківщині — поблизу драматурго-

вого хутора, свідченням чого є те, що у творі фігурують такі міста, як Куп'янськ і Ізюм, села Бригадірівка і Щеняче (тепер — Волоська Балаклія) [6; 496–497]. Всі ці населені пункти розташовані недалеко від Затишка.

1900 року Кропивницький закінчує роботу над комедією “Супротивні течії”, в якій згадуються сусідні з Затишком села — Бугаївка [7; 163], Щеняче [7; 166], Гороховатка і Сеньково [7; 177]. Можна з упевненістю стверджувати, що місце знаходження слободи Шумиха, де розгортаються описані в п'єсі події (до речі, назва цього населеного пункту могла з'явитись як антитеза найменування письменникового хутора), географічно збігається з одним із найближчих до Затишка сіл — Сподобівкою. Підставою для такого висновку є, по-перше, те, що Сподобівка знаходиться ніби в “оточенні” згаданих сіл. По-друге, в комедії є пряма вказівка на те, що Шумиха розташована “за десять верстов” від Щенячого [7; 166]. А це приблизно та відстань, що розділяє Сподобівку й Щеняче (Волоську Балаклію). До цього слід додати, що головну героїню п'єси Кропивницький назвав Надією “на честь своєї діяльної дружини” [5; 69].

Прототипами героїв комедії “Мамаша” (1903) стали письменникові сусіди — багаті міщани Максимови, що мешкали в найближчому до Затишка хуторі Терновому. Це були переселенці з Таврії. Садибу й землю вони купили на початку 1903 року в землевласників Шиліних. За словами сина Кропивницького, Максимови привертали до себе увагу деякими дивацтвами. “Батько й син у присутності навіть сторонніх людей, не соромлячись, частували один одного триповерховою лайкою. Не відставала від них і стара Максимиха — висока, худа, некрасива жінка з постійною цигаркою в зубах. Своїми цинічними висловами й лайкою вона могла підібгати за пояс будь-якого розбещеного мужика”. Коли захворів старший Максимов (за всіма ознаками на дифтерит), його дружина й син не захотіли викликати лікаря, за яким, до речі, і їхати далеко не було потреби, оскільки медичну допомогу хворому могла надати Надія Василівна Кропивницька — лікар за фахом. На нарікання драматурга син сусіди брутально заявив: “А для чого кликати лікаря? Не Мафусаїлів же вік жити старому?” Через кілька днів Максимов помер. Ширились чутки, що стара Максимиха та її син з нього ще живого знімали мірку для труни. Невдовзі після поховання в садибі Максимових сталася пожежа. А через деякий час

одна за одною ще дві. Згоріло кілька скирт ще не молоченого збіжжя, клуня, комора, сарай для худоби та ще дещо. “Причину пожежі з’ясувати не вдалося, але запідозрювали декого з обрахованих хазяями робочих <...> Розповідали деякі зі сміхом, а інші з жахом, що після третьої пожежі знавісніла Максимиха схопила з тину кіл, побігла в садок, де був похований старий, і почала несамовито гамселити колом по могилі, промовляючи з властивим їй лексиконом: “Ах ти, сякий-такий розтакий! Сам здох, а тепер і наше добро до себе перетягаєш?!” [5; 93–94].

Багато що зі згаданих подій знайшло відображення в драмі Кропивницького “Мамаша”, де під іменами Кузьми Гніта, Олімпіади Митровни, Єлисея й Варвари виведено відповідно старого Максимова, його дружину, сина й невістку. На прикладі сім’ї Максимових письменник правдиво відобразив події, що відбувалися в українському селі, зокрема на Слобожанщині, на початку ХХ століття.

Чимало епізодів, описаних у п’єсі, взято, як уже йшлося, з реального життя. До таких моментів належить і сцена про організацію дитячих ясел. В. Гунько, спираючись на свідчення сучасників, розповідає, що на літній період у селах Щенячому і Сторовірівці ентузіасти створювали дитячі ясла. Земство виділяло на цю шляхетну справу приблизно половину коштів від необхідної суми. Решту складала пожертвування заможних селян і поміщиків [3; 171], до яких насамперед і наймалися батьки цих дітей.

За переказами старожилів, фінал родини Максимових був жахливим. Усіх їх, за винятком маленького хлопчика, який заховався в печі за дровами, через багато років після описаних у комедії подій (невдовзі після революції 1917 року) порізали якісь бандити. Можливо, до цієї трагедії був причетний і хтось з колишніх наймитів.

Уперше світло рампи комедія Кропивницького “Мамаша“, як і “Олеся“, побачила у виконанні його земляків — членів Куп’янського товариства аматорів сценічного мистецтва. Сталося це 1904 року, відразу після одержання дозволу на постановку. До речі, на вимогу цензури драматург змушений був суттєво змінити фінал комедії. В новому варіанті Єлисей розкаюється за свою нешляхетну поведінку, називає себе Каїном. Таким чином, зло було покаране.

За словами драматургового сина Володимира, під час репетиції актори дуже старанно виконували всі вказівки і вимоги Кропивниць-

кого. Тому прем'єра пройшла з успіхом. Щоправда, “декого з глядачів бентежило, як це потім стало відомо, що фабула п'єси взята з життя знайомих осіб і нагадує минулі події в повіті, хоч у творі багато про що із зрозумілих тоді причин було недовомлено” [5; 101–102].

Згадка про одне з найближчих до Затишка сіл — Дуванку — є в невеличкому творі “Ошибка провзойшла”, котрий Кропивницький не без підстав назвав “етюдом з натури” (1904). “Я й забув вам сказати! чули, — розповідає письменник устами сільського старости Терешка Сметани, — Хведька з Дуванки хвалився, що в них туж-туж буде монополька, вже, каже, обстроюють хату” [7; 341].

З “натури” написані також п'єси Кропивницького 1906 року “Розгардіяш” і “Скрутна доба”. “В цих моїх творах, — відзначає автор у листі від 28 травня того ж 1906 року до депутата Державної думи Л. Шрага, — <...> я взяв цілком те, що твориться в сусідніх слободах, об чім турбуються селяне і як мізкують” [9; 511]. А через кілька місяців у листі до свого знайомого Л. Комарова дещо уточнює: “В “Розгардіяші” солдат взятий з життя, цей факт з двумужеством вчинився в іменні нашого председателя земської управи” [9; 517].

У “Розгардіяші” описуються події, що мали місце в Куп'янському повіті під час російсько-японської війни 1904–1905 років. Один із трьох синів Дениса Шаповаленка Прохор одружився з коханою дівчиною Катрею. Однак розпочалася війна, і Прохора призвали до війська. “Що ж... Царська воля — закон... Не судилось мені тихе сімейне життя...” [7; 17], — говорить він на прощання молодій дружині. Через деякий час приходять страшна звістка, що шпиталь, де лікувався поранений Прохор, спалили японці. Посумувавши, Катря вдруге виходить заміж, але тут несподівано повертається живий Прохор.

Пряме відношення до подій, які відбувалися під час бурхливих років першої російської революції на хуторі письменника та в сусідніх з ним населених пунктах має і п'єса “Скрутна доба”, що супроводжується ремаркою: “діється на Харківщині, в кінці 1905 року”. Ось що відносно цього твору розповідає син драматурга: “Мабуть, на початку 1906 року Марко Лукич під враженням подій останнього часу, спостережень і розповідей почав писати ще одну нову п'єсу — “Скрутна доба” <...> Деяким дійовим особам у творі він надав рис схожості з нашими найближчими сусідами. Передав почасти їхні висловлювання з наболілих питань. Читання автором п'єси робило незвичайно



сильне й життєве враження. Можна згадати декого з прототипів у цій п'єсі. У характері Торохтія й манері його мови, коли читав п'єсу Марко Лукич, ми легко впізнавали сусіда Максимова. Вже раніше він був виведений у п'єсі “Мамаша”. Панночка Ястребова одним прізвиськом своїм змушувала згадати Зінаїду Дмитрівну Соколовську. Окремі фрази її й вирази теж були зафіксовані <...> В образі Руфимовича було багато спільного з нашим далеким сусідом Абрамом Мойсейовичем Рабіновичем” [7; 124–125].

Схожість окремих персонажів зі своїми прототипами була настільки очевидною, що не тільки земляки, а й самі вони впізнавали себе в тих чи інших дійових особах. Не обійшлося й без казусів. За словами Володимира Кропивницького, родич Соколовської О. Молотков у зв'язку з цим влаштував у них в домі “невеличкий бешкет”. “Ви перекручуєте факти! — кричав розгніваний сусіда. — Адже Ястребова вона, а зять її я! Але я ніколи не був військовим, а в п'єсі вашій її зять військовий. Отже, ви написали неправду” [7; 125].

Однією з центральних дійових осіб твору є поміщик Антон Степанович Деревіцький, прототипом якого був, на нашу думку, сам автор. Радянські літературознавці й театрознавці однобоко висвітлювали образ Деревіцького. Уже однієї належності цього героя до панівного класу для них було досить, аби зараховувати його до прихованих ворогів селянства. “Драматург правильно показав найсуттєвіші риси революції — домагання селянами землі, ненависть їх до поміщиків, — писав, зокрема, Й. Куриленко, — але не уникнув некритичного показу “ліберального” поміщика Деревіцького, який хоче паралізувати революційні настрої селянських мас” [10; 123].

Подібну характеристику Деревіцькому дає і М. Йосипенко — автор відомої монографії “Марко Лукич Кропивницький” (1958). Цей останній так само вважає, що згаданий персонаж “зовсім не ліберал за переконаннями. Він глибше ніж інші розбирається в “ситуації” і робить усе для того, щоб зберегти свої поміщицькі привілеї й добробут. Він бачить неприпустимі прорахунки царського уряду в земельному питанні, не поділяє його репресивних заходів стосовно усієї маси селян — репресіями, на його думку, миру між селянами і поміщиками не встановиш. А між тим із селянами слід би будь-що “поладнати”, бо інакше вони самі підуть проти землевласників і приєднаються таким чином до загальних революційних страйків по містах”. Отже, на дум-

ку дослідника, Кропивницький зумів тонко й вірно розкрити “всю облудну тактику класу Деревіцьких, його приховані, а тому особливо небезпечні методи “усовіщать” мужика, “поладнати” з ним, відволікаючи у цей спосіб його увагу від революційних виступів робітничих мас” [4; 254–255].

В духовній спадщині Кропивницького можна віднайти чимало творів, у яких знайшли віддзеркалення події, що мали місце в реальному житті. Особливо багато таких п'єс належить до останнього періоду життя драматурга, коли він мешкав на хуторі Затишок. Прототипами дійових осіб цих п'єс нерідко були сусіди і знайомі митця. Все це важливі штрихи не лише до біографії самого письменника, для кращого розуміння його творів, а й безцінний матеріал до історії нерозривно пов'язаного з ним українського театру, літературно-мистецького процесу доби.

#### Список використаних джерел

1. Бич-Лубенський К. Памяти М. Л. Кропивницького // Утро. — 1910. — 21 апреля.
2. Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика — К., 1996. — 700 с.
3. Гунько В. Марко Лукич Кропивницький у колі земляків // Прапор. — 1985. — № 12. — С. 168–172.
4. Йосипенко М. Марко Лукич Кропивницький. — К., 1958. — 324 с.
5. Кропивницький В. М. Із сімейної хроніки Марка Кропивницького: (Спогади про батька). — К., 1968. — 214 с.
6. Кропивницький М. Твори: в 6-ти т. — К., 1958. — Т. 2. — 539 с.
7. Кропивницький М. Твори: в 6-ти т. — К., 1959. — Т. 3. — 359 с.
8. Кропивницький М. Твори: в 6-ти т. — К., 1959. — Т. 4. — 379 с.
9. Кропивницький М. Твори: в 6-ти т. — К., 1960. — Т. 6. — 672 с.
10. Куриленко Й. Класик української драматургії // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. — К., 1955. — С. 110–129.
11. Смоленчук М. Марко Кропивницький і його рідний край. — К., 1971. — 78 с.
12. Сумний С. Сторінки з минулого // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. — К., 1990. — С. 191–193.
13. Чехов А. П. Избранные сочинения: в 2-х т. — М., 1979. — Т. 2. — 701 с.

**Ольга Оренчак**



**РОМАНИ І. ФРАНКА “НЕ СПИТАВШИ БРОДУ”  
ТА І. ТУРГЕНЄВА “БАТЬКИ І ДІТИ”:  
ІСТОРИКО-ТИПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ**

*У статті досліджуються історико-типологічні зв'язки творчості І. Франка й І. Тургенєва, виявляється ряд типологічних рис на рівні змісту та художньої форми в романах “Не спитавши броду” І. Франка та “Батьки і діти” І. Тургенєва.*

**Ключові слова:** образ “нової людини”, дихотомічна структура, хронотоп, портрет, пейзаж, наратор.

*Historic-typological link of creative works of I. Franko and I. Turgenev are investigated in the present article, a number of typological features are revealed on the level of contents and art forming the novel of I. Franko “Look before your leap” and I. Turgenev’s “Fathers and Sons”.*

**Key words:** image of “the new man”, dichotomic structure, chronotop, portrait, landscape, narrator.

Творчість Івана Франка розвивалася у постійних пошуках, безперервній творчій взаємодії з національним та світовим літературним процесом. Плідних здобутків досягла вона в царині російських літературних взаємозв'язків.

Проблема “І. Франко в українсько-російських літературних взаєминах” не раз порушувалась у франкознавстві. Пріоритетними дослідженнями тут можна вважати праці М. Пархоменка, М. Возняка, О. Білецького, Ю. Янковського, Ф. Погребенника, Н. Крутикової. Науковці окреслили основні аспекти вивчення проблеми, провели цікаві дослідження Франкової оцінки найвидатніших постатей російської літератури.

В останніх дослідженнях прози І. Франка (Т. Пастуха, М. Ткачука, Т. Гундорової) знаходимо цікаві спроби типологічного аналізу окремих романів письменника. Це стосується насамперед романів із життя інтелігенції: “Не спитавши броду”, “Лель і Полель”, “Перехресні

стежки”. Малодослідженим серед них є незавершений роман “Не спитавши броду” (1886), який виявляє ряд типологічних рис із романом І. Тургенєва “Батьки і діти” (1862). Таке дослідження сприятиме поглибленому розумінню своєрідності обох творів.

Незвичайною є історія створення роману “Не спитавши броду”. У свій час Франко працював над повістю (у ранг роману її возвели сучасні дослідники) впродовж 1885–1886 рр. Не завершивши свій задум, письменник взявся писати іншу повість “Лель і Полель”, близький за ідейно-тематичним спрямуванням твір. Лише через декілька років письменник повернувся до свого первісного задуму. Але, як вважає І. Денисюк, очевидно, автор залишився незадоволеним своїм головним героєм, або ж “головний герой властиво вичерпав себе” [1; 76].

Як зазначає М. Ткачук, роман створювався у той період, коли “Франко шукає новий тип героя-інтелігента, готового на самопожертву заради волі, щастя широких мас” [3; 14]. Образ “нової людини” стає надзвичайно актуальним у світовій літературі. Це образ молодого освіченого інтелігента, виходця із народу, незадоволеного національним і соціальним становищем народних мас. З’являється ціла низка образів “нових людей”, які стали глибоким і яскравим відображенням історії духовного розвитку інтелігенції 19 ст. Творцями таких образів була насамперед російська література, і зокрема творчість І. Тургенєва, з романів якого постала ціла галерея образів “зайвих людей”, які зацікавили Франка. У статті “Іван Сергійович Тургенєв” Франко визначив історичне значення творчості Тургенєва в тому, що “він в цілім ряді майстерських очерків дав нам історію того перелому в житті російської інтелігенції: від крайньої відірваності від народу до служіння тому ж народові і до праці для його підвигнення” [5; 296]. І далі критик дає докладну характеристику тургенєвським образам “нових людей”, серед яких особливо виділяє образ нігіліста Базарова, зупиняючись на “безперечно найголосніший з усіх повістей Тургенєва”, тобто на романі “Батьки і діти”. Таким чином, роман Тургенєва “Батьки і діти”, як й імпонуючий критикові образ Базарова, безперечно справили на українського письменника творче враження.

До теми взаємин інтелігенції з народом Франко і Тургенєв підходять по-різному. Як зазначає М. Ткачук, український письменник акцент робить на морально-етичній стороні, “заглиблюючись у дослідження характерів” [3; 14]. Повного розкриття характеру голов-

го героя Бориса Граба автор досягає у зіткненнях героя, “мужичого сина”, із представниками вищого класу — шляхтою. Цю ситуацію автор будує через гостру психологічну драму — кохання Граба до доньки шляхтича Трацького, де в родині до цього почуття поставилися з погордою, особливо пані Трацька. Герой переживає ці стосунки надзвичайно болісно, адже дівчина не дала йому конкретної відповіді.

За спостереженнями М. Ткачука, роман Франка “Не спитавши броду” і роман Тургенева “Батьки і діти” за структурою найбільш схожі. Обидва твори є “центрогеройними” романами, побудованими за дихотомічною, бінарною опозицією, коли “протиставляються принцип життєдіння, позиції, виміри людини, розуміння честі, благородства, патріотизму” [3; 19]. На думку М. Ткачука, дихотомічна архітектоніка твору є здобутком роману 19 ст. [3; 12]. Серед класичних зразків у світовій літературі (наприклад, “Дон Кіхот” Сервантеса) особливо вирізняється роман “Батьки і діти” Тургенева. Твір побудовано як протистояння між основними суспільними силами в Росії напередодні земельної реформи 1861р.: полярні позиції лібералів-дворян і революційних демократів. Через зіткнення різночинця-демократа Євгенія Базарова з лібералами-“батьками” Тургенев відобразив гостру суспільну боротьбу в Росії. Характер свого героя російський письменник розкриває у постійних сутичках, дискусіях, зіткненнях із навколишнім середовищем. Ця навколишня дійсність постає у стані внутрішнього розкладу, потребує кардинальних змін. Герої обох творів прагнуть відшукати шляхи для цих перемін, внести свіжий струмінь в усталений потік життя, зрештою змінити це життя. Прагнення і спроби таких “нових людей” змінити дійсність є основною точкою дотику обох романів. Однак, Франко не повторює романної моделі Тургенева, а зіткнення двох ідеологічних сфер втілює у новому романному жанрі — драматичному соціально-психологічному романі-вихованні (за спостереженнями І. Денисюка, Т. Пастуха, М. Ткачука). Тургенев послуговується іншим епічним жанром — соціально-психологічним романом (із характерними рисами політичного, інтелектуального роману). Романічну інтригу письменник відносить на середину твору, надаючи перевагу ідейним конфліктам епохи. Соціально-політична проблематика роману визначила і специфіку сюжету та композиції.

Своїх героїв-демократів письменники змальовують у середовищі “двору” за традицією народницького роману. Борис Граб вступає в

сутички з “двором” Трацьких, Базаров конфліктує з “двором” Кирсанових. Навіть кохання Бориса до Густі та Базарова до Одинцової є тим сюжетним прийомом, який драматизує основну дихотомічну структуру. Цей прийом створює ефект рандеву, улюблений романний прийом Тургенєва. Він дає можливість перевести сюжет із однієї площини в іншу, конфлікт двох поколінь з ідейної площини у психологічну, доповнюючи суспільну колізію любовною інтригою. При цьому Тургенєв ускладнює романічну інтригу, вводячи два “любовних трикутники”: Базаров — Фенечка — Павло Кирсанов, з якого Базаров виходить переможцем, та Базаров — Одинцова — Аркадій, останній з якого складає іншу партію. Франко також ускладнює основний конфлікт іншою любовною інтригою: Борис Граб і пані Міхонська. Таким чином, романісти любовну інтригу використовують як зіткнення “нових людей” зі світом старих традицій. Фабульна лінія обох творів постає розгалуженою, однак цільною в системі основної авторської концепції.

Письменники зображують образи “нових людей”, становлення активного характеру у спільних ідейних концепціях: тісне злиття героїв із народом, бажання служити рідному народові, бути корисним людям. У цьому напрямку митці акцентують увагу на демократичних переконаннях героїв, їх походженні, на вірі в силу освіти як запоруки майбутньої корисної праці для людей. Обидва герої є освіченими виходцями з народу, обидва старанно студіюють природничі науки, серед яких медицина (Борис Граб закінчив у Відні два курси медицини і готується до навчання в університеті; Базаров планує закінчити університет і стати лікарем). Автори наділяють своїх персонажів матеріалістичними поглядами, любов'ю до праці, величезною силою волі і здатністю впливати на оточуючих, виховувати у своїх послідовників чіткі переконання. Таку виховну концепцію в романах втілюють образи Бориса Граба і Тонія Трацького, Базарова й Аркадія Кирсанова.

Однак, в образах Базарова і Граба є й чимало відмінного. Базаров — образ “зайвої людини”. Він не знаходить собі місця у суспільстві, стає трагічно самотнім. Зрештою письменник, який сам не вірив у сили революційних демократів, вважаючи їх тимчасовим явищем в Росії, позбавляє свого героя віри у світлі ідеали і “примушує” вмерти (герой помирає від зараження тифом під час хірургічного розтину). На відміну від Базарова, герой Франка нічого не заперечує, не ламає,

а “несе в собі творче, будівниче начало” [1; 19]. Образ Бориса Граба — образ цільної особистості, в якій втілилися риси майбутнього передового громадянина і вченого. На становлення характеру головного героя значний вплив має його вчитель Міхонський, емігрант, колишній учасник польського повстання 1863р. Цілком слушно зазначають дослідники, що роман Франка ввібрав у себе характерні риси роману виховання. Ще Г. Вервес зазначав: “Пишучи повість суто агітаційну, Франко чимало уваги приділяє проблемі виховання і становлення людських характерів, особливо молодого покоління” [6; 238]. Цій проблемі присвятив свою наукову розвідку І. Денисюк [1].

Чимало типологічних рис виявляють романи на рівні художньої форми. Аналіз поетики двох творів дав цікаві спостереження.

Художній світ митців надзвичайно багатовимірний. Жанрова природа романів дає різноманітні поєднання гармонійного і суперечливого, перетин і розходження сюжетних ліній, що здійснюється однаково відцентровано. Об’єднує ці твори і драматизація сюжетів, просторово-часова організація художніх текстів. При цьому у Франка акцент робиться на “час, що особливо яскраво відтінює драматизм долі героїв” [3; 16]. Художній час у романі Франка відіграє особливо помітне місце, адже становлення характеру головного героя передбачає значний тривалий часовий процес (цього вимагають закони жанру роману виховання). Автор застосовує прийом часової інверсії і проводить свого героя через роки навчання у гімназії, починаючи з третього класу і кінчаючи сьомим. Далі романний хронотоп переривається, через модус спогадів у кількох абзацах подається біографічний час років навчання Бориса у Відні. І нарешті, як зазначає І. Денисюк, “далі час пливе у сповільненому темпі, інтенсифікується інтимними подіями та переживаннями героя” [1; 73]. Такої хронотопічної схеми ми не знайдемо в романі Тургенева. Життєпис Базарова відтворюється через зображення подій і сутичок героя у нетривалій хронологічній послідовності: перебування у будинку Кирсанових, від’їзд до губернського міста, де відбувається зустріч з іншими персонажами, візит до маєтку молодої вдови Ганни Одинцової, приїзд у батьківський дім, який переривається нетривалими візитами до будинку Кирсанових та маєтку Одинцової. Останні епізоди твору присвячені згасанню життя Базарова у батьківському домі. Щоправда, перебування Бориса Граба у шляхетському маєтку Трацьких і на лоні природи у романі Франка

займає значно більше місця, ніж змалювання попереднього життя героя. Як слушно зазначає І. Денисюк, “відчувається, що авторові тісно у завужених рамках педагогічно-виховного роману, і він їх сміливо розширив, канон жанру модифікував і оновив” [1; 73]. Спостерігаючи за рухливою течією реального часу, ми маємо можливість бачити все наочно, мов на сцені. Домінуючий принцип “зорової наочності” (як у драмі) дає ефект розповіді без наратора. “Нарація про події поступається місцем їх показування” [3; 15].

Широким спектром нарації майстерно володіли обидва письменники. В обох романах епічна тканина твору драматизується, включає розповідний і драматичний елементи, що створює специфічний вид художнього ритму. Особливу функцію тут відіграють діалоги, які виступають своєрідним засобом побудови нарації. Діалог — найбільш придатна форма для відтворення суті філософських та ідеологічних суперечок, що в романах представлені як центральні. Через діалоги розкриваються переконання та характери героїв. Однак мають вони і структурну відмінність. Діалоги Базарова надзвичайно місткі і лаконічні. Герой переконує свого опонента не розлогими філософськими тирадами та міркуваннями, а змістовними, короткими репліками. Здебільшого вони повчальні й афористичні, ніби мимохідь кинуті, що свідчило про характер героя, його розум, спостережливість, знання життя. Такі репліки є відображенням просвітницьких концепцій, цілої системи поглядів революційних демократів. Зокрема, наприклад, такі: “ Народ полагает, что, когда гром гремит, это Илья пророк в колеснице по небу разъезжает” [4; 49]; “мужик наш рад самого себя обокрасть, чтобы только напиток дурману в кабаке” [4; 51]. Гострі діалоги в романах розкривають основні конфлікти між героями. На композиційно-змістову функцію діалогу в романах Франка вказує Н. Крутикова: “В численних діалогах і полілогах Франко зіштовхує різні, інколи полярні позиції ідейних супротивників, що надає його романам інтелектуального, а подекуди підкреслено політичного, соціального характеру” [2; 106]. Діалоги в романі Франка допомагають рухати подієвий сюжет, вони ніби “вриваються” у розповідь і перебирають на себе основний ідейний струмінь твору.

Поетика характеротворення обох майстрів слова дає цікаві спостереження над портретами героїв. Портретний образ Бориса Граба створюється хронологічно, утворюючи, як зазначає І. Денисюк,



“портретний триптих”, і “наочно демонструє “стадії розуміння” становлення героя” [1; 71]. У трьох портретах героя, що відстежують історію розвитку особистості у біологічному часі, тобто єдність фізичного і духовного, автор підкреслює зовнішню міць, силу духу, гострий розум: “Високий та огрядний, повновидий і гарно прибораний, певний в рухах, спокійний в мові... А надто в його очах ясніла та грала розбуджена думка, світився розум” [5; 341]. Подекуди автор зупиняє увагу на поведінці героя як незалежного духом, людини вищої своїм світоглядом: “Серед того заскоружлого в формалізмі та убогого духом товариства Борис повертався свobodно, не як вищий, але як чоловік з іншого світу, як якийсь гість з чужих сторін” [5; 341].

Певну “інакшість”, несхожість на інших підкреслює у своєму героєві і Тургенев. У змалюванні Базарова автор використовує детальний портрет з описами зовнішності героя, його індивідуальних рис. Впадають в око такі портретні деталі, як зріст, волосся, обличчя, очі: “...человек высокого роста, в длинном балахоне с кистями”, “длинное и худое (лицо), с широким лбом, кверху плоским, книзу заостренным носом, большими зеленоватыми глазами и висячими бакенбардами песочного цвета”; “ тонкие губы Базарова чуть тронулись”, “его темно-белокурые волосы, длинные и густые, не скрывали крупных выпуклостей просторного черепа” [4; 11]. Інколи автор портретні характеристики героя супроводжує коментарями: “ Оно (лицо) оживлялось спокойной улыбкой и выражало самоуверенность и ум” [4; 11]. Отже, ми бачимо, що підхід авторів у побудові портретів героїв різний. При цьому обидва письменники зосереджують увагу на прикметних рисах характеру героїв, ніби виділяючи їх серед оточуючих. Цікавим збігом у портретних описах героїв є схожа портретна деталь: “оголені червоні руки” Базарова і “босі, червоні ноги” Бориса: “Николай Петрович... крепко стиснул его обнаженную красную руку, которую тот не сразу ему подал” [4; 11]; “Борис наставив до сонця свої босі, червоні від студені ноги, щоб ogrілися” [5; 398]. Ця деталь вказує на демократичне походження та переконання героїв.

У художній тканині обох романів вагоме місце займає природа. Без перебільшення можна сказати, що як Тургенев був прославленим співцем російської природи, так і Франко глибоко відчував красу рідного краю, надзвичайне джерело мистецького натхнення. Тонкий знавець фольклору, Франко майстерно переосмислював явища природи,

розгортаючи їх у цілі метафори-символи. Природа стає хронотопом зустрічей та дискусій героїв в обох романах. Як повчав сам Франко у романі “Не спитавши броду”, образ природи у творі виконано стереометрично. Тут є конкретна географічна локалізація (різні закутки Галичини, ріка Стрий), особлива “зримість” у зображенні пейзажів, насиченість їх часом і рухом, а також змалювання людини на тлі природи. У романі Франка домінує образ ріки Стрий, що “бисто шумить і грізно б’ється о каміння” [5; 154], який розростається до метафори-символу і в якійсь мірі пояснює назву твору. Ріка, що “в’ється срібною гадюкою”, як і її береги, ліс, що стоїть стіною, стають символом рубежу між минулим і майбутнім: “Вершок гори, на котрім він сидів, окружала з усіх боків темна стіна високого лісу; ліс той закривав перед ним село Н., тільки ген-ген, далеко внизу блищала якась жива пурпурова гадюка, що звивалась та немов рушала своєю лускою, — се був Стрий з його незлічними закрутами та бистринами” [5; 398]. Розлогими описами природи починається роман, де на лоні природи відбувається зіткнення героїв з її стихією. Розповідь про природу в обох письменників — це одночасно і розповідь про людину. Герої ніби зливаються з нею, живуть одним життям. Хрестоматійною вже стала фраза Базарова: “Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник” [4; 43]. Подекуди пейзажі відтінюють настрої героїв, стають безпосереднім виразом характеру героя, своєрідним “образом людської душі”. Не випадково Граб і Базаров однаково студіюють природу (Борис каже: “Ботанізую та мінералля збираю”, Базаров проводить досліди над жабами). Природа стає свідком зародження палкого і широго кохання Бориса до Густі. У романі Тургенева природа виступає важливим засобом випробування та характеристики героїв. У пейзажних картинах твору ми спостерігаємо своєрідне їх нюансування у вигляді складних визначень на зразок “бледно-золотые пятна света”, “бледно-изумрудное небо” тощо. Такі описи є прикметною рисою стилю російського митця. Зумів передати Тургенев і специфічне відчуття персонажів природи. Зокрема, Базаров відчуває себе в оточуючому природно-космічному світі не його органічною частиною, а власне “атомом” на зразок абстрактної “математичної точки”.

Таким чином, будучи великими літературними майстрами, І. Франко й І. Тургенев обрали для своїх романів актуальний життєвий матеріал. Переосмислюючи типові романні мотиви у руслі традицій

світової літератури, митці створили глибоко оригінальні і самобутні художні твори, виявляючи при цьому ряд типологічних рис поетики художнього твору — у жанровій природі роману, в архітектоніці твору та його образній системі. В реалізації зазначених аспектів поетики кожний із них йшов своїм самобутнім шляхом.

#### Список використаних джерел

1. Денисюк І. “Не спитавши броду” як роман виховання // Українське літературознавство. — 2003. — Вип. 66. — С. 64–77.
2. Крутикова Н. Иван Франко и русский роман его времени // Иван Франко і світова культура: Матеріали Міжнародного симпозіуму ЮНЕСКО. — К.: Наукова думка, 1990. — С. 102–107.
3. Ткачук М. Жанрова структура романів Івана Франка. — Тернопіль, 1996. — 123 с.
4. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 30-ти т. — М.: Наука, 1981. — Т.7. — 559 с.
5. Франко І. Я. Зібрання творів: У 50-ти т. — К.: Наукова думка, 1976–1986. — Т. 18, Т. 26.
6. Франко І. Не спитавши броду. Повість. Реконструкція повісті і післямова Г. Вервеса. — К.: Наукова думка, 1966. — 242 с.

## Олександр Ткачук



### ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ВИМІРИ “ПЕТЕРБУРЗЬКОГО” ТЕКСТУ ПОЕМИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА “СОН”

*У статті розглядаються інтертекстуальні виміри третьої частини поеми Тараса Шевченка “Сон”. Йдеться про інтертекстуальну присутність топонімів Петербурга та образу Петра I, поем Адама Міцкевича й Олександра Пушкіна у художньому світі поеми Шевченка. Простежується своєрідний полілог історіософських поглядів слов’янських поетів та роль комічного в нарративній стратегії Шевченка.*

**Ключові слова:** інтертекст, оповідач, нарративна ситуація, сміх.

*This article explores the intertextual dimensions of the third part of Taras Shevchenko’s poem “Son”. It deals with intertextual toposes of Petersburg and Petro I image in Adam Mitskevich and Oleksandr Pushkin poems in Shevchenko poem. The peculiar polilogue of historiosophic views of Slavonic poets and the role of comic in Shevchenko’s narrative strategy.*

**Key words:** intertext, narrator, narrative situation and laughter.

Інтертекстуально поема “Сон” Тараса Шевченка перегукується з “Петербурзькими повістями” Миколи Гоголя, поемами “Дяди” Адама Міцкевича та “Мідним вершником” Олександра Пушкіна. Р. Барт стверджував, що в інтертекстуальному (міжтекстовому) аналізі “текст розглядається як простір, як процес значення, що виникає в дії, словом, як сам процес формування смислу “означування”, тобто текст слід спостерігати не як завершений, застиглий продукт, а як процес продукування, “включення” в інші тексти, інші коди і тим самим пов’язується із суспільством, історією, але не детермінований законами, а міжтекстовими асоціаціями (це і є інтертекстуальний підхід)” [14; 19–39]. За словами М. Бахтіна, кожен автор перебуває в стані постійного діалогу з іншими авторами, з попередньою і сучасною йому культурою [2; 71].

Проте інтертекст поеми “Сон” — явище складніше за діалог, оскільки йдеться про мистецький полілог трьох геніїв слов’янського

світу — Адама Міцкевича, Олександра Пушкіна і Тараса Шевченка, кожен з яких представив свою картину Петербурга, свій погляд на історію взаємин Росії, України і Польщі. Польський поет засудив колоніальну політику Російської імперії, що військовою силою придушувала прагнення поляків до відродження своєї державності. Після вибуху в листопаді 1830 року повстання поляків і його поразки Міцкевич написав “Уривок з III частини поеми “Дзяди”, пройняту антицарським пафосом. Свою примусову подорож до столиці Російської імперії Міцкевич описав експресивно виразно, сприймаючи цей край, як “живло вороже” і “сваволі”, відтворюючи гнітючу картину Санкт-Петербурга та побуту його мешканців. Польського поета вражала нецивілізована атмосфера страху, рабства, що насаджувалися самодержавством. Петро I “Понаганяв сторожі до кордонів, / Завів сенат, сановників, шпiонив, / Горілки відкуп, ранги, паспорти; / Побрив, умив, одяг свого холопа, / В руки зброї, грошей надавав, / І раптом здивувалася Європа: / “Петро Росію цивілізував! / Опісля нього мусив кожен цар / Брехнею заливати кабінети, / Давать на поміч деспотам багнети, / Громить народи, сіяти пожар, / Загарбувать собі чужі держави, / Чужим платить, своїх же обкрадять, / Щоб і француз, і німець міг сказать: “Бач, уряд сильний, мудрий і ласкавий!” (переклад О. Жолдака) [5; 373].

В уривку “Пам’ятник Петру Великому” А. Міцкевич змалював не тільки зустріч обох поетів у Петербурзі, а також описав пам’ятник Петрові I, на якому увінчано “кнатовладного” царя-гіганта в позі римлянина, що символізує ненаситного підкорювача народів, творця імперії. О. Пушкін відгукнувся на твір польського поета, якого вразили у ньому критика імперської влади з позиції культурної переваги переможених, негативне ставлення до Петра I, якого Пушкін ідеалізував як взірць для сучасних правителів Росії. У цьому контексті виникли його вірші “Наклепникам Росії”, “Бородінська річниця” та поема “Мідний вершник”.

З А. Міцкевичем полемізував О. Пушкін у “Мідному вершнику”, прославляючи витворену Петром I нову цивілізацію. В його поемі цар Петро “строитель чудотворный”, “грозный цар”, “чей волей роковой / Над морем город основался... / Ужасен он в окрестной мгле! / Какая дума на челе! / Какая сила в нем сокрыта! / А в сем коне какой огонь! / Куда ты скачешь, гордый конь, / И где опустишь ты копыта?

/ О мощный властелин судьбы! Не так ли над самой безодней, / На высоте, уздой железной / Россию поднял на дыбы?" [8; 475]. Образ Петра I втілений у традиційній манері для мистецтва епохи абсолютизму: вершник уподібнюється державному правителю, кінь — підвладній йому і його державі. "У поемі Пушкіна уподібнення набуває нового, нетрадиційного в силу його подвійного значення — апологетичного... і натякає на проблематичність майбутніх доль, прив'язаних ним, і коня, що стрімко несеться: "Куда ты скачешь, гордый конь, / И где опустишь ты копыта?" В цьому питанні, відповіді на яке не дає поема, — проблемний її епіцентр. До кого звертається автор? По суті, до російського народу і держави, а текстуально — до Коня, "поднятому на дыбы" Мідним вершником, — символічним двійником Петра" [4; 301].

Проте в очах Євгенія, персонажа поеми, Мідний вершник — "гордий истукан", Петро I в руках із "железной уздой", що стоїть над безоднею. Польський поет помітив за постаттю імператора, скованого на довгі дні морозом, сонце вольності, що сяє в даліні: "І теплий вітерець із заходу повіє. — / Що станеться тоді з каскадом тиранії?" [5; 367].

Поему "Мідний вершник" російський поет назвав "петербурзькою повістю", твором про художній наратив, що посідає проміжне місце між оповіданням і романом. Пушкін цю "повість" написав класичними строфами, позначеними карбованістю й урочистою тональністю оди, прагнучи в такий спосіб розкрити трагічне зіткнення інтересів імператора і простої людини в нерозв'язаному історичному конфлікті. Тому російський критик В. Белінський обґрунтував "державницьку" ідейно-художню концепцію твору поета, виправдовуючи право держави, уособленням якої став Петро I, розпоряджатися приватним життям людей і народів. У вступі до поеми О. Пушкін у дусі пишномовності своїх попередників ("Петро Великий" М. Ломоносова, "Петро Великий, героїчна поема в VI піснях" Сладковського (1803), "Петро Великий, ліричне піснеспівання у VIII піснях" С. Шихматова (1810) та інших) натхненно оспівує державну велич і військову міць імперії, монарха і будівника небаченого у світі міста — Петра Великого. На погляд оповідача поеми, на похмурому болотяному "приюте убогого чухонца" цар вибудував одну із прекрасних столиць світу, головне місто величної і могутньої імперії, тобто

“російське вікно” в Європу (у примітці поет відзначив: “Льгаротти где-то сказал”: “Petersbourg est la fenetre par laquelle la Russie regarde en Europe” (“Петербург — окно, через которое Россия смотрит в Европу (франц.)” [8; 477]).

Це велика “державна у державі”, творіння європейської цивілізації, накреслене за генеральним планом Петра, куди входять царський Зимовий палац у центрі, Петропавловська фортеця, будівлі дванадцяти колегій (тоді так називали міністерства), біржа (фінансовий і торговий центр), казарми гвардійських полків, канали, палаци вельмож і будиночки дрібних чиновників і службовців. А сам Петро стоїть посеред площі царем-пам’ятником, гордим мідним кумиром, що свідчить про триумфуючу міць Російської імперії. Його гордий кінь топче змію зради, заздрості й інакодумства. Образ коня, що несе вершника, — символічний: “А в сем коне какой огонь!” Він втілює в собі вогняну стихію, яка в міфологічній свідомості означає вогненну природу, грізну й небезпечну стихію, що в давніх віруваннях уособлює руйнівну і народжувану силу [9; 240]. В поемі Пушкіна ця сила символізує сутність влади, засліплену перетворенням світу будь-якою ціною.

Так окреслюється семантичний план художнього нарративу поеми, в якій О. Пушкін — полум’яний співець свободи — стає співцем імперії, “темного царства”, “тюрми народів”, виправдовуючи насильне право Петра руйнувати спосіб життя фінів та інших народів. Саме цей аспект поеми не імпонував Тарасові Шевченку, авторові “Сну”, який представив історіософську і водночас сатиричну оцінку діяльності Петра I, розвінчуючи імперські засліплення навіть такого співця свободи, як О. Пушкін, який поклонявся Петрові, його славі реформатора і завойовника народів, вірячи у месіанську роль Росії.

У поемі “Мідний вершник” поет застосував *третьоособову оповідну ситуацію*, тобто оповідь веде *наратор-усезнавець*, прагнучи такою викладовою формою бути об’єктивним розповідачем про трагічну історію, що сталася з героєм твору Євгенієм, чиновником і маленькою людиною, яка протистоїть Петрові. Цей другий план нарративу пронизаний гуманістичним пафосом. Змальовано “жахливий час” — страшну повінь у Петербурзі, що безжально руйнує будиночки простих людей, які гинуть у вирі страшних хвиль. Історія Євгенія, його побутова драма — загинула кохана Параша, зруйновано його щастя — показується поетом для того, щоб підкреслити антилюдяність

вольових поривань Петра та його жорстокість у досягненні поставленої мети, внаслідок чого загинуло сотні тисяч людей. Несчастний Євгеній прозирає, дивлячись на мідний пам'ятник імператору: “И, обращен к нему спиною, / В неколебимой вышине, / Над возмущенною Невою / Стоит с простертою рукою / Кумир на бронзовом коне”. У Біблії “*кумир*” означає поганського ідола — статую жорстокого, караючого бога, якому віруючі поклонялися і приносили людські жертви. Перед героєм Пушкіна постав ідол — уособлення гнітючої машини тотальної імперії, що бездумно приносить у жертву всіх. Тому в Євгенія виникло запитання до Петра: “Чи варто було тут будувати столицю?” Відповідь дала природа, показавши нелюдяність, приховані хвороби і зло зовнішньо красивої і могутньої державної машини. Маленька людина, загубивши все у житті, раптом погрожує своїм слабким кулаком (“пальцы сжав”) коронованому титану: “Добро, строитель чудотворный! — / Шепнул он, злобно задрожав, — / Ужо тебе!..”. Продовжується їхній історичний поєдинок.

Саме цей гуманістичний пафос Пушкінської поеми, вболівання за просту людину сприймався Тарасом Шевченком, який відкидав жорстокість царів, їхній агресивний колоніалізм, криваві війни, насилля, поневолення людини і народів в ім'я химерної імперської ідеї. Протест Пушкінського Євгенія і ліричного героя поеми Шевченка передбачає глибоке осягнення ними прихованої сутності “державця напівсвіту”. Герої обох поетів усвідомлюють перед пам'ятником Петрові I ту істину, що застиглий будівник міста на Неві насправді не бог, а кумир, гордий бовван. Він винен не тільки в загибелі дівчини Параші і особистому горі Євгенія, але й жакливий для Росії, а для Шевченкового героя — України; їм відкривається фатальна роль царя у долі народів, який “Россию поднял на дыбы”, а в Україні забрав державність, поневолив її, уморив сотні тисяч козаків, зігнаних для будівництва Петербурга.

Інтертекстуальне поле поеми “Сон” Шевченка незвичайно широке, в його творі наявні форми присутності образів, символів, мотивів, топосів, алюзій, історій, що маркують змодельовану картину світу, яка перегукується з текстами А. Міцкевича, О. Пушкіна. Наратив поеми Т. Шевченка вибудовує *гомодієгетичний оповідач*, який безпосередньо бере участь в епізодах і ситуаціях, заявляє про себе, висловлює своє розуміння того, як розігрується “комедія” людсько-



го життя, при цьому столиця імперії, персонажі і події зображуються крізь оптику світосприймання українця. Застосовуючи зовнішню фокалізацію, оповідач Шевченка змальовує Північну Пальміру, що розташувалася в долині, мов у ямі: “На *багнищі* город мріє; / Над ним хмарою чорніє / Туман тяжкий... Долітаю — / То город безкрай... / московський. / Церкви, та палати, / Та пани пузаті, / І не однісінької хати”. Також наратор застосовує колективну фокалізацію: Петербург зображено з “погляду українців, носіїв тих ментальних рис, тієї генетичної пам’яті, які не дозволяють сприймати “болотяне місто” інакше, як чуже, ба вороже. Для Шевченка з Петербургом невідривно пов’язаний спогад про загибель тисяч краян, українських козаків, що їх “Петруха” зігнав свого часу на будівництво нової столиці” [1; 41]. Словом, виникають образи демонічного міста, що знаходиться на дні, в глибокій ямі, в багнищі, густому тумані, немов в інфернальному просторі, де відбуваються фантазмагоричні видіння. Так окреслюється демонічний образ Петербурга, з його “чорною легендою” як міста “фальшивого, неросійського, диявольського, проклятого, поставленого на людських кістках” [7; 103].

Цю “чорну легенду” топосу Петербурга по-своєму відбив польський поет Адам Міцкевич у додатку до III частини “Дзядів”, показуючи переплетіння в ньому “диявольської мішанини азійського (монгольського духу) із дегенерованою культурою Європи XVIII століття” [7; 103], розвінчуючи Петрову столицю як втілення деспотичної Росії. У поемі польського поета цар змальовується “На бронзовому карку буцефала / Шукає місця, де б погарцювати, / На власну землю стати він не може, / Йому простори рідні тіснуваті, / Хіба за морем десь підгрунтя гоже” [6; 149], відтворюючи загарбницькі прагнення самодержця. В художньому світі Міцкевича Петро I зображується як напасник. В очах польського поета: “Петро готовий нападати далі, його кінь ошалів від болю, завданого вершником; він готовий топтати все, що є попереду нього. Народ, яким править такий імператор, заляканий ним; він, а не чужоземний ворог, становить небезпеку — він може потоптати їхнє життя і майно”. Міркування Міцкевича ніби передбачають Ходинку — поле, де кілька тисяч людей були розтоптані до смерті під час святкування на честь коронації царя Миколи II. Один вірш у “Вступі” закінчується вражаючою метафорою воріт, глибокого рову й мосту, що веде до Санкт-Петербурзької “в’язниці” [10; 135].

Тарас Шевченко побачив в алегоричному образі “мідного вершника” персоніфіковане втілення поневолювача, імператора кріпосницької держави, яка нищить будь-які вияви свободи людини і народів, узагальнений образ “собирателя руських земель”. Жанровий канон сатиричної поеми “Сон” зумовив виразне її сміхове начало, з цією метою наратор вдається до засобів пародії, шаржу, іронії, моделюючи образ імператора Росії. У Шевченка немає Пушкінської величі і тріумфу Петра Великого; натомість він приземлений: на коні сидить охляп, тобто без сідла, одяг нагадує звичайнісіньку свиту, яка недбало висить на ньому; немов це бідний мандрівник, бо на голові немає шапки, а голова повита листком — всі ці пародійні та саркастичні означники викликають у реципієнта сміх, адже він знає, що це портрет царя-самодержця.

Цей портрет був полемічним до творів російських письменників, що прославляли велич імператора Петра: зокрема, придворний поет П. Калістратов писав: “Ты, великий Царь, / Что сто лет в Себе воскресил Петра. / Тот же твердый дух — сильный волею. / Тот же ум творческий, лик божественный, / Тот же острый взгляд, пронизательный, / Грудь высокая — соколиная, / Мышцы крепкие — богатырские”. Інші одотворці захоплювалися розбудовою імперії Петром, який на дикій безплідній Півночі за короткий час, хоч і ціною небачених жертв, всупереч природі і суспільства, вибудував місто — столицю Російської імперії, “прекрасний Божий град святого Петра з престолом християнських царів, і центром Православ’я, воротами до Раю”. У своїх творах Т. Шевченко висміює цю, так звану, просвітницьку місію російських імператорів.

Відтак у моделюванні сатиричного образу Петербурга, столиці імперії та її творця, наратор виступає в поемі “Сон” як організуюче начало дискурсу: він співвідносить розповідь і показ, добирає характерні деталі, семантичні засоби творення образів, послідовність викладу, монтаж фрагментів, демонструючи свої сюжетні та поетичні вирішення. Оповідач спеціально в петербурзьких епізодах підкреслює свою наївність, необізнаність з порядками в столиці, звідки править імперією сам цар; така наративна стратегія — події та факти сприймає простак — зумовлена сміховим, сатиричним началом поеми, зокрема осміяти, комічно “очуднити”, а відтак принизити псевдовелич Північної Пальміри та самої імперії. Наратор прагне оповідати свою

історію і побачений ним світ як реальність, імітуючи комунікативну ситуацію, яка полягає в тому, щоб відтворені ним події були художньо правдивими та вмотивованими.

Образ імператора намальовано в річищі народної карикатури, щоб у такий спосіб розвіяти царистські ілюзії в народі, дискредитувати ідею самодержавства взагалі, розвіяти офіційну легенду про Петра I як “ідеального государя” [3; 86–87]. Стильова палітра оповіді співзвучна з бурлескно-пародійною традицією, із прийомами народного гротеску, що спостерігається в описі Петропавлівської фортеці та пам’ятника цареві: фортеця і Петропавлівський собор, дзвіниця якого має високий шпиль, порівнюється з загостреною швайкою і зображуються за допомогою простонародної лексики: *дзигарі тельнякають, чудно дивитися, сидить охляп, свита — не свита, дзвіниця-швайка, кінь басує, руку простягає, загарбати*, що викликають у рецепієнта негативні оцінки. Комізм досягається за допомогою маски простака, який вдається до комічних елементів, протиставлень, порівнянь, зневажливих означників.

Інтертекстуально комічне змалювання двірцевих церемоній у поемі “Сон” Шевченка перегукується з наративом віршів “Петербург”, “Огляд війська” як додатка до III частини “Дзядів” А. Міцкевича: “Цар злетів, як палиця в скраклі, / В строї полків, із військом привітався. / “Здравья желаєм”, — шепчуть москалі; / Ведмежим риком шепіт їх здавався. / Крізь зуби цар наказ процідив, / Наказ упав на губи ад’ютанта / І далі, аж до крайнього сержанта, / М’ячем летів, котився між рядів, / І брилою валився кам’яною, / Над палацом озиваючись луною” [5; 374]. Художній наратив веде розповідач-свідок, який спостерігає за подіями на площі, змальовуючи динамічну картину огляду військ і вклинюючи у свою розповідь аналогі з політичним життям у країнах Європи, протиставляючи демократію самодержавній деспотії.

Шевченкознавці звернули увагу на те, що подібні гротески не йдуть у “порівняння з тим, як зображено царську прогулянку в “Дздах” А. Міцкевича, творі, що з ним “Сон” кореспондує в багатьох пунктах”, адже в наративі Шевченка “накиданий нещадний портрет царського подружжя — це злісний шарж, накиданий нещадними штрихами” [1; 42]. Іван Франко, ставлячи “Сон” Т. Шевченка в контекст розвитку сатиричної поеми в європейських літературах і

вважаючи її “поважним горожанським ділом, сміливим маніфестом вільного слова проти “темного царства”, відзначив: “Я не знаю ні в одній європейській літературі подібної поезії, написаної в подібних обставинах. Адже “Німеччина” Гейне, писана в Парижі 1844 року, та “Бичування” (*Les châtiments*)” Віктора Гюго, писані в Брюсселі 1853 року, постали — перша під впливом свobodного паризького повітря, а другі на вигнанні в вільнім краю, коли поетам самим не грозило нічого з боку тих властей, на які вони кидали свої громи” [12; 142].

Оповідач виявив схильність до поєднання, монтування фрагментів і частинок великої фрески — топосу Петербурга, творячи викінчену картину, яка трансформується на очах у читача, наповнюється комізмом і гротесками. Уявний образ Петербурга доповнюється картинами дійства у палаці, прикрашеного портретами, позолоченими інтер'єрами, на фоні яких змальовано збірний образ вельмож — “панства, панства / В сребрі та златі, / Мов кабани годовані, / Пикаті, пузаті!..” [13; 186]. Гротескна динаміка образів гнучка, карикатурна, коли один образ відтінює інший, виникають асоціативні ряди образів (пани — *мов кабани годовані, пикаті, пузаті, вони ходять у сріблі та золоті*), у такий спосіб змальовується “колективний портрет” панівної верстви, придворних, носіїв ідеології абсолютизму, несвободи людини.

Оповідач-спостерігач передбачає вдумливого реципієнта, осміюючи великодержавницькі потуги царя, який тільки дбає про муштри та “петлиці”, тобто армію — підпору його імперії. Ця шевченкова сконденсованість образного світу поеми, осудження мілітаризму Російської імперії, поневолювача народів, перегукується з картиною військової муштри в “Огляді війська” поеми “Дяди. III частина” А. Міцкевича.

Така нарративна стратегія підготувала читача до сприйняття гротескного епізоду “*височайшого мордобиття*”, в якому наратор розкриває суть антигуманного суспільства, побудованого на механізмі покарань, гноблення, приниження людини. На вершині піраміди знаходиться всевладний цар, символ самодержавної Російської імперії, проводячи імперську політику колоніальних війн, грабінництва, пригноблення народів. Його солдафонська тупість і самодурство виразно виявляються в картині “генерального мордобою” (Іван Франко), своєрідному ритуалі, що висвітлює піраміду насильства народу — з вершин

до низин. Оповідь веде наратор-очевидець, вдається до поетики політичного гротеску, що мало переконати читача / слухача у мистецькій правдивості зображеної картини, що твориться яскравими образами та мовленнєвими лексичними засобами, зокрема тавтологією (“та в пику / Його як затопить!”), “Аж загуло!.. а той собі / Ще меншого туза / Межі плечі; той меншого, / А менший малого, / А той дрібних, а дрібнота / Уже за порогом” [13; 187]. Влучно підкреслив Іван Франко основний концепт поеми: її антиколоніальний пафос, викриття антигуманної суті імперії, що була машиною гноблення народів: “Отсе та машина, що давить Росію, давить і Україну...Духова нікчемність, моральна погань попри брутальну силу — се вся суть тої машини, се й самотні умови її існування. Не будь хоч одної з тих умов, і вся машина заскрипить і розпадеться” [12; 149].

Оповідач — національно свідомий українець, тому оцінює діяльність деспотів крізь призму національної історії, відтак у наративі виявляється історіософське мислення поета, яке осуджує людиноненависницьку політику російських царів проти українського народу: “Кати! кати! людоді! / Наїлись обое, / Накралися; а що взяли / На той світ з собою? / Тяжко-тяжко мені стало, / Так, мов я читаю / Історію України” [13; 188]. Логічним є перехід до наступного сегменту картини, в якій зображено гетьмана Павла Полуботка та його історичний позов з Петром I. З цією метою застосовано *метадієгетичний* наратив, оскільки всередині наративу оповідача поеми свою історію промовляє гетьман Полуботок. Наратор удається до поетики художньої умовності, зокрема романтичного прийому появи-воскресіння мертвих з могил, що оскаржують свою кривду, заподіяну царизмом, до метафізичного виміру історичних подій, які вічно будуть промовляти до нащадків своїм драматизмом (характерним твором у цьому контексті є балада “За байраком байрак” Тараса Шевченка).

У художньому наративі виразно окреслюється конфлікт ідентичностей на етнічному, ментальному, психологічному і концептуальному рівнях, утворюється опозиція “Україна — Петербург”. Оповідач Шевченка змальовує Петербург у “відкрито соціально-історичному, відтак націософському, ракурсі”, ця антитеза “виступає безкомпромісно чітко, як опозиція “столиця імперії — національна окраїна”, “метрополія — колонія”. Стоячи перед пам’ятником мідному вершникові, який простягає руку, “Мов світ увесь хоче / Загарбати...”

оповідач у поемі “Сон” учинює історичний позов як проти “первого”, “що розпинав / Нашу Україну”, так і проти “второй” (отієї Гоголевої “жінки, що царює” і що її запорожці називають “мамою”), яка остаточно “доконала / Вдову сиротину” (с. 188) [1; 43]. “Петербурзький текст” [11; 275] поеми “Сон” Т. Шевченка органічно вписується в російську, українську та західноєвропейську літературну традицію. Передусім, поет продовжив гоголівську оцінку топосу Петербурга, вдаючись, як і Гоголь, до народного гумору, бурлеску, пародії, а особливо — сміхової поетики, фантастично-гротескних образів “комедії” буття самодержавства. Шевченко майстерно засвоїв гоголівські наративні конструкції петербурзьких повістей, витончено вплітаючи план сну у план реальності. У такий спосіб “Сон” вибудовується в річищі *метафікціональності* (metafiction) [15; 12], що передбачає художню умовність змодельованого світу, складні взаємозв’язки між вигадкою і реальністю, фікційність зображеного світу за межами сконструйованого тексту.

#### Список використаних джерел

1. Барабаш Ю. “Коли забуду тебе, Єрусалиме...” Гоголь і Шевченко. Порівняльно-типологічні студії. — Харків: Акта, 2001. — 373 с.
2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — 502 с.
3. Івакін Ю. Сатира Шевченка. — К.: Вид-во АН УРСР, 1959. — 333 с.
4. Купріянова Е. Н. А. С. Пушкин // История русской литературы: В 4 т. — Т. 2. — Л.: Наука, 1981. — 655 с.
5. Міцкевич А. Виб. тв.: У 2 т. — Т. 1. — К., 1955. — 419 с.
6. Міцкевич А. Дзяди. Поема. Частина III / Переклав з пол. Віктор Гумєнюк. — Сімферополь: Таврія, 2003. — 77 с.
7. Нахлік Є. Доля — Los — Судьба. Шевченко і польські та російські романтики. — Львів, 2003. — 568 с.
8. Пушкин О. С. Пол. соб. соч. — Москва: Правда, 1954. — Т.2. — 769 с.
9. Токарев С. А. Огонь // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. — Т. 2. — М., 1991. — 719 с.
10. Томпсон Ева М. Трубадури імперії. Російська література і колоніалізм. — К.: Основи, 2008. — 368 с.
11. Топоров В. Петербург и “Петербургский текст” русской литературы // Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтики. Избранное. — М.: Издательская группа “Прогресс” — “Культура”, 1995. — 623 с.

12. Франко І. Я. Збір. тв. У 50 т. — К.: Наукова думка, 1980. — Т. 26. — 459 с.
13. Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 12 т. — К.: Наукова думка, 1990. — Т. 1. Поезії, 1837–1847. — 526 с.
14. Barthes R. Analyse textuelle d'un d'Edgar Poe // Chabrol C. et autres. Sémiotique narrative et textuelle. — Paris, 1973. — 256 с.
15. Waugh P. Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. — London and New York Methuen, 1984. — 471 с.

## *Анастасія Мазурик*



### РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ М. ГОГОЛЯ В ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНОМУ ДОРОБКУ В. НАБОКОВА

*Мазурик А. О. Рецепція творчості М. Гоголя в літературно-критичному доробку В. Набокова*

*В статті проаналізовано рецептивну концепцію творчості М. Гоголя в літературно-критичному доробку В. Набокова. На основі аналізу есе “Микола Гоголь” визначено домінуючі характеристики художнього світу видатного письменника XIX ст., а також простежено рецептивні механізми та їх реалізацію на різних рівнях тексту есе.*

**Ключові слова:** літературно-критичне есе, рецепція, текст, деталь, “дзеркальність”, композиція.

*Mazuryk A. O. Perception of N. Gogol's work in Vl. Nabokov's literary criticism*

*This article analyses the perceptive conception of Nikolai Gogol's work in Vladimir Nabokov's literary criticism. By the analysis of essay “Nikolai Gogol” we defined dominant references of Gogol's art world and tracked perceptive mechanisms and their realizations on different levels of the text.*

**Key words:** literary-critic essay, perception, text, detail, mirror effects, composition.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Інтерес до вивчення творчого доробку В. Набокова в його різних аспектах не слабшає протягом кількох десятиліть. За цей час набокознавство поповнилося цілим рядом робіт, присвячених комплексному розгляду проблем художньої творчості письменника. Серед них дослідження Б. Аверіна [1], О. Долиніна [7], А. Млечка [15], Л. Рягузової [23], Н. Букс [5], М. Гришаківної [27], М. Шраера [26] та ін. Проте відсутні праці, в яких був би представлений системний аналіз літературно-критичного доробку В. Набокова. Предметом розгляду неодноразово ставали есе “Микола Гоголь” (Н. Іванова [8], Л. Немцев [19]) і “Коментар до роману у віршах О. С. Пушкіна “Євгеній Онегін” (Черемісіна [25]), аналізу-



валася рецепція Набоковим творчості Л. М. Толстого (М. Михайлова [14]). Праці А. Злочевської [9, 10], які присвячені взаємозв'язкам доробку В. Набокова з традиціями російської класичної літератури, мають переважно типологічний характер. Дослідження А. Павлова [20] зосереджені навколо проблем читача в лекційному курсі Набокова. О. Ухова [24] проаналізувала концепцію художньої реальності в теоретико-літературних працях письменника.

**Актуальність даної роботи** обґрунтована необхідністю підвести підсумок уривчастих спостережень, що сконцентровані навколо літературно-критичного доробку В. Набокова, зокрема есе “Микола Гоголь”.

Отже, **метою** цієї статті є виявлення специфіки рецептивної концепції творчості Гоголя в літературно-критичних працях В. Набокова.

**Виклад основного матеріалу.** В своїх критичних працях Набоков тричі звертався до постаті та творчості М. В. Гоголя. У 1926–1927 рр. була написана доповідь з нагоди 75-річчя зі дня смерті Гоголя, яка була прочитана у 1927 році в Берліні. У 1944 році нью-йоркське видавництво “Норфолк” опублікувало есе-біографію “Микола Гоголь”, що вирізнялося серед інших літературно-критичних робіт Володимира Набокова. По-перше, воно було однією з перших його спроб в літературній критиці. По-друге, це єдина праця, за виключенням “Коментарів до роману О. С. Пушкіна “Євгеній Онегін”, що була підготовлена до друку та відредагована безпосередньо Набоковим.

У 1952 році в Нью-Йорку у видавництві ім. Чехова було видано книгу повістей М. Гоголя з нагоди 100-річчя зі дня смерті письменника з набоківською передмовою, яка частково дублює деякі тези, сформульовані Набоковим в попередній книзі про Гоголя. Тим не менш, головним дослідженням, присвяченим Гоголю, є есе 1944 року. Відносно жанрової приналежності книги “Микола Гоголь” в набоківському дослідженні встановилася певна єдність поглядів. Наприклад, Н. Б. Руженцева на основі аналізу мовленнєвої та прагматичної організації доводить, що набоківське дослідження слід відносити до жанру есе: “Не систематичний, а відповідний авторським вподобанням відбір гоголівських текстів, їх суб’єктивне, ескізне прочитання, відсутність посилань на джерела, настанова на розмовну ін-

тонацію та лексику, активізація ролі суб'єкта, авторська характеристика адресату та багато іншого дозволяє, з нашої точки зору, говорити про близькість набоківського тексту саме до цього жанру” [22, с. 149]. Важливість жанрової ідентифікації набоківського тексту пов'язана зі специфікою літературно-критичного есе, яке різними теоретиками літератури розуміється, як “текст-точка зору, текст-уявлення, текст-враження, текст-носій особливої авторської концепції” [22, с. 17]. Всі ці характеристики допомагають зрозуміти своєрідність позиції Набокова-дослідника.

Друг і колега В. Набокова Едмунд Вілсон в рецензії, що вийшла одразу після публікації книги, відзначив суб'єктивність і “примхливість” критика у відборі фактів при написанні есе: “Створюючи *свого* (тут і далі курсив мій. — А. М.) Гоголя, з великою часткою палкості, намагаючись застосувати *свої засоби портретування*, Набоков значно виходить за рамки життя та творчості Гоголя, а деякі аспекти, які він узявся трактувати, взагалі здаються інколи такими, що обрані за якоюсь примхою” [11, с. 243].

Листування Набокова підтверджує свідому відмову від традиційних поглядів на творчість Гоголя. Так, в листі до Джеймса Лафліна від 16 червня 1942 року, критик пише про свою роботу над есе: “Ця книга буде чимось зовсім новим від початку до кінця: відносно Гоголя я не погоджуюсь з думками більшості російських критиків та не використовую жодних джерел, окрім текстів самого Гоголя” [11, с. 238]. Однак в кінцевому варіанті есе в якості єдиного джерела Набоков вказує книгу В. Вересаєва “Гоголь у житті” (1933): “Більшість *фактів*, які наведені мною, були взяті з чудової біографії Гоголя, що написана Вересаєвим (1933). Висновки мої власні” [17, с. 134]. Таким чином, Набоков підкреслює, що його цікавили виключно факти, а не існуючі концепції гоголівської творчості, хоча в тексті есе можна виявити цікаві паралелі з відомими роботами Д. Мережковського [13], А. Белого [4] та В. Розанова [21]. Так, наприклад, можна говорити про схожість дослідницьких позицій Набокова та Розанова. Зокрема обидва критики відзначали ірраціональність гоголівського світу, у зв'язку з чим вони вступали в полеміку з представниками “громадянської”, “прогресивної” критики (і безпосередньо з В. Белінським) та обстоювали принципову неможливість віднесення Гоголя до “натуральної школи”.

Розанов	Набоков
“<...> Гоголь не був ані реалістом, ані натуралістом <...>. <...> і “Ревізора”, і “Мертві душі” всі сприйняли (хоча й помилково) за <i>копію з дійсності</i> , підписавши під творіннями — “із справжнім вірною”. Наполягання на цьому — дитяче, безглузде, нерозумне — належить до останнього фазису діяльності Белінського” [21, с. 289–290].	“<...> смішно помилялися російські читачі та критики, які бачили в “Мертвих душах” <i>фактичне зображення життя тієї доби</i> ” [17, с. 79]. “Незрозуміло, який треба мати склад розуму, аби побачити в Гоголі попередника “натуральної школи” та <i>реалістичного живописання російського життя</i> ” [17, с. 87].

Набоков-дослідник в тексті свого есе виконує функцію гід-провідника для читача. Вводячи його в “літературний ліс” (якщо використовувати вислів У. Еко), він актуалізує окремі пласти тексту, які здаються йому ключовими для розуміння творчості Гоголя. Саме на основі цих пластів тексту у свідомості читача, згідно з правилом герменевтичного кола, вибудується цілісна картина гоголівської творчості. Отже, домінантами набоківського тексту стануть “незвичайність”, “дивність” Гоголя, “фізіологічність” його генія, “дзеркальність”, “зворотність” створеного ним світу: “Гоголь був дивним створінням, але геній завжди є дивним... Визначна література йде по краю ірраціонального”. Ці положення Набоков буде розкривати на різних рівнях створеного ним тексту есе.

З перших сторінок Набоков “програмує” читача на певне сприйняття особи Гоголя: “Микола Гоголь — *найнезвичайніший* поет та прозаїк, яких коли-небудь народжувала Росія” [17, с. 31]; його світ “повернуто на зворотній бік” [17, с. 33]; його геній є “дивним” [17, с. 34]. У розвитку думки про гоголівську “дивність”, “незвичайність”, “парадоксальність” Набоков удається до музичного прийому крещендо<sup>1</sup>: заявлене на початку есе твердження поступово набирає смислової міць і стає основою всього наративу. Сам Набоков, захоплюючи читача “магнетичним хаосом” своєї розповіді, неухильно наслідує Гоголя, ніби відбиваючи його у дзеркальній тканині свого есе-біографії.

В розумінні Набокова, дзеркальність є однією з найважливіших характеристик творчості Гоголя. Дзеркало відоме своїми елементарними ефектами зміни правого та лівого, зовнішнього та внутрішнього, які, як

<sup>1</sup> Крещендо [італ. *crescendo* — зростаючи] — динамічний відтінок, позначає зростання, поступове збільшення гучності.

пише Ю. Левін, роблять дзеркало “моделлю неправди, обману, або, на філософському рівні, моделлю протиріччя видимості та сутності” [12, с. 9]. З самого початку Набоков хотів дати своєму есе назву “Гоголь в Задзеркаллі”, однак видавець наполіг на нейтральному заголовку “Микола Гоголь”. Очевидно, що перша назва більш вдала, оскільки вона з самого початку налаштовує читача на певне сприйняття, вказуючи, в тому числі, і на особливий принцип структурування тексту, і на використання ігрових стратегій оповідання. Світ Гоголя є перевернутим, вивернутим на зворотній бік, в ньому можливе все. Наприклад, говорячи про персонажів “Ревізора”, Набоков зупиняється на другорядних персонажах-фантомах, які так ніколи й не з’являються на сцені. “Потойбічний фон, який нібито проривається крізь фон п’єси, і є справжнім царством Гоголя” [17, с. 66]. Аналізуючи “Мертві душі”, Набоков відзначає “разуче явище: словесні звороти створюють живих людей” [17, с. 83], а, розглядаючи повість “Шинель”, пише, що “мистецтво Гоголя... демонструє, що паралельні лінії можуть не тільки зустрітися, але й витися та переплітатися найдивнішим чином” [17, с. 128].

Дзеркальність гоголівського світу, судячи з усього, вплинула й на те, що Набоков починає есе з повідомлення про смерть письменника: “Микола Гоголь — *найнезвичайніший* поет та прозаїк, яких коли-небудь народжувала Росія, — помер в Москві, в четвер біля восьмої години ранку, 4 березня 1852 року” [17, с. 31]. Наприкінці тексту есе коло замикається: “Гоголь народився 1 квітня 1809 р.”; “Микола Гоголь — *найнезвичайніший* поет та прозаїк, яких коли-небудь народжувала Росія” [17, с. 131]. Композиційний прийом інверсії порушує лінійну хронологію, яка властива біографії. Набоков нібито сам переходить в гоголівське задзеркалля, що дозволяє йому змінювати кут зору. Таким чином, композиція набоківського есе підпорядкована логіці гоголівського світу, який, за словами Набокова, “подібний таким концепціям сучасної фізики, як “Всесвіт-гармошка” або “Всесвіт-вибух”; він не схожий на світи минулого століття, які спокійно оберталися, подібно годинниковому механізму” [17, с. 127]. Для характеристики часової організації есе найбільш вдалим є порівняння зі “Всесвітом-гармошкою”, яка у русі захоплює все нові шари часу: Росія часів Гоголя, старість і молодість Миколи Васильовича, сучасність Набокова, паралелі з європейською літературою. Автор протягом всього оповідання стрімко переносить читача з однієї часової площини до

іншої. Надзвичайно швидка зміна оповідачів, чергування ретардації, ретроспекції та проспекції обумовлює використання Набоковим монтажності як однієї з основних нарративних стратегій. Створюючи свій текст, він ділить його на кадри-сцени, при цьому змінюючи їх хронологічний порядок з метою певного впливу на читача.

Одна з найулюбленіших метафор Набокова, запозичена ним у Пушкіна, — “магічний кристал”, крізь грані якого промені світу змінюють свій напрям; кожна його грань по-особливому висвітлює об’єкт. Цю метафору Набоков застосовує й при аналізі гоголівського тексту як методичний прийом дослідження. Крім того, принцип викладення матеріалу в есе нагадує рух по спіралі. В першому її витку автор намічає основні теми та напрямки, в яких він буде рухатися. Кожен новий виток з новою силою актуалізує теми, що були порушені. Навіть так звані “вставні тексти” в есе, що створюють, на перший погляд, тупиковий шлях, згодом асоціативно виводять читача на нові рівні осмислення тексту.

Щоб проілюструвати цю думку, звернемося до конкретного прикладу. На самому початку есе, коли критик розповідає про хворобу Гоголя та його передсмертних страждань, оповідання раптово переноситься в площину візуального тексту. Набоков описує дагеротипний знімок Гоголя. Цікаво, що до цього опису привела асоціативна гра з деталями. Спробуємо відновити цей ланцюжок. Критик пише про лікування п’явками, яке було призначено Миколі Васильовичу, потім він згадує про відразу, яку відчував Гоголь “до всього слизуватого, повзучого, верткого” [17, с. 34], і про те, що ця “відраза мала релігійне підґрунтя” [17, с. 34]. Далі йде розповідь про те, як Микола Васильович знищував об’єкти своєї відрази за допомогою тростини. “Саме цю тростину, — пише Набоков, — можна розгледіти на дагеротипі, знятому в Римі. Дуже елегантна річ” [17, с. 35]. Описуючи знімок, Набоков робить цікаве зауваження: “На цьому знімку він... тримає в тонких пальцях правої руки тростину... (*ніби тростина є перо*)” [17, с. 35]. Ця примітка, дана в дужках, відсилає читача до тільки-но описаних Набоковим сцен “страсти” “вертких огидних створінь”, а з іншого боку дає ще одне підтвердження парадоксальності гоголівського ества. “Дуже елегантна річ” може за мить перетворитися в знаряддя смерті, асоціюючись при цьому з пером, яким Гоголь викликав до життя своїх персонажів, в тому числі й різну “погань”.

В цій та інших своїх критичних роботах, присвячених аналізу життя та творчості того чи іншого письменника, Набоков звертає особливу увагу читача на внесок кожного автора в історію літератури. При цьому мова йде не про узагальнення, проти яких неодноразово висловлювався Набоков, а про конкретні, неповторні деталі, що складають специфіку художнього світу письменника: “Як митець і вчений, я надаю перевагу конкретній деталі замість узагальнень, образам замість ідей, непояснюваним фактам замість зрозумілих символів” [18, с. 114]. Наприклад, говорячи про Гоголя, Набоков відзначає “дивний тілесний характер його генія” [17, с. 32]: “ніс лейтмотивом проходить крізь його [Гоголя. — А. М.] твори: важко знайти іншого письменника, який би так описував запахи, чхання та хропіння” [17, с. 33]. “Слід визнати, — пише Набоков, — що довгий, чутливий ніс Гоголя відкрив в літературі нові запахи (та визвав нові гострі переживання)” [17, с. 34]. Далі критик відзначає наступну деталь: “До появи його [Гоголя. — А. М.] і Пушкіна російська література була підсліпувата. <...> Тільки Гоголь (а за ним і Лермонтов, і Толстой) побачили жовтий та ліловий кольори” [17, с. 88]; “Сумніваюся, аби який-небудь письменник, тим більш в Росії, раніше помічав таке дивовижне явище, як візерунок світла та тіні, що тремтить на землі під деревами, чи кольорові витівки сонця на листі” [17, с. 89].

Набоков звернув увагу також й на іншу “фізіологічну особливість” — бормотіння перехожих в повістях Гоголя, яке він розглядає як “слуховий символ”: “Гоголь, Гоголь і більше ніхто, розмовляв із собою на ходу, але в цьому монолозі різними голосами відлунювали примарні створіння його уяви” [17, с. 38].

Якщо підсумувати ці спостереження, то ми виявимо, що в них задіяні різні сенсорні органи: нюх, зір та слух. Помічаючи ці деталі, Набоков, слід за Гоголем, намагається активізувати у читача різні відчуття, які дозволять зрозуміти “індивідуальну магію письменника” і тексту, і в той же час “підкорити свою уяву” (оскільки “уява без знання приведе лише на задвірки примітивного мистецтва” [18, с. 142]), “а для цього треба чітко уявляти той особливий світ”, який автор надає в розпорядження читачеві, стверджує Набоков. “Треба дивитися та слухати, треба навчитися бачити кімнати, одяг, манери жителів цього світу” [16, с. 27].

Слід відзначити, що Набоков диференціює простір діалогу з автором. Умовно кажучи, він вступає в діалог тільки зі “справжнім Гоголем”, який згідно з Набоковим, “невиразно виявляється в “Арабесках” (що включають “Невський проспект” і “Портрет”) і повністю розкривається в “Ревізорі”, “Шинелі” та “Мертвих душах” [17, с. 53]. Відносно інших гоголівських творів Набоков висловлюється доволі різко, наприклад: “На мій погляд, нема нічого нуднішого за романтичний фольклор” (про цикли “Вечори на хуторі поблизу Диканьки” та “Миргород”) [17, с. 52]; “В період створення “Диканьки” та “Тараса Бульби” Гоголь стояв на краю найнебезпечнішої прірви (і як він був правий, коли в зрілі роки відхрещувався від цих штучних творинь своєї юності)” [17, с. 53]. Далі Набоков пояснює свою позицію: надмірний акцент на соціальних та моральних аспектах здатен привести до помилкових трактувань твору, а в гіршому випадку — знищити його. “Я злюся на тих, хто любить, аби їхня література була пізнавальною, національною, виховною або поживною, як кленовий сироп та оливкове масло” [17, с. 59]. Таким чином, “осяяти твір” живильною іскрою здатні лише деталі та вміння їх бачити. “Визначне художнє достоїнство цілого, — на думку Набокова, — залежить (як і в будь-якому шедевр) не від того, що сказане, а від того, як це сказане, від блискучого поєднання маловиразних подробиць” [17, с. 69]. В одному зі своїх інтерв’ю критик відзначив, що “найкраща частина біографії письменника — не переказ його пригод, а історія його стилю” [18, с. 272–273]. Цю формулу він наслідує в роботі над життєписом Миколи Васильовича. Набоков підкреслює, що “його [Гоголя — А. М.] твори, як і будь-яка видатна література, — це феномен мови, а не ідей” [17, с. 131].

**Висновки.** Таким чином, сформувавши власну концепцію творчості Гоголя, Набоков ставить перед собою мету переконати читача в помилковості поглядів своїх попередників: “Мета моїх коротких заміток про творчість Гоголя, треба сподіватися, стала цілком ясною. Вона зводиться до наступного: якщо ви хочете дізнатися щось про Росію, ... якщо вас цікавлять “ідеї”, “факти” та “тенденції” — не торкайтеся Гоголя” [17, с. 131]. В рецепції Набокова Микола Гоголь постає як творець цілком особливого світу, характеристиками якого є “дзеркальність”, “зворотність”, “незвичайність”. “Все обман, все мрія, все не те, чим здається...”. Цю цитату можна винести епіграфом до набоківської інтерпретації творчості М. В. Гоголя.

## Список використаних джерел

1. Аверин Б. Дар Мнемозины : Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции / Б. Аверин. — СПб. : Амфора, 2003. — 399 с.
2. Бойд Б. Владимир Набоков : американские годы : Биография / Б. Бойд ; [пер. с англ. М. Бирдвуд-Хеджес, А. Глебовской, Т. Изотовой, С. Ильина]. — М. : Независимая газета ; СПб. : Симпозиум, 2004. — 928 с.
3. Барабаш Ю. Набоков и Гоголь (Мастер и Гений) : Заметки на полях книги В. Набокова “Николай Гоголь” / Ю. Барабаш // Москва. — 1989. — № 1. — С. 180–193.
4. Белый А. Мастерство Гоголя : Исследование / А. Белый. — М., Л. : ОГИЗ, 1934. — 324 с.
5. Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова / Н. Букс. — М. : Новое литературное обозрение, 1998. — 208 с.
6. Вересаев В. Гоголь в жизни : Систематический свод подлинных свидетельств современников / В. Вересаев ; предисл. Ю. Манна; коммент. Э. Безносова. — Х. : Прапор, 1990. — 680 с.
7. Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина : Работы о Набокове / А. Долинин. — СПб. : Академический проект, 2004. — 672 с.
8. Иванова Н. Н. В. Гоголь в восприятии и творческой интерпретации В. В. Набокова : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 “Русская литература” / Н. Иванова. — Псков, 1999.
9. Злочевская А. В. В. Набоков и Н. В. Гоголь / А. Злочевская // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филологические науки. — 1999. — № 2. — С. 30–46.
10. Злочевская А. Художественный мир Владимира Набокова и русская литература XIX века / А. Злочевская. — М. : Изд-во МГУ, 2002. — 188 с.
11. Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова : Критические отзывы, эссе, пародии / Под общ. ред. Н. Г. Мельникова. — М. : Новое литературное обозрение, 2000. — 688 с.
12. Левин Ю. Зеркало как потенциальный семиотический объект / Ю. Левин // Ученые записки Тарт. ун-та. Труды по знаковым системам. Зеркало. Семиотика зеркальности. — 1988. — Вып. 831. — с. 6–24.
13. Мережковский Д. С. В тихом омуте: Статьи и исследования / Д. С. Мережковский. — М. : Советский писатель, 1991. — 496 с.
14. Михайлова М. В. В. Набоков и Л. Н. Толстой : особенности эстетической и литературной рецепции : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 “Русская литература” / М. Михайлова. — Псков, 2002. — 21 с.
15. Млечко А. Игра, метатекст, трикстер : пародия в “русских” романах В. Набокова / А. Млечко. — Волгоград : Изд-во Волгоградского гос. ун-та, 2000. — 188 с.



16. Набоков В. Лекции по зарубежной литературе / В. Набоков ; пер. с англ. И. Бернштейн, В. Гольшера, Г. Дашевского, Е. Касаткиной, Н. Кротовской, В. Кулагиной-Ярцевой, М. Мушинской. — М. : Независимая газета, 1998. — 512 с.
17. Набоков В. Лекции по русской литературе / В. Набоков ; пер. с англ., предисл. И. Толстого. — М. : Независимая газета, 1996. — 440 с.
18. Набоков о Набокове и прочем : Интервью, рецензии, эссе / Сост., предисл., коммент., подбор иллюстраций Н. Г. Мельникова. — М. : Независимая газета, 2002. — 704 с.
19. Немцев Л. В. В. Набоков и Н. В. Гоголь : создание образа автора в художественном произведении : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01. “Русская литература” / Л. Немцев. — Самара, 1999. — 21 с.
20. Павлов А. Проблема читателя в эстетике литературного модернизма (креативно-рецептивные аспекты лекционного дискурса В. Набокова) : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.08. “Теория литературы. Текстология” / А. Павлов. — М., 2004. — 23 с.
21. Розанов В. Мысли о литературе / В. Розанов ; вступ. статья, сост., коммент. А. Николюкина. — М. : Современник, 1989. — 607 с.
22. Руженцева Н. Б. Прагматическая и речевая организация русского литературно-критического эссе XX века: Монография / Н. Б. Руженцева. — Екатеринбург : Изд-во Уральского гос. пед. ун-та, 2001. — 312 с.
23. Рягузова Л. Н. Система эстетических и теоретико-литературных понятий В. В. Набокова : Понятийно-терминологический словарь / Л. Н. Рягузова. — Краснодар : Изд-во Кубанского гос. ун-та, 2001. — 140 с.
24. Ухова Е. Проблема художественной реальности в теоретико-литературном наследии В. Набокова : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.08 “Теория литературы. Текстология” / Е. Ухова. — М., 2005. — 23 с.
25. Черемисина И. Владимир Набоков — комментатор и переводчик романа стихах А. С. Пушкина “Евгений Онегин” : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 “Русская литература” / И. Черемисина. — Томск, 1997. — 19 с.
26. Шраер М. Набоков : Темы и вариации / М. Шраер ; [пер. с англ. В. Полищук]. — СПб. : Академический проект, 2000. — 384 с.
27. Grishakova Marina. The models of space, time and vision in V. Nabokov’s fiction : narrative strategies and cultural frames / Marina Grishakova. — Tartu : Tartu university press, 2006. — 324 p.
28. Nabokov Vladimir. Nikolai Gogol / Vladimir Nabokov. — New York : Norfolk, 1944. — 172 p.

## Світлана Кочерга



### СЕМІОТИКА ПРОСТОРОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ ДРАМАТИЧНОЇ ПОЕМИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ “АДВОКАТ МАРТІАН”

*У статті проаналізовано специфіку топосу дому в драматичній поемі Лесі Українки “Адвокат Мартіан”. Доведено, що художній простір тексту організовано за принципом мандали, яка підкреслює самотність головного героя. З’ясовується роль порушення границі простору-мандали у розгортанні конфлікту та семіотичне значення атрибутів екстер’єру дому адвоката Мартіана.*

**Ключові слова:** художній простір, семіотика, мандала, границя.

*The article’s devoted to the analysis of the topos in Lesya Ukrainka’s dramatic poem “Advocate Martian”. It is proved that art space of the text is organized on the principle of mandala, which emphasizes self of the main character. It was turned out the role of mandala-space border violations in the conflict progressing and semiotic meanings of the Martian’s house exterior attributes.*

**Key words:** art space, semiotics, mandala, border.

Творчий шлях Лесі Українки позначається важливими віхами, які засвідчують поступове опанування письменницею формою синтетичного жанру драми. Усвідомивши, що в ліриці її хисту “затісно”, вона ще замолоду почала свої перші спроби у драматургії, які не завжди оцінювались схвально навіть у колі друзів родини Косачів. Драматичні твори Лесі Українки і досі деякі науковці вважають текстами для читання, і в такому маркуванні, на нашу думку, не слід вбачати применшення значення художнього світу письменниці. Однак скрупульозний аналіз текстів Лесі Українки-драматурга дає підстави стверджувати, що авторка добре знала і враховувала закони сцени, хоча її театральне мислення багато в чому випереджало епоху, немов передбачаючи подальший розвиток мови кінематографа та комп’ютерних технологій. Безліч новаторських підходів запропонувала Леся Українка в просторовій організації своїх драм, засвідчуючи вдумливе використання вибіркового знаків культури.

Сюжет літературного тексту розгортається в межах певного локального континууму. У тексті драматичного твору “майданчик” художнього простору чітко окреслений і стає ізоморфним сцені. Як зауважував Ю. Лотман, відмежований простір п’єси “моделює світ засобами театральної умовності. Декорація ж, будучи фіксацією продовження сценічного простору, насправді виступає як його границя” [5, с. 413]. Зазвичай простір у художньому тексті моделює різноманітні зв’язки картин світу: часові, соціальні, естетичні, етичні і т. п. Просторова відмежованість перетворює сукупність речей, що його заповнюють, в певну абстрактну мову, що містить інформацію як експліцитну, так і імпліцитну. Одним з перших звернув увагу на доцільність вивчення цієї складної теми П. Флоренський, який стверджував: “...завдання мистецтва — переорганізувати простір, тобто організувати його по-новому, влаштувати по-своєму” [8, с. 325]. Вивчення організації простору неодмінно призводить до певної авторської семіотичної граматики, яка дозволяє реципієнтові адекватно оцінити закодовану мову знаків.

Одним з прикладів поетики семіозису в творчості Лесі Українки слід вважати драматичну поему Лесі Українки “Адвокат Мартіан” (1911). Над цим твором авторка працювала в Грузії, у часовий відтинок між двома шедеврами — “Лісовою піснею” і “Камінним господарем”, то ж не дивно, що у ньому впізнається характерне для зрілого майстра письмо. В “Адвокаті Мартіані” Леся Українка востаннє звертається до епохи раннього християнства, що служила основним джерелом тем і “колериту” її драматургічних звершень.

Атеїстична пропаганда в умовах тоталітарної ідеології ускладнювала рецепцію “Адвоката Мартіана” в українському літературознавстві. За останні десятиліття спектр оцінок драматичного твору розширився, але від того текст не втратила своєї загадковості. Складається враження, що дійти єдиної думки щодо ідейного змісту драматичної поеми “Адвокат Мартіан” неможливо. У ряді досліджень можна знайти серйозні закиди та звинувачення в адресу адвоката Мартіана (Л. Масенко, О. Лівінська, В. Галацька). Більшість дослідників ставить його в ряд доволі різновекторних персонажів (А. Бичко, А. Стебельська, Р. Тхорук). Небезпідставно З. Генік-Березовська називає адвоката Мартіана “типом неоднозначним”, етичні принципи якого “породжують нову трагедію втраченої людини” [3, с. 222]. У подвижницько-

му світлі намагаються трактувати головного героя драми В. Агеєва, М. Моклиця, О. Кузьма. При такій суперечливості поглядів та різночитаннях набуває важливого значення дешифрування кожного семіотичного знаку в тексті, але нерідко дослідники уникають незайвої скрупульозності. Важко погодитись, наприклад, з В. Галацькою, яка доходить безпідставного висновку, що простота оселі адвоката свідчить “про невибагливий смак хазяїна дому” [2, с. 188]. Насправді ми отримуємо чимало важливої інформації через інтелектуальні коди, зафіксовані в організації простору адвокатової оселі.

Мета цієї статті — проаналізувати особливості замкнутого локусу драматичної поеми Лесі Українки “Адвокат Мартіан”, що позначена багатьма семіотичними знаками, місткий смисл яких заслуговує окремого дослідження. Семіотичний підхід до аналізу організації простору кидає світло на всю структуру художнього тексту та допомагає адекватно розгадати утаємниченість естетичного повідомлення.

Всі події “Адвоката Мартіана” зосереджені в одному домі, що не є типовим для Лесі Українки-драматурга. Здебільшого авторка у своїх драмах протиставляє “свій” і “чужий” (ворожий) простір, наприклад: дім царя Пріама у Трої і Агамемнона в Мікенах (“Кассандра”), українська домівка і московський терем (“Бояриня”), лісовий “палац” і Лукашеве обійстя (“Лісова пісня”), хата Антея і палати Мецената (“Оргія”) та ін. Оселя, у якій родина Мартіана веде замкнуте життя, детально характеризується у розгорнутих ремарках. Архітектурна риторика будівлі геометрично чітка: перистиль (хатній дворик), колонада, двоповерхова оселя з табліном Мартіана на першому плані. Відразу підкреслюється суворий стиль помешкання, “без квіток і покрас”, лише де-не-де посаджені “тривкі рослини”, у яких прочитуються пріоритети вічного та ігнорування тимчасового. Окремої уваги заслуговує символ агави, який є головним рослинним знаком у просторі садиби Мартіана. У застосуванні цього знаку маємо приклад ігнорування Лесею Українкою хронології фактів культури задля семіотичного увиразнення художнього простору. Насправді агава — рослина американська, найбільш поширена у Мексиці, і завезена у Європу тільки після відкриття Америки, тобто не раніше XV ст. Відомо, що листя агави крупне, з шипами по краях, що нерідко завершуються гострими колючками. І якраз “колючим”, болісним для дітей стає перебування у рідному домі. Показово, що

Аврелія, залишаючи батьківську оселю, бере на спогад, заховавши “під покривало”, близько до серця колючий листок агави, який асоціюватиметься у неї з минулим життям. Агава як емблематична рослина у Мартіановій садибі — один з аргументів на користь Мартіана-чужинця, нетипову людину для свого часу і незрозумілу для близьких.

Ф. Г. Лорка у поезії “Агава” називає цю рослину “закам’янілим спрутом”. Камінь як витвір природи і місткий символ, характерний для ідеостиліу Лесі Українки-драматурга, теж напрочуд багатолікий у тексті драми “Адвокат Мартіан”. Його важка сутність, моральний тиск доволі промовисті у сірому мурі, в камінних лавках на підвір’ї Мартіана. Камінна екзистенція нагадує про себе і в інших деталях, що згадуються в тексті, а відтак експресема “камінь” зближує атмосферу дому Мартіана з оселею Гонзаго у “Камінному господарі” Лесі Українки. Останній текст відомий майстерною грою камінного, яка шляхом “перетворення експліцитної загальномовної та традиційно поетичної семантики досягає символічного, а тим самим імпліцитного вираження вагомих фрагментів ідейно-художнього змісту драми” [6, с. 103].

Варто підкреслити, що дія у “Адвокаті Мартіані” відбувається рівночасно на двох різнорівневих площинах, що є прикметою сучасного театру. Такий прийом дозволяє бачити світ розколотим, а відтак виразнішим, інформативнішим. По ходу дії актори “обіграють” усі місця сценічного майданчика. Будинок Мартіана — відгороджений від довкілля світ, а комунікація з зовнішнім простором відбувається через браму і хвіртку. Уже згадка про них у ремарці є попередженням, що садиба Мартіана неодмінно вступить в діалог з “чужим” довкіллям. Воно зафіксоване у закличному морському краєвиді, який можна побачити лише тоді, коли відчиняється брама. Однак у застиглому повітрі замкненого простору Мартіанового дому вирують відцентрові та доцентрові енергетичні потоки мешканців цього будинку, які вступають в гострі діалоги між собою.

Свою мову має і планування домівки, передусім перистилію, що опиняється на першому плані уявної сцени. Схематично дворик дуже близький до графеми, відомою під найменування “мандала” (термін походить від слова *manas*, що в перекладі з санскриту означає “розум”). Мандала, як вказує К. Г. Юнг, “символічно окреслюючи по-

рядок, прагне трансформувати внутрішній хаос у космос; міфологічно — світ диявола у світ Бога” [9, с. 143]. Як символічне зображення всесвіту, мандала має такі основні прикмети: коло, вписане в квадрат, який у свою чергу теж вписаний в коло. Мандалу вважають графемою, за допомогою якої досягаються певні ментальні стани обсервації і концентрації, що вкрай було необхідно для адвоката Мартіана. Її традиційні структурні складники можуть подаватись у вільній інтерпретації. Головна ідея мандали — просування до центру, візуальне пластичне вираження боротьби за возз'єднання з ним, від зовнішнього безладу до внутрішньої впорядкованості, або в символічному сенсі — еволюція від біологічного життя до духовного. Попри те, що мандала вважається одним з сакральних символів в тантричних напрямках буддизму та індуїзму, аналогічні структури мають місце і в інших культурних традиціях. Вважається, що будь-який об'єкт, який задає модель світу і може використовуватися при медитації, має прикмети мандали, що підтверджують архітектурні особливості храмів різноманітних релігійних конфесій. За Юнгом, мандала є також основним символічним виразником архетипу самості, прагнення до повноти реалізації самого себе, і саме ці риси якнайточніше характеризують особистість Мартіана. Підстави для алюзійного поєднання організації простору його дому з мандалою дає розташований в центрі ставок, на який практично раніше у дослідженнях не звертали уваги. “Посередині круглий ставок”, — читаємо у першій ремарці. Ставок засвідчує принципи симетричності і центричності в організації перистилію. Плесо ставка у центрі будинку залишається непорушним протягом усього дійства, якщо не брати до уваги моменту, коли після приїзду сестри господаря з хворою донькою “по знаку Мартіана слуги становлять лектику недалеко від ставка” [7, с. 44]. Проте універсальний символ води використовують персонажі драми у своїх діалогах. Наприклад, “погожої води”, на думку Мартіана, бракує молоді, яка подекуди змушена замінювати її “калюжами”.

Навколо непорушного ставка дворик посипано піском, що є у ритуалах найбільш вживаним матеріалом для побудови мандали. Знаковість піска підтверджує Аврелія:

Для повної подібності — наш двір  
піском посипано та колючками  
засаджено! Зовсім пустиня! [7, с. 17].

В християнській традиції пісок — символ слабкості і непостійності. Щодо пустелі, то С. С. Аверінцев слушно наголошував: “при євангельських згадках “пустелі” необхідно пам’ятати, по-перше, що слово це позначає будь-який безлюдний простір, аж ніяк не будучи географічним терміном. По-друге, воно насичене символічними конотаціями, пов’язаними з старозавітною розповіддю про шляхи виходу з Єгипту через пустелю” [1, с. 215]. Загалом символ пустелі несе навантаження антиномічних значень — вона нагадує про смерть і одночасно оберігає життя, там гинуть слабкі, невірні, але сильні духом зміцнюються у вірі.

Ще один складник мандали — це ворота, які зазвичай мають місце на кожному боці квадрата, посередині якого вписане коло. Ворота як порубіжна зона дому адвоката і довкілля у тексті “Адвоката Мартіана” так само наділені майже сакральним значенням (слід додати, що у домі є ще один вхід для клієнтів — через сіни). У число дійових осіб введений навіть персонаж *воротар*, який охороняє дім Мартіана від будь-якого небажаного проникнення. Подивована Альбіна звертає увагу на цю особливість братового дому:

...який чудний у тебе воротар?  
Не то — не відчиняє, навіть стукать  
у браму не дає [7, с. 44].

Однак тим не менше через ворота відбувається комунікація з зовнішнім світом: через ворота у зав’язці передають цидулу від матері, а згодом діти підуть крізь ці ж ворота у нове життя, залишивши батька наодинці. Хоча небавом брама відкриється, щоб занести у двір хвору небогу адвоката. Чимало подій відбувається безпосередньо під ворітьми, однією з кульмінацій драми є діалог між Мартіаном і Ардентом з різних боків воріт. І нарешті провісником остаточного краху зберегти ілюзію сімейного затишку стає прохід через браму центуріону вігілів. Отже, розгортання конфліктів у драматичній поемі відбувається внаслідок порушення закритого простору, всупереч захисту його Мартіаном за допомогою германця-воротаря. Основна функція воріт — розділ двох світів, зв’язок між якими дозовано все ж зберігається, це своєрідна границя, пропускний пункт, який регламентується. І порушення цього кордону наперекір волі господаря призводить до втрати чистоти концепції окремішнього світу. Границя, розчлено-

ваний простір, завжди увиразнює семантичні одиниці, зумовлює їх валоризацію. У Римі, скажімо, ворота вважались символом юнацької ініціації, саме з нею асоціюється прощальна хода Аврелії та Валента, які вибирають самостійне життя поза батьківським домом, віддаючи перевагу зовсім іншим вартостям і правилам, що суперечать батьківським настановам. Розрив з домівкою по-своєму відчують обоє: тому Аврелія, “не оглядаючись, вибігає крізь хвіртку”, а Валент виходить за браму “втираючи сльози”. Ззовні границю Мартіанової домівки намагаються перетнути ті, кого жене надія, вигнанці довілля (Ардент, Альбіна, Люцілла).

Експресивне дієслово “пустити” у різних формах неодноразово використовується у тексті, нагнітаючи небезпеку порушення порядку Мартіанової мандали. Представник християнського кліру Ізоген повністю підтримує таку вимушену ізоляцію головного героя, оскільки його нелегальне становище вимагало абсолютно незаплямованої репутації. Однак вберегти свій ретельно збудований окремішній порядок власного дому Мартіанові не вдається. Читач/глядач стає свідком катастрофи руйнації цього простору. У результаті двобічного руху персонажів культура внутрішнього і зовнішнього світу піддаються дифузії, а виплекана філософією віри і внутрішнім переконанням мандала як модель світу Мартіана піддається деформації.

Найбільш концептуально претензії до батька висловлює Валент, який з гіркою констатує:

Ми в тебе в домі тільки бути смієм,  
а жити нам не можна, щоб не стати  
для тебе каменями спотикання  
на трудному шляху. То чи не краще,  
якби зовсім нас тут не було? [7, с. 27]

Всі перегрупування, що відбуваються за сюжетом, призводять до фокусу на культурі мертвого, а не до впорядкування живого у своїх межах. Люцілла, яка приходить у дядьків дім з дитинною довірою, лише переступивши поріг путеольської оселі, відчуває психологічний дискомфорт пастки. Але згодом, під впливом адвокатових аргументів та власного болісного досвіду, дівчинка приймає замкнутий спосіб життя як гарантію бажаного спокою. Збіг інтересів з небогою та досягнута угода підсилює сподівання дівчинки на зцілення, але вони виявились марними. “Поганий знак”, який вішував про гробницю забобонній



Люціллу, справдився. Таким чином, замкнений простір дому Мартіана остаточно набирає семіотичної конотації домовини.

Слід звернути увагу, що в організації простору адвокатової оселі важливе місце належить таким атрибутам, як годинники. Їх наявність у творі постійно нагадує про відкритість часового простору, характерного для картину світу Мартіана. Стежити за часом і фіксувати його рух калатанням “клевцем по мідяній дошці” — один з обов’язків слуги Міма, у якому можна побачити своєрідну іпостась самого адвоката Мартіана. Посеред двору розташовано два годинники, за якими ретельно дбає Мім: “великий сонячний дзигар”, один з найважливіших і найпоширеніших хронометричних пристроїв у давнину, та водяна клецидра, що була досить поширена у Римській імперії. Мім постійно підливає воду у клецидру, що і дозволяє визначати час. К. Г. Юнг трактував воду як символ колективного несвідомого (“під її поверхнею сховані бездонні глибини”) і як символ життєвої сили душі. Як мім у клецидру, так і Мартіан задля руху християнської історії постійно підливав свої душевні сили. Так з’єднуються в цілісну семіотичну систему води далекого моря за брамою, ставок як центр мандали-оселі Мартіана, і вода у клецидрі, що дозволяє звести просторово-часову єдність світу до “сили душі”. У табліні Мартіана розташована ще одна клецидра, яка засвідчує його раціональну самоорганізацію та нагадує про професійні обов’язки. Цим годинником на ту пору зазвичай вимірювалася тривалість виступів ораторів у суді. Про нього згадує Валент, як про “холодний часомір”,

що краплею по краплі невблаганно  
відмірює тобі той час короткий,  
що відлено для оборони правди [7, с. 30].

Мартіан знає, що він мусить працювати, як “годинник”, і ця паралель готується у тексті задалегідь. Пишучи про німого Міма, письменниця скрупульозно вказує на такі деталі: Мім повсякчас стежить, де стоїть тінь на сонячному дзигареві, а коли бачить, що він “вже весь покритий тінню”, б’є клевцем, мов на сполох. Аврелія бачить у цьому ритуалі символ примарності свого життя, що “тихо пересувається”, “мов тінь на сонячнім дзигарі”. Будь-який сонячний годинник складається з циферблата і гномона, який давав можливість визначати час за допомогою сфери тіні. У Мартіанових міркуваннях теж викорис-

товуються асоціації з принципом гномону, оскільки адвокат з боєм визнає, що він кидає смертельну тінь на життя своїх близьких. Але без гномону, без тіні, неможливий часовимір поступу у безвість майбуття. Сестрі Альбіні на прощання Мартіан наказує:

Ти мусиш так заїхати далеко,  
щоб тінь моя тебе не досягла,  
і там ходи не в темряві, а в світлі [7, с. 67–68].

Це трагічне усвідомлення тих нещасть, які зазнала сім'я Мартіана через “вишу красу”, яку він “тямить”, як справжній християнин. Дилема Мартіанового “служіння/прислужництва” (В. Агеєва) з висоти часу, як нам видається, втрачає свою актуальність, більш переконливими є аргументи науковців, які в Мартіанові бачать людину, яка здатна на аристократичне служіння ідеї. Частково це усвідомлюють члени його родини, але дискомфорт його світу стає для них нестерпним, через що Мартіан тяжко “карається, але не кається”. Зумовленість речей у світі доволі проста: не буває сонячних дзигарів без гномона, час на них не вимірюється без “тіні”. Мартіан усвідомлює неможливість порушити цей “порядок”, і тому найкращий вихід для нього — остаточно обтяти всі родинні зв'язки. Таке рішення підказує йому совість, а совість, як відомо, долає завзяття первинної свободи, набуває осмисленої самотності і утверджує свободу через самовизначення.

Отже, остаточно руйнується родинне гніздо Мартіана, а його дім починає справляти враження протараненого Ноева Ковчеза: хаос проникає в космос, після чого на позір запановує мертва тиша. Адвокат вступає в іншу смугу свого життя, але навіть перетворення дому на домовину не руйнує його віру, яка залишається його духовним домом. Наприкінці твору мім “зарівнює розтоптаний та зритий ногами пісок” — так згладжує і забуває одиничні трагедії вічність.

Семіотика організації художнього простору драматичної поеми “Адвокат Мартіан” засвідчує самотній “життєвий характер” домівки головного героя і перетворюється на самодостатню естетичну інформацію. За допомогою цієї інформації увиразнюється постать адвоката Мартіана як лицаря обов'язку, який свято вірив, що своїм служінням інкогніто християнській церкві допомагає вдосконалити світ, і така мета варта найвищих жертв і не потребує карбування власного імені на скрижалях історії.

Вважаємо за доцільне проаналізувати особливості організації художнього простору і в інших “драмах ідей” Лесі Українки, “що полягає в семіотичній увазі до деталей або “життєво-зацікавлених” речей, якими простір наповнено, а також в можливості укласти ці речі в певну картину, або, інакше кажучи, певну просторову модель” [4, с. 187]. Зіставлення особливостей просторової організації в різних драмах письменниці дозволить сконструювати типову модель освоєння топосу, характерну для ідіолекту Лесі Українки-драматурга.

### Список використаних джерел

1. Аверинцев С. Евангелие от Матфея. Евангелие от Марка. Евангелие от Луки. Книга Иова. Псалмы Давидовы: Переводы / С. Аверинцев. — Киев: Дух и литера, 2004. — 500 с.
2. Галацька В. Форми вираження авторської свідомості у драматичній поемі Лесі Українки “Адвокат Мартіан” / В. Галацька // *Леся Українка — і сучасність*. Збірник наукових праць. — Т.4. Кн. 1. — Луцьк: Вежа, 2007. — С. 97–112.
3. Генік-Березовська З. Драматична творчість Лесі Українки в тогочасному літературному контексті / З. Генік-Березовська // *Грані культур*. Бароко, романтизм, модернізм. — К.: Гелікон, 2000. — С. 213–226.
4. Гусейнова О. “Семіотика простору” в теоретичних та художніх текстах Віктора Петрова-Домонтовича / Олена Гусейнова // *Вісник Львівського університету*. Серія філол. — 2008. — Вип. 44. Ч. 2. — С. 180–188.
5. Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. *Избранные статьи* (в 3-х т.). — Таллин: Александра, 1993. — Т. I. — С. 413–447.
6. Невідомська Л. М. Імплицитний зміст символу камінь у драмі Лесі Українки “Камінний господар” / Л. М. Невідомська // *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. — 2001. — № 7. — С. 101–105.
7. Українка Леся. Адвокат Мартіан // *Леся Українка*. Збір. тв.: У 12 т. — Т. 6. — К.: Наук. думка, 1977. — С. 9–70.
8. Флоренский П. А. Иконостас: Избранные труды по искусству / П. А. Флоренский; [Сост., предисл., библиогр. справка А. Г. Наследникова]. — СПб.: Мифрил, Русская книга, 1993. — 366 с.
9. Юнг К. Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг. [перв. с нем.]. — М.: Renaissance, 1991. — 286 с.

## МЕДІЄВІСТИЧНІ СТУДІЇ

*Олександр Александров*



### СВОЄРІДНІСТЬ ЛІТЕРАТУРИ КИЇВСЬКОЇ РУСІ (XI — перша половина XIII ст.)

*У статті розглянуто проблему своєрідності літератури Київської Русі XI — першої половини XIII ст., найважливішою особливістю якої є синтез двох традицій: візантійсько-християнської та автохтонної. Доведено, що саме діяльність Володимира Великого варто вважати точкою відліку зародження літератури Київської Русі.*

**Ключові слова:** література Київської Русі, візантійсько-християнська традиція, автохтонна традиція, синтез.

*The peculiarity of the literature of Kievan Rus (the 11<sup>th</sup> — the first half of the 13<sup>th</sup> century) which synthesized the Byzantine-Christian and autochthonous traditions is examined in the article. It is proved that the activity of Vladimir the Great has to be considered as a reference point in the origin of the literature of Kievan Rus.*

**Key words:** the literature of Kievan Rus, the Byzantine-Christian tradition, the autochthonous tradition, synthesis.

Умовною датою зародження літератури на українських землях вважається 988 р., рік хрещення великого київського князя Володимира й Русі. Література дійсно прийшла до нас як Слово віри. При цьому нова релігія не була нав'язана ззовні, а стала результатом складних, часом не позбавлених помилок власних пошуків шляхів духовної єдності.

Початкова стадія історії давньої української літератури репрезентована християнськими писемними пам'ятками XI — першої половини XIII ст. Вони представляють собою твори, які задовольняли синкретичну на той час потребу соціуму та людини одночасно в релігії, праві, історії та прекрасному. Це література Київської Русі.

Історико-літературний термін “література Київської Русі” тривалий час був фактично вилучений із наукового обігу, що несло загрозу

втрати генетичного коду цього яскравого та своєрідного явища культури народу [про термінологічні означення літератури даного періоду див.: 6]. Адже основні писемні пам'ятки цієї доби виникли або безпосередньо у Києві, або на території того державного утворення, яке історики називали та продовжують називати Київською Руссю.

Втраті розуміння своєрідності літератури Київської Русі певною мірою сприяє і те, що у науці спостерігається тенденція до асиміляції місцевих середньовічних літератур у оточуючий їх культурно-релігійний ареол. Останні 40–50 років у медієвістиці панують ідеї Ріккардо Піккіо, який стверджує, що середньовічні слов'янські літератури православного культурного ареалу являють собою наднаціональну єдність *Slavia Orthodoxa* [21]. Прихильники теорії *Slavia Orthodoxa* фактично відмовились від дослідження особливостей середньовічних національних літератур. І це при тому, що загалом концепція Піккіо не заперечує важливості вивчення окремих слов'янських літератур [21, XII]. Однією із крайностей, яка є наслідком захоплення цими ідеями є, наприклад, відмова поділу давньоруської літератури на оригінальну та перекладну [7].

Література як основна форма духовного спілкування може існувати й функціонувати тільки в єдиному духовному просторі. Найважливішою передумовою становлення слов'янських літератур було формування, починаючи з 60-х років IX століття, такого простору. Становлення духовного простору, до якого пізніше увійшла Русь, відбувалося у два етапи. Спочатку, до рубежу XI–XII століть, консолідуючу роль виконувала “ідея слов'янської християнської єдності, сягаючи до кирило-мефодіївської традиції уявлення про *Slavia Christiana* як окрему традицію, що існувала поряд з латинською й грецькою...” [11, 578]. Після розколу 1054 року й у зв'язку з посиленням протистояння Константинополя й Риму відбувається поділ *Slavia Christiana* на *Slavia Orthodoxa* і *Slavia Romana* [пор.: 11 та 21].

Переоцінити значення діяльності свв. Кирила та Мефодія для формування єдиного духовного простору неможливо. Головний здобуток слов'янських першовчителів — це, безумовно, створення слов'янської писемності, що супроводжувалося введенням богослужіння цією мовою. Місіонерський подвиг свв. Кирила, Мефодія та їхніх учнів у Моравії, а потім у Болгарії послужив прикладом християнізації й для східних слов'ян. Свв. Кирило й Мефодій не тільки ство-

рили слов'янську писемність, але й розпочали колосальну за своїм значенням працю з перекладу грецьких книг. Спочатку Костянтин-Кирило, як свідчить його Житіє, переклав Євангеліє-апрокос, а потім і інші богослужбові тексти, які використовувалися в храмах Великої Моравії, куди брати прибули як місіонери. Після смерті Кирила Мефодій продовжив цю діяльність і переклав майже цілком Святе Письмо. Йому ж приписується переклад і деяких інших книг. Коли в 885 р. Мефодій помер, його учнів вигнали з Моравії. Вони продовжили свою місію в Болгарії. Найбільш значною фігурою серед цих книжників є Климент Охридський, який особисто переклав кольорову Тріодь. Засновані в Болгарії Пряславська й Охридська книжні школи здійснили переклади слов'янською мовою низки інших книг, які читались у церквах та монастирях згідно уставів.

У 860-ті роки, коли формується кирило-мефодіївська духовна традиція, Київ був торговельним “перехрестям” Центральної й Східної Європи. Саме тут перетнулися шляхи “із варяги в греки” та “із німці в хазари”. Християнські місіонери приходили сюди як з Візантії й Риму, так і з Моравії (у період перебування там св. Мефодія) [16]. Очевидно, цією відкритістю для цивілізаційних процесів й пояснюється толерантність, характерна для київської християнської культури загалом та літератури раннього періоду зокрема. Саме на київських землях кирило-мефодіївська ідеологія здобула можливість не лише вільного втілення в життя, а й подальшого розвитку.

Формування київського духовного простору як складової частини *Slavia Christiana* а потім *Slavia Orthodoxa* з притаманними йому особливостями — відкритість та своєрідна середньовічна толерантність — було ґрунтом, на якому українська література отримала можливість мати власне обличчя.

Для того, щоб зрозуміти дух епохи, звернемося до Слова про Закон і Благодать. До складу похвали Володимирові митрополитом Іларіоном включена трохи перебудована літургічна формула римокатолицької церкви “*Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat!*”, до якої додана ще одна ланка (частина): “Христось побѣди, Христос одолѣ, Христос въцарися, Христось прославися!”. Людольф Мюллер, який вперше звернув увагу на джерело цієї формули, зазначає: “Готовність до запозичення західної літургічної формули в “Похвалі” Володимирові свідчить про екуменічний характер християнської віри

ларіона. Для нього, очевидно, не існувало протистояння Західної й Східної церков, котре безперечно виявило себе в 1054 р. у розколі (схизмі) між Римом і Константинополем” [15, 96].

Слід констатувати, що формування духовного простору, у якому виникла й функціонувала християнська література Київської Русі, відбувалося під впливом декількох чинників. Каналів, якими християнська духовність прийшла до Русі, було декілька. Основний — візантійський, який забезпечував рецепцію візантійської культури безпосередньо з Константинополя. Показово, що прийняття християнства київською правлячою верхівкою за часів Аскольда (860 р.) і княгині Ольги (про це свідчить літопис під 955 р.) відбувалося саме в Константинополі. Але після прийняття християнства як загальнодержавної релігії у 988 р., на Русі не визнавався месіанізм візантійської церкви, не сприймалася візантійська ідея теократії й домінування світської влади над духовною в церковних питаннях. Історики релігії вважають, що теоретичною основою певної автономності київського християнства з його універсалізмом, що проявляється у відкритому й толерантному ставленні й до Сходу й до Заходу, була кирило-мефодіївська спадщина [10, 5–7].

Другий канал — “балканський”: перекладна література донесла до Києва не тільки букву, а й дух епохи слов’янської релігійної єдності. Після 988 р. на Русь поряд з богослужбовими книгами трансплутуються (термін Д. С. Лихачова) твори візантійської церковної й світської літератури, перекладені в Болгарії й Сербії. Та обставина, що на той час на Балканах уже була перекладена значна частина християнської книжності, звичайно, сприяла прискоренню знайомства з нею киеворуських неофітів. Безумовно, “балканський фактор” вплинув на процес входження Русі до єдиного духовного простору та сприяв поширенню кирило-мефодіївської ідеології. Однак абсолютизувати його роль не варто. І не тільки тому, що на початку XI століття Болгарія як держава припинила своє існування. Важливе значення мали й інші джерела духовності.

Третій — “західнослов’янський”, котрий має коріння у Римі, приніс ідею компромісного союзу слов’ян, що тяжіють до різних християнських церков. Входження Русі до християнської спільноти відбувалося в контакт з духовним кліматом, який склався на західнослов’янських землях на рубежі X–XI століть і існував кілька

десятиліть. Під римським началом тут робилися спроби створення релігійно-культурної спільноти християнського слов'янства. “У цій спільноті повинні були поєднатися різні духовні традиції: римсько-латинська духовність мала тут мирно сполучатися з досягненнями візантійських місій і з кирило-мефодієвською традицією. У принципі така система церковно-політичних поглядів може розглядатися як розвиток ідей слов'янських апостолів. Дійсно, можна вважати, що й до задуму Кирила й Мефодія входило не просто навернення слов'ян до християнства і їхня духовна освіта, але й формування самостійної слов'янської християнської культури, слов'янської християнської спільноти; ця мета й робила актуальним завдання створення особливої слов'янської книжності й слов'янського богослужіння...” [11, 563].

Четвертим, найважливішим каналом, котрий як і західнослов'янський, пов'язував Русь із кирило-мефодіївською традицією, був “корсунський”. Загалом Північне Причорномор'я з його грецькими містами-полісами було широкою зоною контактів Русі з християнською цивілізацією, але особливе значення мав Херсонес, котрий проводив політику певної незалежності від митрополії.

Для формування київської духовної єдності як однієї з найважливіших умов існування культури й літератури похід мав принципове значення. Про це свідчить, зокрема, так зване “Звичайне” житіє Володимира. Зміст цієї літературної пам'ятки, яку ряд авторитетних учених вважають одним з найбільш ранніх текстів “володимирського” циклу, дозволяє припустити, що основною причиною походу Володимира на Корсунь в 988 р., який став для нього серйозним випробуванням, було прагнення домогтися рівності Русі й Візантії, київського князя й візантійського імператора. “Київський князь не пасивно підкорився східній християнській Церкві, а з повними правами ввійшов у візантійський світ” [20, 21]. Зовнішньою причиною походу Володимира на Корсунь був його намір одружитися із сестрою імператорів-співправителів порфірородній принцесі Анні [детальніше див.: 2].

Книги й реліквії, вивезені Володимиром із грецького міста після перемоги та одруження з Анною, є знаковими. Вони виступають свідченнями того, що саме Володимир стояв біля витоків формування нової, кирило-мефодієвської, духовної традиції в Києві. Особливе місце серед корсунських реліквій посідала глава великомученика Климен-



та Римського. Культ Климента Римського, який тісно пов'язаний з кирило-мефодіївською ідеологією, був символом єдності християнської церкви [8]. Тим самим утверджувалася ідея рівності Риму, Константинополя й Києва, а сам Київ, — другий Єрусалим, — осмислюється як світовий християнський центр і сакральна столиця східних слов'ян. До взяття Києва в грудні 1240 р. ханоординцями глава Климента вшановувалася в побудованій Володимиром на Старокиївській горі (за свідченням літопису, на місці вбивства язичниками християн Феодора й Іоанна) Десятинній церкві — меморіалі хрещення Русі. Характерним є й те, що в Києві, крім Климента Римського, в епоху князя Володимира утверджувався культ свв. Миколи й Георгія, які тоді вшановувалися як західною, так і східною церквами.

Прийняття християнства послужило основною, але не єдиною причиною появи в східних слов'ян писемної словесності. Інтенсивному поширенню книжності сприяли реформи Володимира Святославича, завдяки яким родо-племінний союз перетворився на могутню ранньофеодальну державу. Адміністративні, військові й судові реформи призвели до консолідації такого рівня, який логічно завершився прийняттям світової релігії — християнства.

Діяльність Володимира Великого слід вважати вихідною точкою зародження української літератури Київської Русі, оскільки єдиний духовний простір з його рисами своєрідності починає активно формуватися саме за цих часів. В. М. Топоров визначає початок формування ідеї єдності часом написання Слова про Закон і Благодать (40-ві рр.), Найдавнішого літописного зводу (60–70-ті рр.) і Сказання про Бориса й Гліба (не раніше середини XI століття), що уявляється не зовсім точним [23, 265]. Залучення додаткових джерел, у тому числі новітніх, дозволяє змістити цю точку відліку в часі у епоху Володимира Святославича.

Про це свідчать, зокрема, останні дослідження Софії Київської, насамперед надписів-графіті, які дозволяють датувати закладення собору 4 листопада 1011 р., а завершення — 11 травня 1018 р. [12; 19]. Митрополичий собор Київської Русі був закладений, побудований і почасти розписаний волею великого київського князя Володимира, а його син Ярослав лише завершив розпочате батьком. У світлі цих досліджень переконливою уявляється аргументація Н. М. Нікітенко, яка вважає, що Слово про Закон і Благодать було виголошено митро-

политом Іларіоном на хорах Софії Київської в 1022 році [18]. Дійсно, у творі Іларіона епоха Володимира постає не як сива давнина, а як недавнє минуле, яким живуть сучасники — сподвижники великого князя.

Таким чином, прийняття християнства у його “слов’янському” варіанті спричинило інтенсивне поширення на Русі книг мовою, розуміння якої не вимагало багаторічного вивчення. “Книжними” людьми були насамперед ченці, хоча поступово до письмової культури почала долучатися й світська знать. Формується величезний мегатекст, який складається переважно з перекладних і, почасти, місцевих, східнослов’янських писемних пам’яток. Крізь століття до нашого часу дійшла, очевидно, лише невелика частина цих книжних багатств, але й вона вражає ідейно-тематичною розмаїтістю й рівнем майстерності.

Книжність стала основним засобом формування нового світобачення. Родо-племінна замкнутість змінюється відкритим духовним простором, горизонтальний вектор географічного простору доповнюється найважливішим, духовним, складником — спрямованістю до Небесного Єрусалиму. На зміну триярусному образу світу, мислимого за типом світового дерева, прийшов двоярусний з його занебесною й піднебесною сферами. Головне, що привнесло християнство до місцевих уявлень про світобудову, — це історична перспектива, теологічна за своєю суттю. Вічність як основа християнського розуміння часу, розірвавши циклічність язичницької концепції часу, дарувала людині надію. Звідси оптимістичне світовідчужання, яке донесла до нас доординська література.

Процес формування нового світогляду тривав досить довго. Як вважає Герхард Подскальскі, недостатня рефлексованість київського християнства призвела до *безперервності й плавності переходу* від дохристиянської культури до християнської [22, 437]. Про те, що нова релігія стверджувалася на українських землях поступово, свідчить у принципі безкровний характер християнізації Русі.

Одним із свідчень певної уповільненості становлення літератури виступає її початковий період — власне література Київської Русі. Підставою для виокремлення ранньої стадії історії вітчизняної літератури в окремий період слугують не стільки часовий та територіальний ознаки (утворення держави та її розпад, ханоординська навала, взят-

тя Києва у грудні 1240 р.), скільки сама природа цієї писемної культури. Найважливіша її особливість полягає у тому, і це найвищий вияв її толерантності, що в ній синтезовано дві традиції — візантійсько-християнська та автохтонна. Цим вона відрізняється, зокрема, від перекладної візантійської літератури, твори якої на той час склали абсолютну більшість корпусу киеворуських текстів.

Хоча перші київські твори укладалися книжниками, котрі засвоїли візантійську традицію, певне значення мав їх минулий світоглядний досвід, навички логічних операцій, вироблених міфологічним мисленням. С. С. Аверінцев пише, зокрема, про християнську міфологію — свого роду симбіоз християнської догматики й принципу міфології як узагальнення архаїчного “звичаю” [14, т. 2, 598]. Ця творча здатність — створювати симбіози — і зафіксована деякими пам’ятками Київської Русі.

Ранні писемні пам’ятки Київської Русі виникли на перетині двох епох вербальної культури — архаїчної міфопоетики й новітнього християнського символізму, яким відповідають два типи творчого мислення. Експансія міфопоетичного мислення в християнські твори особливо відчутна у наративних творах. Він, цей тип мислення, реконструюється за Сказанням про Бориса й Гліба, Словом про похід Ігоря, почасти — за ПВЛ [докладніше див.: 1]. Меншою мірою її впливу зазнають риторичні фрагменти, які своєю поетикою органічно пов’язані з богослужбовими текстами. Окремо стоїть Слово про Закон і Благодать київського митрополита Іларіона. У його проповіді міфопоетичне начало репрезентоване у похвалі хрестителю Русі великому князеві Володимирі.

У киеворуських текстах міфопоетика та християнський символізм представлені як у “чистому”, так і в змішаному вигляді. Ідентифікувати твори або їхні елементи щодо належності літературній епосі та типу творчого мислення можна шляхом аналізу *структури* світу і персонажів, бо саме у структурі особливості творчого мислення виявляються найбільш чітко. Те, як творче мислення артикулює реальність на окремі частини, а потім створює нову, вторинну стосовно нього цілісну модель світу, дозволяє судити про його специфіку. Іншими словами, структура світу й людини, породжена відповідним типом творчого мислення, виступає критерієм визначення належності твору до тієї чи іншої епохи вербальної культури.

Під міфопоетичним розуміємо творче мислення, що сходить до так званого “дологічного”, синкретичного, мислення, яке здійснює розумові операції, котрі продукують відповідні образи. Основний принцип творчого мислення епохи синкретизму — встановлення внутрішньої семантичної тотожності явищ, незважаючи на їхні зовнішні розбіжності. Завдяки цій тотожності виникає цілісна модель світу й людини, зв'язаних синкретичними відносинами. Основні елементи цієї моделі продукують своєрідні образно-семантичні ряди, що наповнюють її конкретикою і перетворюють на картину світу. Як правило, навіть саме розташування елементів в одному ряді виступає свідченням того, що міфологічне мислення вважало їх субстанційно однотипними. Однак доцентровій інтенції в такій моделі світу протидіє відцентрова, що створюється системою опозицій, які й виконують артикуляційну функцію. Ядро системи складає опозиція життя-смерть, навколо якої вибудовуються ряди внутрішньо синонімічних елементів. Система опозицій, включаючи її ядро, — життя-смерть — додає напруженості протистояння усій моделі світу, а також породжує дію, як правило, у формі руху в просторі чи у вигляді ритуалу.

Середньовічне творче мислення тяжіє до символізму. Відтворення в конкретному творі образу світу це мислення усвідомлює як повтор на іншому рівні Божественного творчого акту. Така подвійність і є підставою для розвитку символізму. Між Творцем і автором твору існує ієрархічна дистанція, але модель світу й людини символічно, тобто почасти, уподібнюються реальному світу, який християнину уявляється бінарним. При цьому образ (картина) світу зберігає бінарну структуру прототипу. Базовою моделлю здійснення символічним мисленням операцій аналізу та синтезу є *пара* елементів середньовічного символічного твору.

Форми синтезу характеризуються у творах християнського символізму значним розмаїттям. Перш за все це символічні зв'язки (або зв'язки символічного уподібнення), котрі відкривають можливість переносу семантики з одного елемента образної пари на інший. Таке перенесення здійснюється як на одному ієрархічному рівні твору, так і між різними рівнями. При цьому опозиційність елементів на нижчому рівні знімається на більш високому. Поряд із такою трансформацією семантики синтетичні функції, як і в епоху синкретизму, виконує дія, у тому числі така, що супроводжується чудесами, котрі знімають

протистояння. Формою подолання опозиції духовного й географічного простору виступає видіння, а вічного й тимчасового — пророцтво і пророкування.

Міфопоетичний та символічний типи творчого мислення не є суто літературними принципами та засобами створення “другої реальності”. Вони реконструюються за найрізноманітнішими явищами народної та християнської культури, у тому числі за творами усної народної творчості. Безпосередньої взаємодії християнської книжності та фольклору не було [5], та й не могло бути. За словами митрополита Іларіона (Огієнка), дохристиянські вірування українського народу не представляли собою певної системи [9], тому не могли здійснити експансію у високоорганізовану систему християнського літературного твору. Привнесення народного начала в писемну культуру могло здійснюватися, вочевидь, лише на рівні підсвідомого творчого мислення, який автор не здатен контролювати.

Таким чином, своєрідність творів літератури Київської Русі, які були укладені місцевими книжниками, зумовлена, перш за все, духом свободи та толерантності, котра сягає своїм корінням особистості та діяльності великого князя Володимира. Вона знайшла віддзеркалення в особливій духовній атмосфері, що певною мірою визначила характер літератури. Поширення кирило-мефодієвської ідеології, яка певною мірою суперечила тій, яку просували на Русь візантійські місіонери, слугувала ґрунтом розвитку своєрідності літератури.

Її місцевою особливістю варто вважати збереження в духовному просторі, у тому числі в літературі як формі духовного спілкування, традицій архаїчного міфопоетичного мислення, які підтримували животворні зв'язки неофітів з природним світом, землею та прашурами, що надавало їм більшої впевненості у собі.

Своєрідність творів літератури Київської Русі, які були укладені місцевими книжниками, зумовлена, перш за все, духом свободи та віротерпимості, котра сягає своїм корінням особистості та діяльності великого князя Володимира.

Судячи з усього, “Київське християнство” з його “християнсько-язичницьким синкретизмом” існувало, визначаючи певною мірою своєрідність літератури, тривалий час. Але з початком розпаду держави на окремі князівства після смерті Володимира Мономаха (1125 р.) зміцнює свій вплив ортодоксальне православ'я. Залишаючись єдиною

консолідуючою силою, церква вносить корективи в духовне життя держави. Але тільки з повною руйнацією державності Київської Русі після ханоординської навали церква пішла шляхом візантійського православ'я з його месіанізмом. Це змінило характер української середньовічної літератури.

#### Список використаних джерел

1. Александров Олександр. Старокиївська агіографічна проза XI — першої третини XIII ст. — Одеса, 1999.
2. Александров А. В. Идейная структура “Обычного жития” Владимира // *Медієвістика*: Зб. наук. ст. — О., 2002. — Вип. 3. — С. 34–41.
3. Алексидзе А. Д. Литература XI–XII вв. // *Культура Византии: Вторая половина VII–XII в.* — М., 1989.
4. Білоус П. В. Зародження української літератури. — Житомир, 2001.
5. Білоус П. В. Давньоукраїнська література і фольклор: проблема художнього коду. — Житомир, 2006.
6. Білоус Петро. Проблема атрибуції літературного періоду Київської Русі // Білоус Петро. Актуальні питання української літературної медієвістики. — Житомир, 2009. — С. 117–126.
7. Буланин Д. М. Древняя Русь // *История русской переводной художественной литературы: Древняя Русь. XVIII век. Проза.* — СПб., 1995. — Т. 1. — С. 17–73.
8. Верещагіна Н. В. Перші загальнодержавні культи Київської Русі (святих Климента і Миколая) та їх відтворення у пам'ятках історії і культури Києва: Дис. ... канд. іст. наук. — К., 1999.
9. Іларіон, митрополит. Дохристиянські вірування українського народу. — К., 1994.
10. Історія релігії в Україні: У 10 томах. — К., 1997. — Т. 2. Українське православ'я.
11. Живов В. М. Slavia Christiana и историко-культурный контекст Сказания о русской грамоте // *Из истории русской культуры.* — Т. 1. Древняя Русь. — М., 2000. — С. 552–585.
12. Корнієнко В. В. Найдавніше датоване графіті Софії Київської: нова знахідка // *Пам'ятки Національного заповідника “Софія Київська”*: культурний діалог поколінь. Матеріали IV міжнародної наукової конференції “Софійські читання”. Київ, 25–26 жовтня 2007 р. — К., 2009. — С. 31–37.
13. Малышевский И. И. Рецензия на книгу Е. Голубинского “История русской церкви” // *Отчет о 24-м присуждении наград графа Уварова.* — СПб., 1882. — С. 50–51.

14. Мифы народов мира: Энциклопедия в двух томах. — М., 1991—1992.
15. Мюллер Людвиг. Киевский митрополит Иларион: жизнь и творчество // Мюллер Людвиг. Понять Россию: историко-культурные исследования. — М., 2000. — С. 88—124.
16. Назаренко А. А. Древняя Русь на международных путях. — М., 2001.
17. Никитенко Н. Н. Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской: Историческая проблематика. — К., 1999.
18. Нікітенко Н. М. Коли й де Іларіон виголосив своє Слово? // Могилянські читання. — 2001. — К., 2002. — С. 17—24
19. Нікітенко Н. М., Корнієнко В. В. Найдавніші датовані графіті Софії Київської // Праці центру пам'яткознавства. — К., 2007. — Вип. 12. — С. 244—260.
20. Пиккио Риккардо. История древнерусской литературы. — М., 2002.
21. Пиккио Риккардо. Slavia Orthodoxa: Литература и язык. — М., 2003.
22. Подскальски Герхард. Христианство и богословская литература в Киевской Руси (988—1237). — СПб., 1996.
23. Топоров В. Н. Святость и святыне в русской духовной культуре. — М., 1995. — Т. 1. Первый век христианства на Руси.

*Олег Хававчак*



## ПИТАННЯ ЛІТЕРАТУРНОСТІ “ЛІТОПІСУ САМОВИДЦЯ”

*У статті аналізується барокова поетика “Літопису Самовидця”. “Літопис Самовидця” розглядається як першотвір із ряду козацьких літописів.*

**Ключові слова:** бароковий дискурс, літературність, поетика.

*In the article the barokova poetics of “Chronicle of Samovidtsya”. The “chronicle of Samovidtsya” is examined as an original from the row of cossack chronicles.*

**Key words:** barokoviy diskurs, literary, poetic.

“Літопис Самовидця” (назва Пантелеймона Куліша. — О. Х.) як знаковий твір жанру т.зв. “козацького літописання” може ідентифікуватися як малодосліджений в сучасній науці, а, отже, цим обґрунтовується вибір теми представленої статті. На межі ХХ і ХХІ століть одним із найбільш авторитетних дослідників “Літопису Самовидця” був відомий історик Ярослав Дзира, першовидавець твору в сучасній Україні. Склавши іменний і географічний покажчики до нього, короткий словник маловживаних слів, бібліографію праць про літопис, віднайшовши і опублікувавши унікальні фотодокументи та, щонайголовніше, дослідивши текст, Я. Дзира прийшов до висновку: “Однією із найвидатніших історіографічних пам’яток і одним із найдостовірніших історичних джерел ХVІІ ст. є літопис Самовидця. Ця пам’ятка має цілком світський, загальноукраїнський характер. Поряд з іншими літописними творами початку ХVІІІ ст., такими як літопис Граб’янки і Величка, праця Самовидця є чи не винятковим за своєю самобутністю й оригінальністю явищем української писемності ХVІІ ст. Як історичне джерело (його автор був очевидцем подій) літопис Самовидця містить повідомлення про такі події і явища, які не збереглися в жодних документах або ж передані тенденційно, з фактичними помилками. Мова і стиль літопису Самовидця позбавлені книжності, риторичних прикрас і впливу польської чи латинської літератури. Автор не дотримується літописної стильової традиції, яка



тоді була поширена на Україні” [1; 10]. Однак, не заглиблюючись у питання літературності літопису, Я. Дзира не заперечує його: “Літопис Самовидця привертає пильну увагу істориків, літературознавців, мовознавців, любителів старовини. Як історичне джерело його не обминає жоден історик, що вивчає історію українського народу другої половини XVII ст... Високу оцінку праці Самовидця дали відомі українські історики, філологи, письменники: Т. Шевченко, О. Бодяньський, М. Максимович, М. Костомаров, О. Левицький, В. Іконников, І. Франко, Д. Багалій, Д. Яворницький, М. Возняк та ін.” [1; 10].

Сучасник Я. Дзирі — вчений Олекса Мишанич — також схиляється до думки, що “Літопис Самовидця” є твором переважно історичним, хоча пов’язує його із мемуарно-історичною прозою. Він, зокрема, пише: “Кращі твори мемуарно-історичної прози першої половини XVIII ст. продовжують традиції літописів і хронік XVII ст. — Густинського, “Кройніки Феодосія Софоновича”, “Кройники Леонтія Боболінського”, “Синописа”, приписуваного Іннокентію Гізелю, “Літопису Самовидця” [4; 21].

Звертає на себе увагу факт певної розбіжності думок Я. Дзирі та О. Мишанича про “Літопис Самовидця” і концепцію цього твору в “Історії української літератури. Частина перша. Від початків українського письменства до Івана Котлеревського” Івана Франка, який писав: Тільки у деяких освіченіших одиниць між козацтвом держалися ідеї про давню козацьку волю та про боротьбу з бісурманами та ляхами, ті ідеї овіяли чаром поезії поперед усього Хмельниччину з її героями та війсьними тріумфами, зробили з неї велику національну епопею з усіма перипетіями драматичного розвитку; скромні початки ведуть за собою великі наслідки, із незначного уряду писаря чи сотника Хмельницький раптом робиться українським Мойсеєм...

Тільки Бог святий знає,

Що Хмельницький думає-гадає. Отсе було те тло, на яким козацькі літописці, починаючи Самовидцем, а кінчаючи Полетикою (псевдо-Кониським), звільна, з різномірних традицій та джерел творили велику епопею Хмельниччини, яку найкраще, найповніше і з позорами наукової точності змалював Костомаров” [7; 331]. Іван Франко розглядав “Літопис Самовидця” як першопочаток “отсієї грандіозної конструкції Хмельниччини, конструкції більше літературної, ніж історичної...” [7; 332]. Проф. Дмитро Чижевський натомість, немовби

розвиваючи Франкову концепцію твору, виділить таку “велич”, як літературну домінанту, “як одну з тих рис, що можуть характеризувати твори як мистецькі”, бо “поруч з насолодою від краси можна поставити естетичну насолоду, що її переживає людина при сприйманні таких об’єктів, що розмірами або силою (кажучи популярно) перевищує межі всякого звичайного буття, об’єктів. Таке враження роблять на людину, наприклад, море, буря та гроза тощо” [9; 373–374].

За “межі всякого звичайного буття” виводить Самовидець свою “грандіозну конструкцію Хмельниччини”. Вона, справді, “більше літературна, ніж історична”. Літописець відчуває себе автором — представником певної літературної школи, яку сучасною наукою визначено як барокову. Так, відповідно до вимог, зокрема, барокових текстів, вони повинні “відкриватися” передмовою. Уся ця структурна одиниця носить назву “О началі війни Хмельницького”. Тут порушено питання причин війни Хмельницького: духовний гніт українства, політичної ситуації, соціальні утиски та особисті кривди, нанесені Богданові Хмельницькому чигиринським підстаростою Чаплинським.

У передмові до перекладеного ним літопису Величка Валерій Шевчук слушно наголошує, що т.зв. “козацькі літописці” були високо освіченими, отримавши класичну академічну освіту. Вони у своїй творчості використовували, зокрема, знання, отримані в курсах риторики [10; 12]. У “Літописі Самовидця” теж відчувається відповідний літературний струмінь, зокрема, відома настанова Феофана Прокоповича: “Не пиши для наших днів, розраховуючи на те, щоб ті люди, які живуть тепер, тебе хвалили й поважали, а, охопивши думкою все століття, складай історію краще для прийдешніх поколінь і від них добивайся нагороди за її написання” [6; 340–341].

Як на нашу думку, саме перелічені настанови прагне зреалізувати у своєму літописі Самовидець, у значній мірі відроджуючи відповідний літературний жанр княжої доби. Він не прагне передавати того, чого ніколи не було. Тому-то задуманий універсально, по-бароковому, образ своєї частини України, він ділить, деталізує за допомогою відповідно обраного хронотопу, винесеного у заголовок. Дотримуючись обраної манери, письменник прагне точності у зображенні місця та часу дії: “На початку того ж року, взявши відомість от комісара козацького, панове гетьманове так коронній Миколай Потоцкий, яко теж и полній Калиновській, же юже купа немалая войска забралася

на Запорожю, до Хмелницького приставши, зараз зо всіми войсками коронними притягли на Україну до города Черкас, и там, отпрауюючи свята Великодніе Воскресенія Христова, усе військо козацкое с полковниками їх скупили и казали отим присягати, же не мають зрадити полковноков своїх и до Хмелницького приставати” [3; 47].

Як відомо, барокові автори не мислили себе поза “трансцендентно-містичною парадигмою, кореспондованою з християнським провіденціалізмом” [5; 13]. Самовидець, на нашу думку, не становить винятку з цього правила: його літописець поєднує історію світську та церковну, більше того, духовний дискурс у нього є визначальним як у питаннях характерології, так і тлом, своєрідним німбом, який відсвічує земне життя. Із Воскресіння Христова розпочиналося літочислення церковного життя. Як із цього могутнього джерела християнського оптимізму, розпочинає свій виклад подій наш автор, покладаючись на нього і сподіваючись щасливого для України їх завершення.

Однак майстерність твору, його стиль не може трактуватися “в сенсі “художньої реалізації методу”, а повинен вивчатися “в сенсі універсальної категорії художньої творчості, що обіймає всі її рівні: світосприйняття, ідеї, семантику, поетику” [5; 10]. Проф. Д. Чижевський, дошукуючись типології світосприйняття та ідей літописця, виокремив їх у такий спосіб: “Досить мальовничий стиль автора з гарними описами та іноді досить напруженим драматизмом оповідання, з досить простою мовою, близькою до народної (зустрічаємо приповідки), є, власне, літературною маскою: автор, не лише добре заховав за нею свою особу, – так що її не з’ясовано й досі, але закрив історично-епічним стилем також і в естві досить тенденційний виклад подій з погляду монархічно-шляхетського” [8; 302].

Однак із думкою проф. Д. Чижевського про те, що Самовидець керується певними тенденціями у змалюванні “козацької революції” (термін Наталії Яковенко) 1648–1654 років, беззастережно погодитися не можна. Як на нашу думку, це підтверджує наскрізний у літописі словообраз “пустошення”. Він нестільки співзвучний з аналогічним у “Літописі Руському”, скільки у контексті усіх воюючих сторін. Пустошать Україну усі: Б. Хмельницький: “...и так Хмелницький з своїми войсками и татарами или с ордами великими просто ко Львову потягли, пустошили усі города, и под. Львов поступивши попусто-

шил, тилко самій город Львов акуп за себе дал орде и Хмелницкому” [3; 53]; І. Виговський: “А гетьман Виговській, прийшовши под. Полтаву, стал неоподаль, докучаючи полтавцам, где Пушкар, не чекаючи приступу Выговского, тысячей у двадцять albo и болше з запорожцями вийшовши из города на святую тройцу рано, ударил на табор Выговского, и там в табор уламавши ся, юже и гарматы опановал был; але гетман Виговській, на коня впавши, до орды прибіг, и знайшовши орду в поготовости, зараз з ордою дал своїм помочи, же їх з табору выбили, и не допустивши до міста Полтави, всіх вистинами и самого Пушкара стяли, же мало хто з того войска живим вышол и Полтаву доценту Выговській спустошил... [3; 62]; Плюндруе Україну “1664 року король полській Іван Казимир, Perezимувавши в Острі и тоже там надпустошивши, войска и татар до себе затягнувши...” [3; 85], и “...сам его царское величество Петр Алексіевич високою своею царскою особою водою, суднами, з войсками великими... подьступил под. Азов, город турецький и аного доставал, около попустошил”, а “солтан з ордою білагородскою... слободи попустошил” [3; 136].

Маска безстороннього оповідача стає для Самовидця “тісною”. Вимальована ним картина руїни поступово покриває весь обраний ним хронотоп. Подібні описи переважно вражають авторським співчуттям та болем. Однак уже попереднє ознайомлення із тим, як портретують чи описують героїв козацької революції Граб’янка чи Величко, складається враження, що Самовидець опозиціонує першим, бо не пише про діла “незначущі, суспільно неістотні, приватно-безвідносні”, які не відносять до роду, стану, становища, звання, гідності діяча, тобто такі, що “виявляють тільки його приватні смаки” [3; 356], а вважає “справами володаря мудро управляти державою, видавати закони, чинити суд, виносити вироки, розподіляти нагороди” [7; 357].

На тлі текстів Григорія Граб’янки чи Самійла Величка, які, творячи своїх персонажів, вдавалися до “законних прийомів, цілком припустимих засобів, природної матерії творення, з виразним елементом художньої типізації” [2; 433], Самовидець прагне “дограти роль” історика, що послідовно сповідує принцип “нехай слава чи осуд впливають із самого правдивого викладу подій” [6; 341]. Чи не єдиним відступом від цього правила для нього можуть бути покійні володарі. Так, у оповіді “Война самая року 1648...” читаємо: “Не тил жидов гу-

били и шляхту, але и посполитим людем, в тих краях живучим, тая ж біда была, многіе в неволю татарскую пойшли, а найбарзій ремесники молодіе, которіе себѣ голови голили по-полску, чуприну пускаючи наверх голови. Але предся русь християне в тих повітах в городах позоставали, и ежели якого поляка межи сабою закрилі, то тот жив. Костелі зась римскіе пустошили склепи с трупами откоповали, мертвих тіла з гробов викидали и обдирали и в том одіну ходили” [3; 53].

У вищенаведеному Самовидець не тільки висвітлює своїх персонажів через їх дії, але й вдається також до улюбленого бароковими прозаїками прийому натюрморту, який “у літературі рідко коли мав самодостатнє сюжетотворче, а, отже, й жанротворче значення, але як художній засіб заповнення тла, на якому розгортається дія, відігравав істотну роль” [2; 359]. Обираючи переважно тотожні вищенаведеному вже дії для характеристики своїх “володарів”, в т.ч. і Богдана Хмельницького, Самовидець, як є підстави думати, переважно “полемічно знеславлює”, ніж “панегірично уславлює” (терміни Володимира Кречотня) їх: “Де тоє спустошеня того літа (1648-го року. — *О. Х.*) тривало аж, почавши от петрова поста, до филипова посту, там под Замостям зоставал Хмелницкій, бо Господь Бог за гріхи навиділ землю тяжкою войною и отнял оной господара, тоест короля щасливого Владислава, которій на початку тоей нещасной войны померл, вьехавши з Вилня у Меречу. И так не могли панове сенаторові тому запобігти згодою, але що порвалися войной на собі понесли. Аж видячи так великій упадок своєї шляхти, панов значних и войска и подданных утрати, в тот час почали старатися о королю собі и обобрали на королівство полское Яна Казиміра, рожаного брата зайшлого короля Владислава. Где зоставши королем, обослал гетмана Хмелницкого писмом, напоминаючи, жеби юже панство не пустошил, що гетман Хмелницкій на писмо королевское вернулся на зиму на Україну до Чигирина и там жону собі понял куму Чаплинскую, маючую мужа живого, а орди в Крим пошли з добичею” [3; 53].

Прийом “полемічного знеславлення” також використовує Самовидець, портретуючи Івана Самойловича, ще одного персонажа свого твору. Із початком гетьманування Івана Самойловича за українською літературною традицією про нього було створено кілька поетичних творів, у т.ч. панегірик одного із найбільш обдарованих барокових поетів, протопресвітера Свято-Успенської церкви в Полтаві Івана

Величковського. Видатний медієвіст нашого часу Володимир Крекотень одним із перших у науці дослідив його естетичну природу і дійшов висновку, що це не стільки панегіричне приписування якостей ідеального вождя Іванові Самойловичу, скільки програма вимог до нього і гетьмана взагалі від імені інтелігентних кіл тогочасного українського громадянства, декларована в момент, коли булава вислизала з рук Самойловича під тиском опозиційних йому сил. Пригадаймо, що Самойловичів наступник Іван Мазепа набував собі політичний капітал великою мірою за рахунок реалізації культурницьких вимог, висловлених Іваном Величковським.

В. Крекотень аргументує також іншу свою концепцію того, що “характеристика гетьмана Івана Самойловича, вихоплена Величком з уст його “ближніх підручних”, перегукується з характеристикою, даною необачному поповичу в літописі Самовидця, що автор цього літопису теж наголошує, не без іронії, на духовному походженні гетьмана; теж відзначає, що “зразу” він “барзо покорним и до людей ласкавим бил”, але, розбагатівши, “барзо гордий стал” [2; 120].

Образові Івана Самойловича порівняно немало місця відводить також Самовидець у щорічних оповідях від “Року 1672” до “Року 1687”. Він вдається переважно до іронії, висміюючи походження гетьмана, його зневагу до священничого стану, з якого вийшов (виїжджаючи на полювання, дбав “жеби нікди священника не побачил”, бо “то собі за нещастя міл); не допускав священників до гетьманського двору, заставляв старшину вистоювати перед ним; “також и духовенство, священници, хочай би який значний, мусіл стояти з непокритою головою. А у церкві нігди не йшол дари брати, але священник до него ношовал, также и сини его чинили...” [3; 128].

Тут, на нашу думку, напрошується узагальнення: чим бездарніший гетьман, тим більшої пиhi сповнюється він, володарюючи, іронізує Самовидець. Зокрема, володіючи всього-на-всього чотирма містами, неймовірно гордим від того був Юрій Хмельницький. Тут літописець — неперевершений майстер іронії, маскується під абсолютно нейтрального мовця, хоча йдеться про однозначно трагедійне тло оповіді: “Зараз того ж часу отступивши от нашего войска, часть войска турецького и татар, пошовши з Яненком под Канев и Канев достали и вирубали людей, и Канев спалили, и монастыр, где у церкви мурованой много люду подушили огнем турки, а остаток через при-

сягу здалися Хмельницькому, а городи: Черкаси, Мошна, Корсун, Жаботин zostали в послушенстві Хмельницького в власти турецкой” [3; 116].

Соціальні контрасти, подібно до Івана Вишенського, Самовидець поглиблює мистецьки вжитими пророчими антитезами: “Ово згола усіх людей нізащо міли (Самойлович і його сини. — *О. Х.*), не помишляючи на подлость свого рожаю, же Господь Бог тим борзо ображен бывает, хто в пыху подносится. И за тое скарани zostали... вмісто розкоши—срогая неволя, вмісто карет дорогих и возникнов—простий возок, теліжка московская с підводником, вмісто слуг нарядних—сторожа стрелцов, вмісто музики позитивов— плач щоденний и нарекания на свое глупство пихи, вмісто усіх роскошей панскіх—вічна неволя. На том скончалося гетьманство поповичово 25 июля, в субботу” [3; 127].

У поезиці “Літопису Самовидця” багато важить віщування, утаємничість пророцтва, знаки майбутніх трагедій за гріхи людські. Цей аспект тексту Самовидця теж окремо не розглядався літературознавцями. Власне, крім образу гетьмана Самойловича, ґрунтовно проаналізованого Володимиром Крекотнем, про що йшлося вище, сучасне літературознавство обходиться оцінкою майстерності твору, даною проф. Д. Чижевським, віднесеним ним до “кількох найславніших творів, що звуться літописами” та дістали “літературну обробку” [8; 314]. У Самовидця відсутня епічна широта викладу, як, скажімо, у Самійла Величка. Натомість, Самовидець хвилюється, вживаючи відповідну лексику, у подібних оповідях висловлює своє ставлення до описуваного, вживаючи семантично забарвлені епітети: “Зараз по весні заводится на новое лихо, чого за иних гетманов не бывало, тоест черной ради. А то зараз фортеліов заживает Бруховецкий и докучает его царскому величеству, о той раді просячи, жеби кого зволил его царское величество на тую раду послати. И так звороти на жадання запорожцев и таких полков которіе ся прив’язались до Бруховецкого, висилает его царское величество окольничого князя Великогагина и столника Кирила Юсифовича Хлопова, о которих зближенню взявши відомість, Бруховецкий зараз, вишовши з Гадячого, простует ку Батурина, переймаючи тых посланых от его царского величества, а своїх розсилает по всіх полках с писмами, жеби усе посполство стягалося под. Ніжин у раду и Ніжин рабовати” [3; 81].

Притаманний обдаруванню Самовидця трагізм бачення ситуації виливається у відповідне лексико-семантичне моделювання тексту: “Заводится на новое лихо”, “чорна рада”, “фортелів заживает Брюховецькій”, “докучает его царскому величеству”, він виконує жадання тих полків, “каторі ся привязались до нього Ніжин рабовати”. Самовидець виявляє тут глибинне знання української мови, розкриваючи за допомогою відповідно вжитих лексем не тільки суть описуваної ліричної ситуації, але й також своє негативне ставлення до гетьмана як людини.

Антитезою до “чорної ради” Брюховецького Самовидець визначає “собранне Сомково”, яке “нінащо обернулося”, бо Брюховецькій і “ліпшую маску з запорожцями міл у его царского величества”, а також “за старанієм єпископа Мефтодія, которого Брюховецькій запобігли подарунками и обетницами розними, яко то люде звикли дарами уводитися” [3; 81]. Ця остання сентенція — типове для Самовидця розуміння сучасного авторові українського поспільства, про яке він часто висловлюється афористично як “несталось наших людей” [3; 82].

Особливість лірико-трагічної поетики літопису Самовидця посилює також схильність автора до виразу власних лихих передчуттів та посланих Богом трагічних знаків. Так, “того ж дня, як тая рада стала, — оповідає літописець, — місто Ічня, в котром рада была, и церков тая, в которой Сомкові присягали на послушенство гетманское, усе згоріло до знаку тоей же години, як Сомка взято до в'язання” [3; 83].

Для Самовидця, при його душевній схвильованості від описуваного, багато значить контекст, диктований не тільки бароковим універсалізмом, але й особливою наративною майстерністю автора. Так, скажімо, опис ічняської пожежі служить авторові не тільки образним підсумком подій, що відбулися, але й знаменням ще лихішого лиха, бо після трагедії Ічні Брюховецькій замислив не менше зло: “Гетман Брюховецькій, одержавши цале гетманство, вислал послов до царского величества болшей ста человека, дякуючи за уряд гетманства, и на Сомка з его полковниками, которі сидят в ніжинском замку, нікаторі річи змисливши об їх нечисливости ку царскому величеству, чого и не было” [3; 83].

Отже, Самовидець, по-перше, продовжив і розвинув уже у барокову добу традиції літописання княжої доби, органічно ввівши у



назву свого твору запозичення з автора XVII ст. жанр “літописець”. По-друге, засвоївши таємниці риторичного мистецтва із курсів професорів Києво-Могилянської академії, він прагнув утриматися у “масці” безстороннього наратора, однак предмет відтворення зродив у ньому антитетичні творчі інтенції — лірико-трагедійні. По-третє, нерідко вдаючись до народно-пісенної форми викладу, Самовидець блискуче скористався як прийомами “натюрморту” та “полемічного портретування” персонажів, так і іншими описаними в статті елементами власне барокової поетики.

#### Список використаних джерел

1. Дзира Я. Вступ // Літопис Самовидця. — К.: Наукова думка, 1971.— 207 с.
2. Кречотень В. І. Вибрані праці / [відп. ред., упор. О. Мишанич].—К.: Обереги, 1999.— 344 с.
3. Літопис Самовидця / [вид. підготував Я. Дзира].— К.: Наукова думка, 1971.— 207 с.
4. Мишанич О. В. Українська література XVIII ст.// Українська література XVIII ст.: Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори. — К.: Наукова думка, 1983.— С. 5–28.
5. Наливайко Д. І. Українське бароко: типологія та специфіка / Українське бароко. — К.: Акта, 2004. — Т. 1. — С. 8–19.
6. Прокопович Феофан. Про риторичне мистецтво... // Філософські твори: В 3-х т. / [перекл. з лат].— К.: Наук. думка, 1979. — С. 104–433.
7. Франко Іван. Історія української літератури. Часть перша. Від початків українського письменства до Івана Котляревського // Збір. творів: У 50-ти т.— К.: Наукова думка, 1983. — Т.40: Літературно-критичні праці. — С. 7–372.
8. Чижевський Дмитро. Історія української літератури.— К.: Академія, 2003. — 568 с.
9. Чижевський Дмитро. Поза межами краси: до естетики барокової літератури // Українське літературне бароко: Вибрані праці з давньої літератури.— К.: Обереги, 2003.— С. 373–393.
10. Шевчук Валерій. Самійло Величко та його літопис / Величко С. В. Літопис / [відп. ред. О. В. Мишанич].— К.: Дніпро, 1991. — Т. 1. — С. 3–15.

## ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ТА КОМПАРАТИВІСТИКИ

*Анастасія Адамович*



### ОСОБЛИВОСТІ ПОЗАСЮЖЕТНИХ ЕЛЕМЕНТІВ У СТРУКТУРІ РОМАНІВ М. ШОЛОХОВА “ТИХИЙ ДОН” І М. СТЕЛЬМАХА “ХЛІБ І СІЛЬ”

*У статті досліджується сюжетно-композиційна структура романів М. Шолохова “Тихий Дон” і М. Стельмаха “Хліб і сіль”, з’ясовується також функціональність епіграфів, назв романів, принципів обрамлення.*

*Ключові слова: жанр, епіграф, реальні факти, публіцистичність, персонаж, авторська позиція.*

*Plot-compositional structure of novels by M. Sholohov “Tichiy Don” and M. Stelmah “Bread and salt” is under analysis in this article. Also the functionality of epigraphs, names of novel, principals of framing are investigated.*

*Key words: genre, title, reality, the character, the author’s position.*

Дана стаття є невід’ємною частиною дисертаційного дослідження “Романи М. Шолохова і М. Стельмаха: проблеми національної специфіки”. У цій роботі зупинимося на таких проблемних аспектах вивчення художнього тексту: роль епіграфів, особливості взаємозв’язку назви, початкових та фінальних сцен романів, залучення реальних фактів публіцистичного характеру в художню тканину творів.

Кожен письменник, звертаючись до відтворення життя народу, спирається на вже усталені прояви національної культури, літератури, зокрема фольклору: “Адже фольклорні традиції мають неабияке значення для формування естетичної концепції будь-якого митця, залишаючи помітний слід на його творчості” [3; 102]. М. Шолохов у романі “Тихий Дон” звертається до поетики народної творчості, яка

слугує важливим засобом в осмисленні характеру. Увагу привертають особливості символічного навантаження епіграфів і назви роману. Так, дія відбувається на берегах Дону. Річка Дон для російського народу з давніх часів виступає своєрідним концептом, оскільки: по-перше, спогади про стародавні війни відтворюються у формі народної творчості і накладають своєрідний відбиток на свідомість кожної особистості; по-друге, фольклор виступає своєрідним засобом відображення провідних рис характеру персонажів під час розвитку сюжету. Так, вже на перших сторінках “Тихого Дону” з’являється епіграф, який примушує замислитися над давніми і майбутніми подіями країни, підводить до сприйняття складових характеру персонажів, їхніх відчуттів і вчинків. Роман починається народним плачем за загиблими, зовнішньо прогнозуючи подальші ситуації у сюжеті роману-епопеї. Митець використовує слова старовинної козацької пісні, оскільки саме фольклор (як вже згадувалось) виступає своєрідним аспектом відтворення сутності мислення народу.

Потрібно також звернути увагу і на другий епіграф, що також проходить рефреном до усього роману “Тихий Дон”. О. Венков зазначав: “Друга пісня, яка була повністю відновлена, стосується лише першої книги роману і прогнозує любовний сюжет: трикутник Григорій — Аксенія — Лістницький...” [2; 35]. Але першочерговим завданням, яке ставить перед собою у епопеї автор, не є відтворення інтимної лінії Григорій Мєлєхов — Аксенія Астахова — Наталія Коршунова — Степан Астахов та ін. М. Шолохов відтворює буття героїв у вирі подій. І згадана пісня є відображенням повсякденного буття народу напередодні і під час історичних подій періоду революції і громадянської війни: *“Ой, ты, наш батюшка тихий Дон! Ой, что же ты, тихий Дон, мутнехонек течешь? / Ах, как мне, тиху Дону, не мутну течи! Со дна меня, тиха Дона, студены ключи бьют”* [7; 18].

Символічність епіграфу роману М. Стельмаха “Хліб і сіль” характеризується відтворенням вічних ідеалів як українського народу, так і загальнолюдських. Вагомими з цього приводу є слова М. Домницького: “Як і в попередніх творах, у центрі роману “Хліб і сіль” — життя українського села. Сама назва і епіграфи...: “Уклоняємось вам хлібом і сіллю”, “Найдорожче людині — хліб, сіль і честь”, взяті від народу, визначають тему твору. Боротьба за те необхідне і найдорожче, без чого не може жити людина — за хліб і сіль, а в шир-

шому розумінні — за землю — це класична тема в літературі взагалі, а в українській — особливо” [4, с. 90]. Тому вже на початку розвитку сюжету реципієнт може помітити драматичну колізію (фольклорним варіантом якої є згаданий епіграф). Письменник глибоко розкриває типові риси персонажів, яким властиві поняття “честь, совість...”, для кого боротьба за життєву правду стала символом виволення усього народу.

Можна з впевненістю стверджувати, що фольклор, який разом з культурною і історичною спадщиною становить основу для збереження етнокультури, займає концептуальне значення у творчості обох авторів. Назви романів, як і епіграфи, стають своєрідною передумовою осмислення предметно-природного світу персонажами не тільки як символу суспільного життя, але й душі окремої особистості. Письменники намагаються охопити дійсність не як конкретний історичний період, а як філософсько-естетичну цілісність, ставлять за мету відтворення не розвитку подій, а моральної поведінки особистості. І назви романів, заголовки тут відповідають письменницьким поглядам на людину, її життя, збільшених до масштабних узагальнень: “Смисл символу у заголовку має за мету дати первісний смисловий імпульс, своєрідну установку читача на сприйняття того, чим пізніше будуть наповнюватися ці слова. Це ніби вихідне визначення теми, яке поступово у процесі роботи набуває нових відтінків смислу, розвивається” [3; 81]. Якнайповніше це твердження знаходить відображення у взаємозв’язку художнього змісту й назви в романі “Тихий Дон”. Назва твору, як і епіграф, послугують більш глибокому осягненню характерів персонажів, примушують задуматися над подальшим розвитком подій. А отже, взаємодії між таким позасюжетним елементом, як назва роману і власне художнім текстом мотивовані в першу чергу авторським задумом, пов’язані сюжетними лініями, а тому створюють атмосферу реальності (в деяких випадках натуралістичності змалювання), підкреслюють, загострюють, поглиблюють ідейний зміст. Наприклад, у передмові до першого тому “Тихого Дону” В. Васильєв зазначав: “...автор ...навіть образ відомого чорного сонця не вважав великою знахідкою. “А ось кінцівка роману, — говорив він, — інша справа...”. “Гришка викинув зброю під лід, — тихо промовив Михайло Олександрович. — Під лід! — посилив він інтонацію у голосі. — Мелехов

повернувся до рідної землі! У ньому ще жива душа. У цьому — його сила!.. Ось це і є моя найбільша знахідка!” [1; 10]. Григорій повернувся до мирного життя, до землі та своєї сім’ї, до “тихого Дону”. Таке відтворення автором розв’язки долі одного з головних персонажів є досить несподіваним, контрастним щодо початкових сцен роману, оскільки остаточна свідома зміна пріоритетів цієї особистості відбувається тільки у заключних сценах. Але через таку композиційну будову твору митець досягає вираження ідейного змісту та примушує реципієнта глибоко проникнути у психологічні особливості як окремого індивідууму, так і усього народу.

Народним колоритом, як вже зазначалося раніше, сповнені й всі художні елементи романів М. Стельмаха. Пишучи твір, кожен автор глибоко вивчає психологічні, національні особливості свого народу. Оскільки без розуміння соціальних і моральних чинників індивідуума неможливо збагнути сутність людської душі. Саме тому назва роману “Хліб і сіль” містить у собі звеличення колективного образу українського народу, підкреслюючи найсуттєвіше в житті кожного селянина: “хліб”, “сіль”, “справедливість”, “великодушність” — що передавалося із покоління у покоління. “Прості, найземніші речі і поняття дають заголовки романів М. Стельмаха — “хліб і сіль”, “кров людська”, “правда”, — речі, про які роздумували покоління, без яких немислимим є життя” [5; 10]. Письменник відтворює життєву правду кожного селянина, а тому взаємозв’язок початкових і заключних сцен романів визначається дещо контрастним до змістового навантаження. І хоча, на відміну від реалістичності зображення характерів і подій М. Шолоховим, автор послуговується більш романтичною манерою викладу художнього матеріалу, кінцівки романів створюють певну завершеність тем і ідей, зашифрованих у назвах. Отже, хотілося б звернути увагу на зв’язок назви і фінальної сцени першого з умовної трилогії Так, початок роману “Хліб і сіль”, з одного боку, суперечить фінальній сцені, відтворюючи життя людей до страшної події, що розкривається під час розвитку сюжету. З іншого боку — заключний епізод є логічною розв’язкою буття будь-якої пригнобленої особистості: *“А на полі злиднями чавлений, громом битий, залізом рубаний косар косив сніги, і раз по раз бачив, як удалині, аж під самим обрієм, поставала інша, не холодом скута земля”* [6; 654]. І якщо один з головних героїв епопеї М. Шолохова

прийшов до висновку, що мирне буття, існування заради землі, сім'ї є головним для людини. То М. Стельмах доводить незнищенність народу, відтворює, за його світобаченням, основну справу кожного “землероба” — вільне існування на землі.

Звернення до позасюжетних елементів історичних творів є також неможливим без глибокого аналізу реальних фактів публіцистичного характеру як одного з засобів відтворення художньої правди в аналізованих романах. Документальні вкраплення у сюжетний розвиток тексту не тільки дають уявлення про історичний перебіг подій, але й сприяють поглибленому аналізу долі персонажів, філософськи осмислити значення їхнього життя і діяльності. Обидва автори змогли вдало втілити документальні факти у сюжетну канву, не перенасичуючи ними розвиток подій. Але кожен зі згаданих митців підходив до такого завдання, керуючись власним суб'єктивним досвідом і специфікою існуючих історичних документів.

Публіцистичність як одна з форм вияву розгорнутої перед читачем тенденційності, справжньої народності світогляду автора є необхідним елементом для ідейно-естетичної концепції творів М. Стельмаха. Автор хоча і не відтворює панорамну картину воєнних подій, але за допомогою перенесених у роман “Хліб і сіль” реальних фактів змальовує реакцію персонажів на почуте чи побачене. Людина в романах М. Стельмаха не виділяється з всесвітнього розвитку, а навпаки — зливається зі світом, стає частиною місцевості, де вона народилася. Наприклад, постать графа Вітте (реальної історичної особистості) відтворюється у формі спогаду публіцистичного характеру. Наступні ж рядки розмови графа Вітте з царицею Олександрою Федорівною дають змогу в художньо обрамленій ситуації відтворити реальні ситуації змалюваного історичного періоду. Реальне підґрунтя має і сцена шукання захисту у монастирі від розправи драгунів селянами. Або, наприклад, договір, що уклали селяни з паном; лист подільського губернатора до міністра внутрішніх справ про страйки селян, які нагадують за своєю формою і змістовим навантаженням тогочасні документи. І хоча вони не мають реального підґрунтя, автор створив такі ситуації, які могли статися в будь-якому селі на території тогочасної України. У невеликих за обсягом фрагментах відтворено реакцію головних героїв на тогочасні події і одночасно окреслені соціальні умови, у яких формувався та видозмінювався

духовний потенціал окремих особистостей, а, отже, й усього народу. Оскільки література — це відображення частини загальної духовної культури людства як внутрішнього чинника суспільного світогляду. Будь-який письменник, відтворюючи ту чи іншу картину, насичуючи власний твір реальними або фантастичними подіями, має на меті глибоко розкрити поставлені перед собою завдання і відтворити головну ідею. “У “Хлібі і солі”, за винятком Вітте та іще Миколая II, немає ні одного реального діяча. Автор віддає перевагу вигаданим героям, простим людям, які не залишили своїх імен на скрижалях історії, що має певну ідейно-естетичну функцію, допомагає виразити думку: народ — і тільки він, — який розпрощався з ілюзіями, надіями на чудесне звільнення зверху, повинен самостійно змінювати життя, не шукати щастя за синіми морями, а будувати власними руками” [5; 65–66].

М. Шолохов, на відміну від М. Стельмаха, значну увагу приділив реальним воєнним ситуаціям в епопеї. А отже, часті публіцистичні вкраплення у романі “Тихий Дон” — це своєрідні сюжетні точки, які визначають часову послідовність подій, акумулюючи у собі ряд вигаданих і реальних ситуацій. Наприклад, М. Шолохов відтворює в образах героїв роману реальні історичні постаті Секретєва, Кудінова, Коновалова, Шоріна та ін. Письменник вносить публіцистичні відступи у художню канву в такі моменти, які вриваються у свідомість Григорія Мєлєхова та інших персонажів, примушують кожного задуматися над особистою долею і краю взагалі. Часто ретроспективно змальовуються події на фронті, зокрема, лаконічно відтворено накази керівництва та реакція на них простих солдатів. З великою майстерністю, використовуючи лаконічні зауваження, автор зображує дійсність за законами жанру (сцени операції за участю 9-ї і 10-ї Червоної армії; картин битв військового корпусу під командуванням генерала Мамонтова). Такий принцип відтворення колективного портрету солдатів посилює драматичну колізію, зумовлює розвиток подальших подій.

На відміну від більш романтичного підходу до залучення реальних фактів у художній текст М. Стельмахом, М. Шолохов лаконічно, нейтральним тоном вкраплює листи, щоденники, накази у сюжетну канву. Часто автор зіставляє, а інколи навіть протиставляє документальні факти і характери окремих особистостей: солдатів та мирних

людей. Так, можна звернути увагу на відтворення М. Шолоховим ультиматуму Донського козачого Військово-революційного комітету членам Військового Круга; листа Краснова германському імператору; листівок в романі “Тихий Дон”. Без публіцистичних елементів неможливо зрозуміти дійсне становище козаків у цей нелегкий для них період. Але без відображення реакції на почуте чи побачене козаками ці документи б втратили своє першочергове завдання — відтворення становлення та зміни характерів особистостей у епопеї.

Подібності і відмінності стилів письменників простежуються не лише в структурних особливостях, в різниці між конфліктами, стилістичному відображенні матеріалу, а в підході до визначення місця і ролі людини в житті, у визначенні суті її долі в жорстоких умовах. Символічність епіграфів як своєрідне прогнозування подальших подій; взаємозалежність початкових і фінальних сцен романів; відображення реальних фактів публіцистичного характеру як рушія основної сюжетної лінії у романах покликані за законами художньої правди відтворити реальну дійсність, простежити роль особистості у світовому історичному процесі певного періоду. Отже, закономірним був аналіз таких вкраплень з точки зору їхньої змістової функціональності: донесення до реципієнта інформації про власне історичні події, відтворення розвитку колективної свідомості народів, спонукання до дії, вираження провідної ідеї романів за законами жанрової специфіки. Так, взаємопроникнення епічного і ліричного на початку романів підпорядковано спільним для письменників завданням типізації зображеного. Частотність, стилістика ж документальних вставок змінюється у митців від об'єктивного тону до суб'єктивного, що зумовлюється масштабом висвітлення проблем буття (зокрема перебування людини на війні, зміни ідеологічного і соціального устрою), які мають як загальнонаціональне, так і все-світнє значення.

#### Список використаних джерел

1. Васильев В. Народный художник (предисл.) / Владимир Васильев // Шолохов М. А. Собрание сочинений: В. 9 т. Т.1: Тихий Дон: Роман в 4-х кн. Кн. 1. — М.: ТЕРРА — Книжный клуб, 2001. — 384 с. — С. 5–16.
2. Венков А. В. “Тихий Дон”: источниковая база и проблема авторства / Андрей Вадимович Венков. — Ростов н/Д: ТЕРРА, 2000. — 582 с.



3. Гуменний М. Х. Поетика романного жанру Олеся Гончара: проблеми типологій. Монографія / Микола Хомич Гуменний. — К.: Акцент, 2005. — 240 с.
4. Домницький М. І. Михайло Стельмах. Літературно-критичний нарис/ Микола Іванович Домницький. — К.: Дніпро, 1973. — 158 с.
5. Пискунов В. М. Трилогія М. Стельмаха/ Владимир Максимович Пискунов. — М.: Худ. лит., 1966. — 112 с.
6. Стельмах М. П. Твори: У 7 т. Т. 1 / Михайло Панасович Стельмах; [передм. Є. Гуцала]. — К.: Дніпро, 1982. — 656 с.
7. Шолохов М. А. Собрание сочинений: В. 9 т. Т.1: Тихий Дон: Роман в 4-х кн. Кн. 1/ Михаил Александрович Шолохов; [сост., предисл., примеч. В. Васильева]. — М.: ТЕРРА — Книжный клуб, 2001. — 384 с.

*Олена Бровко*



**ПРОБЛЕМА ТИПОЛОГІЇ ВСТАВНИХ НОВЕЛ  
У ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ**

*Стаття присвячена проблемі типології вставної новели. У дослідженні розглядаються внутрішньожанрові можливості, які містить новела як мала епічна форма, та вияви позажанрових зв'язків.*

**Ключові слова:** новела, типологія, жанр, сюжет.

*The article is devoted to the problem of typology of the inserted short story. In-tragenre possibilities of short story as a small epic form and result of non-genre recations are examined in the investigation.*

**Key words:** novel, typology, genre, plot.

Поширені в українському письменстві моделі вставних новел об'єктивно виводять на осмислення взаємодії літературного та фольклорного матеріалу. На зв'язках новелістичної форми з оповідною традицією наголошував І. Виноградов, однак, за переконанням дослідника, специфічність обробки матеріалу в новелі полягає не в кількості персонажів або подій, а в самому способі охоплення та художнього осягнення. Подієве спрощення, певна редуція компенсуються композиційною цілісністю [5; 251–252]. Казкові мотиви є епіцентром думки й настрою у вставних новелах романів Юліана Шпола “Золоті лисенята” та М. Могилянського “Честь”, завдяки вставній новелі як варіації філософської казки доби Просвітництва зміщено смислові акценти в повісті Б. Антоненка-Давидовича “Смерть” та романі В. Винниченка “Лепрозорій”. Логіка наукових пошуків націлює на виокремлення вставної новели як специфічного тексту із художніх творів різної жанрово-стильової приналежності, вивчення, узагальнення та вибудову відповідного типологічного ряду. Системний підхід передбачив аналіз питань генезису, композиційної організації та жанрового визначення вставок в історико-теоретичному аспекті.

Актуальність роботи зумовлена об'єктом дослідження, оскільки питання особливостей та типології вставних новел до цього часу перебувало поза сферою системного наукового вивчення. Ми звернули увагу на внутрішньо неоднорідну та функціонально багатопланову вставну новелу в аспекті жанрової типології. “Такий погляд на генезис жанру спричинив появу досліджень античної новели, яка фактично рідко існувала самостійно, вегетуючи звичайно в лоні інших жанрів. Другий, більш традиційний напрям у теорії новели шукає коліски цього жанру в добі раннього Ренесансу. Саме витвір Бокаччового генія — “Декамерон” — знаменує для новели “розвидняючийся день” — епоху її генеалогічної одрубності та розвитку в письменствах різних народів”, — писав І. Денисюк [8; 127].

Отже, ми намагаємося виявити різновиди вставних новел, враховуючи типологічні характеристики жанрів малої прози. Загалом у всіх роботах, присвячених композиційній ролі вставних новел, дослідники виходять на комплекс питань, пов'язаних із генезисом, таксономією та жанротворчим потенціалом цього художнього факту, традиційно асоційованого з літературним прийомом. Проблемність ситуації та можливі вектори розгортання дискусії доволі вдало окреслив С. Ташликов, який відзначив хибні, на його думку, спроби “вставити в жанровий корсет новели” низку структурних елементів класичних текстів [19; 38]. У дослідженні літературознавця О. Лебедевої “Поетика новел Джона Фаулза” (Великий Новгород, 2005) висвітлено художню своєрідність новел та новелістичних уключень, окреслено історико-поетологічну вертикаль розвитку жанру новели та особливості функціонування новели в якості вставного елемента [12]. Вставна новела була предметом наукової рецепції в дисертації Н. Чавчавадзе (“Вставна новела в римській художній прозі” (Тбілісі, 1985) [21]. Проблема новелістики присвячена низка наукових досліджень. Аналіз генетико-контактних зв'язків та типологічних паралелей визначив зміст робіт Н. Ільїної, Н. Ніколаєнко, Абу Хейф Абдалли, Б. Ерматова. Функціонуванню новелістичного жанру в окремих літературах та індивідуальних жанрових системах присвячено роботи А. Матижевої, В. Новикова, М. Ерштейн, Абу Ріш Кассем Алії, О. Калениченко, Ю. Карпова, О. Соловйової. Глибина висновків та значущість теоретичних узагальнень притаманні докторським дисертаціям М. Бента “Німецька романтична новела: Генезис. Еволюція. Типоло-

гія” (Москва, 1988) та А. Корнієнко “Теорія тексту малих художніх форм: французька новела другої половини ХХ століття” (Москва, 2001). Частково специфіці історичної поетики новели та проблемі внутрішніх жанрових перетворень присвячено розвідки А. Есалнек, Н. Михальської, Л. Дудова, В. Пестерева та інших науковців.

“Усі структурні ознаки європейської новели можна знайти вже у біблійних новелістичних вкрапленнях та оповідках Геродота”, — пише О. Денисенко [6; 109]. Окремі сюжети зі збірника “Новеліно або Сто давніх оповідок” походять з індійських джатак і через персо-арабське посередництво поширювалися Європою. Посилання на відомі давньогрецькі сюжети містяться в деяких новелах Бокаччо. Дослідниця розвитку французької новелістики періоду пізнього Ренесансу О. Барановська звернула увагу на те, що сама логіка еволюції новели має універсальний характер, оскільки не тільки характеризує стан цього жанру в конкретну епоху, але й описує загальні процеси дифузії, що відбуваються в цій жанровій формі в певні періоди її історичного існування. Власне спроби типологічної класифікації малої прози мають давні європейські витоки. Так, у важливому в плані розуміння теоретико-мистецьких традицій німецького письменства творі Гете “Розмови німецьких біженців” (1794) знаходимо доволі продуктивні для подальшого теоретизування роздуми щодо трьох типів новел. Перший тип наближений до канонічної новелістичної форми, оскільки заснований на дотепному сюжетному повороті. У творах другого типу йдеться про комічні випадки та кумедні метаморфози, тоді як новела третього типу на мить висвітлює потаємні глибини людської природи. Як бачимо, Гете підійшов до виокремлення жанрової специфіки новели-анекдоту, новели-казки та психологічної новели. Цікавим прикладом вставної новели в “Розповідях німецьких біженців” є введена в текст “Казка”, що в якості вставної новели може стати окремим об’єктом наукового аналізу.

Оригінальний підхід до вивчення римської художньої прози пропонує Н. Чавчавадзе, робота якої присвячена комплексному дослідженню вставних новел у “Сатириконі” Петронія та “Метаморфозах” Апулея. Ми звертаємося до тексту “Метаморфоз”, оскільки рецепція казки про Амура та Псіхею виразно ілюструє дискусійність поглядів на походження та типологію вставної новели. На думку Н. Чавчавадзе, обсяг “Метаморфоз”, цілісність його основної сюжетної лінії надають

творові романної форми, проте значна кількість вставок, що несуть основне смислове навантаження, дозволяє розглядати його як збірку новел з обрамленням. За переконанням дослідниці, принцип симетричного розподілу вставок, який покладено в основу композиційної побудови “Метаморфоз”, сприяє відповідному сприйняттю творчого методу автора: “Первинна рамка (основна сюжетна лінія твору) розширюється вставними новелами. До первинної рамки вводиться вторинна рамка (розповідь про дівчину-полонянку). Вторинна рамка, у свою чергу, розсікається казкою про Амура та Псіхею, яка, як передбачується, є ядром твору, а пригоди дівчини-полонянки та Лукія покликані лише ефектно відтінити цю поетичну казку” [21; 12]. Актуальним, на нашу думку, залишається твердження І. Стрельникова щодо амбівалентності трактування тексту про Амура та Псіхею: “Питання про тлумачення казки має свою довгу історію, що не завершилася до цього часу. Дві крайні точки зору зводяться до наступного: одна з них пропонує розуміти апулеєвську казку як платонічний міф про поневірвання душі, а друга пропонує відкинути будь-які алегоричні або релігійні пояснення і розуміти казку, якою вона є, — просто як казку про добру жінку” [16; 356]. Немає чіткості і в жанровій номінації цієї структурної частини твору “Метаморфози”. В. Пропп розглядає сюжетну схему “Амура і Псіхеї” в “Історичних коріннях чарівної казки” [15], енциклопедичні видання традиційно наводять цей текст як приклад вставної новели. В окремих працях казку називають безпосередньо новелою, не тільки зважаючи на прийом вставної новели та рамкової організації художнього матеріалу, а й підкреслюючи новелістичність цього тексту. Так, Й. Кобів у передмові “Визначна пам’ятка античного роману” пише: “З-поміж вставних новел виділяється своєю поетичністю й художністю образів уміщена в центрі роману казка про Амура і Псіхею, яка за своїм обсягом дорівнює майже двом книгам (кн. IV, розд. 28 — кн. VI, розд. 24)” [11; 15]. Водночас він називає її власне новелою: “Новелу про кохання Амура і Псіхеї переклав невтомний Іван Франко” [11; 17]. У розвідці “Традиції античного роману в романі Ф. М. Достоєвського “Ідіот” Б. Щетинін послуговується цими поняттями як синонімічними: “Окрім вставних новел, у роман Апулея вплітається велика, дивна казка про Амура та Псіхею. <...> Важливо, що вставна новела про Амура і Псіхею тлумачилася як алегорія дороги людської душі до Христа, окультної посвяти тощо” [22; 82–86].

У момент свого зародження новела частково перебувала під впливом східної оповідної традиції. Наприклад, А. Миролюбова говорить про первинний арабський вплив на форму та сюжетний репертуар європейської, зокрема, іспанської новели. Проте визначальна роль у становленні європейської новелістики належала традиціям усної розповіді. Дослідниця пише: “В іспанській новелі XVI століття співіснують два типи художнього освоєння дійсності: увага до живих, конкретних її сторін із виходом у гротеск і “сміхову”, “карнавальну” культуру, і ідеалізація людини і всесвіту, що змикається ще не стільки з гуманістичною утопією, скільки з легендою і чарівною казкою” [14, 17]. Загальновідомим є фольклорне походження міського жанру фаблію у французькій літературі, зв’язок із анекдотом італійських новел, польських фрашок, а також фацецій. У розвідці О. Сулими-Блохиної досліджено спорідненість і відмінність між новелою та казкою, новелою та анекдотом [18]. До групи новели, за І. Качуровським, належить анекдот, новела-мініатюра, новела: “Від новелі-казки треба відрізнити фантастичну новелу, де елементи фантастики можуть входити в сюжет від експозиції до кульмінації включно, але розв’язка не має в собі нічого надприродного. До таких новел належить “Пояс” Дітріха Глатцького (де, між іншим, геніально розкрита жіноча психологія) або — в часи пізніші — деякі речі Едгара По. Необмежену кількість варіантів дає новелістична сюжетобудова з розв’язкою, що відбувається не так, як ми її сподівалися, а навпаки, або коли герой досягає не поставленої цілі, а якраз протилежного” [10; 169–170]. Поступово стиралася притаманна фольклору протилежність анекдоту та казки-новели про випробування та примхи долі, анекдот трансформувався на сюжетне “квазіутворення у складі загального сюжету романизованої новели”. “Тобто еволюція від анекдоту — до класичної форми новели — та її подальший розпад на анекдот і прозаїчну форму невідзначеної жанрової приналежності — загальний закон розвитку цього жанру”, — логічно узагальнює О. Барановська [2, 18].

Є. Мелетинський пише: “Від анекдоту, одного з найважливіших джерел новели, її в основному різнить, по-перше, більший ступінь наративного розгортання і вихід за межі анекдотичної ситуації, по-друге, можливість іншого, не комічного, а наприклад, трагічного чи сентиментального колориту, без усяких анекдотичних парадоксів. Вплив анекдотичної стихії протягом всієї історії новели посилює

її жанрову специфіку — в анекдоті сконцентровані найважливіші елементи новели. Від байки новела різниться відсутністю зооморфності основних персонажів, алегоризму і обов'язкової дидактичної спрямованості, часто вираженої у спеціальній сентенції. Відмова від дидактичної ілюстрованості відділяє її від так званих “прикладів” (*exempla*)” [13; 5]. Наприклад, іспанська новела, що склалася ще в часи середньовіччя на ґрунті фольклорної оповіді, східної повісті та народного романсу, своєрідно сприйняла італійський вплив, поширений у ренесансній літературі XV–XVI ст. Творчість новелістів XVII має ознаки інших художніх систем, зокрема, естетики бароко, що зумовила образну систему вставних новел-притч в українській літописній традиції. Подальший розвиток жанрової системи, зокрема, в добу романтизму, свідчить про зближення новели та казки в її авторських варіаціях та дифузії жанрів, що переконливо доводять Є. Мелетинський, Н. Берковський, С. Тураєв, Б. Максимов, Е. Белер, Б. фон Візе, Ш. Грайф. Зокрема, на цій підставі Б. Максимов розглядає романтичну казку та фантастичну новелу як твори однієї жанрової групи або споріднених жанрів.

Продуктивними для подальших літературознавчих студій є ідеї В. Проппа та В. Шкловського щодо структури казкових та новелістичних сюжетів. Однак у колі російських формалістів не було повного узгодження щодо типологічних характеристик новели. У роботах, асоційованих із формальною школою літературознавців і лінгвістів, спостерігаємо наявність важливих положень як із морфології художнього тексту, так і з генезису та специфіки новелістичного жанру. Б. Ейхенбаум розмежував власне новелу та новелу-нарис, а також у працях, присвячених творчості М. Лермонтова та Я. Полонського, вживав поняття “лірична новела”. Проблемність ситуації вдало окреслив О. Зирянов: “Однак говорити про те, що жанр ліричної новели набув належного теоретичного осмислення, не доводиться. Вимагає пояснення і часом нечітке розмежування форм ліричної новели і монологу, що драматизується, новели і “романа-лірики” (Б. М. Ейхенбаум)” [9]. Літературознавець наголошує на значенні прозаїзації як загальної метажанровій спрямованості ліричної поезії на часткове осягнення матеріалу та способів його осмислення, притаманних малим прозовим жанрам, зокрема новелі. Однак орієнтація лірики на оповідні та драматичні можливості малих жанрів найчастіше асо-

ціюються у свідомості дослідників саме з жанровою формою новели, що доводить органічну спорідненість новелістичної та ліричної структур [9]. Б. Томашевський диференціював новелістичні тексти за характером художнього матеріалу: якщо в новелі домінує фантастика, то це казка, якщо переважає опис справді ймовірної пригоди, то перед нами оповідання. Водночас науковець зупинився на трансформації новели в жанровому значенні на новелу — літературний прийом. Подібні зміни на матеріалі новел “Декамерона” та роману Апулея розглянув В. Шкловський. Спроби дослідити жанр новели в аспекті внутрішньожанрової типології націлювали науковців на аналіз малих прозових форм. Як відомо, прагнення типологізувати цю оригінальну новелістичну жанрову форму були у В. Белинського, який вирізняв оповідання та “фізіологію”, зупинився на трьох новелістичних типах “повісті”: легкий нарис про звичаї (новела-нарис), дошкульна сатирична насмішка (новела-сатира, сатирична новела), новела, що розкриває глибоку таємницю душі та жорстоку гру пристрастей (лірична та психологічна новели) [3]. Традиційне для українського літературознавства зіставлення новели з оповіданням стало предметом наукових пошуків у студіях Ф. Білецького, В. Лесина, І. Денисюка, який зазначав: “Немає однастайності серед теоретиків літератури відносно того змісту, який вони вкладають у термін “новела”. Якщо Л. Тимофєєв, Н. Тарасенко, Г. Сидоренко вважають його лише синонімом — без будь-якого додаткового відтінку — до слова “оповідання”, то В. Сорокін, П. Волинський, М. Матвійчук за те, щоб визнати новелу як жанровий різновид малої прози” [7; 92–99]. Розмірковуючи над питаннями типологічної характеристики новели, літературознавець узагальнює авторські дефініції, подані в назвах циклів або підзаголовках, підтверджує метафоричний вислів В. Фашенка, за яким “новела — це відкриття цілого світу в “зосереджуючій миті” [20]: “Розуміння новели як фрагмента з вільною композицією, в якій той чи інший компонент випинається залежно від художньої концепції, обіймає всі типи новелістичних різновидів, як-от етюд, образок, шкїц, творів з внутрішнім сюжетом, настроєвих акварелей, пастелей і т. д.” [7; 96]. Подальші пошуки в цій царині дозволили уточнити запропоновані вченим критерії диференціації новелістичних форм у межах жанрово-структурних різновидів, номінованих як “новели акції” та “новели настрою”. Якщо І. Денисюк обрав чин-



ник наявності/відсутності дії героя в зовнішньо-обставинному світі та відтворення його внутрішньо-почуттєвої сфери, то М. Васильєва виокремлює структурно-метафоричні типи творів, які розрізняються за видами тропових сполук (новела-метафора, новела-порівняння, новела-алегорія) [4; 180].

Посилаючись на твердження В. Пабста, що немає ні “романської пра-форми” новели, ні “новели” як такої, а є просто новели” [23; 150], погодимося з О. Слеповою щодо усвідомлення дослідником усієї складності подати визначення жанру новели, оскільки надто багато різноманітних конкретних прикладів [16]. Однак це твердження ще раз підкреслює актуальність наших пошуків і відкриває простір для теоретичних рефлексій як над проблемами розвитку новелістики, так і питаннями типології та модифікацій вставних новел.

#### Список використаних джерел

1. Апулей. *Метаморфози або Золотий осел* / Пер. з лат. Й. Кобова, Ю. Цимбалюка. — Х.: Фоліо, 2004. — 317 с.
2. Барановская О. Н. Эволюция жанра новеллы во французской литературе последней трети XVI века: автореф. дис. на соискание научн. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.05 “Литературы народов Европы, Америки и Австралии”. — Москва, 1999. — 20 с.
3. Белінський В. Г. Літературно-критичні статті. — К: Держлітвид. УРСР, 1953. — 588 с.
4. Васильєва М. Б. Українська модерна новела кінця XIX — початку XX століть: розвиток і модифікації в їх обумовленості метафоризацією як провідною рисою художнього мислення доби: Дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. — Одеса, 2003. — 196 с.
5. Виноградов И. А. О теории новеллы // Виноградов И. А. Вопросы марксистской поэтики. — М., 1972. — С. 251–252.
6. Денисенко О. В. До інтерпретації жанру новели у світовому літературознавстві // *Культура народів Причорномор'я*. — Симферополь: Межвузовский центр “Крым”. — 2004. — № 49. — Т.2. — С. 109–111
7. Денисюк І. О. Новела чи оповідання? // *Жовтень*. — 1966. — № 4. — С. 92–99.
8. Денисюк І. О. Поетика новели // *Жовтень*. — 1969. — № 10. — С. 127–134.
9. Зырянов О. В. Лирическая новелла как жанр русской “поэзии сердца” [Электронный ресурс] // *Известия Уральского государственного университета: Гуманитарные науки. Филология*. — Выпуск 1. — 1997. — № 7. —

- Режим доступа: [http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0007\\_%2801\\_01-1997%29&doc=../content.jsp&id=a06&xsl=showArticle.xslt](http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0007_%2801_01-1997%29&doc=../content.jsp&id=a06&xsl=showArticle.xslt).
10. Качуровський І. В. Генерика і архітектоніка. — К.: Києво-Могилянська акад., 2008. — 375 с.
  11. Кобів Й. У. Визначна пам'ятка античного роману // Апулей. *Метаморфози*, або Золотий осел. — К.: Дніпро, 1982. — С. 5–17.
  12. Лебедева О. В. Поетика новелл Джона Фаулза: автореф. дис. на соискание научн. ступени канд. філол. наук: спец. 10.01.03 “Література народів стран зарубіжжя”. — Великий Новгород, 2005. — 24 с.
  13. Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы. — М.: Наука, 1990. — 275 с.
  14. Мирюлова А. Ю. Испанская новелла: рождение и рассвет // *Испанская новелла Золотого века*. — Л., 1989. — С. 5–20.
  15. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. — М.: Лабиринт, 2004. — 331 с.
  16. Слепова А. В. Специфика жанра новеллы в творчестве Исаака Башевиса Зингера: автореф. дис. на соискание научн. ступени канд. філол. наук: спец. 10.01.03 “Література народів стран зарубіжжя”. — Челябинск, 2005. — 19 с.
  17. Стрельникова И. П. “Метаморфозы” Апулея // *Античный роман*. — М., 1969. — С. 332–364.
  18. Сулима-Блохина О. П. *Вибране: Поезії. Новелістика. Наук. та публіцист. розвідки*. — К.: Вид-во ім. О. Теліги, 1995. — 285 с.
  19. Ташлыков С. А. Русская новелла: вопреки традиции // *Проблема традиций в русской литературе*. — Нижний Новгород, 2002. — С. 38–51.
  20. Фашенко В. В. *Новелістична мить і поезія серця* // *Прапор*. — 1965. — № 8. — С. 27–32.
  21. Чавчавадзе Н. В. Вставная новелла в римской художественной прозе: автореф. дис. на соискание научн. ступени канд. філол. наук: спец. 10.02.14 “Классическая филология”. — Тбилиси, 1985. — 20 с.
  22. Щетинин Р. Б. Традиции античного романа в романе Ф. М. Достоевского “Идиот” // *Бюл. оператив. науч. информ.* / Том. гос. ун-т. Томск, 2006. — № 84. — С. 82–86.
  23. Pabst Walter. *Novellentheorie und Novellendichtung: Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen*, Heidelberg Winter 1967. — 283 p.

**Ірина Бурлакова**



**СЕРАФІЧНІ ТА ДЕМОНІЧНІ МОДУСИ ПРИРОДИ  
ЛЮДИНИ У НОВЕЛІСТИЦІ ВОЛОДИМИРА КРИМСЬКОГО  
ТА ВОЛОДИМИРА РУСАЛЬСЬКОГО**

*У статті аналізуються питання, пов'язані зі світоглядною основою творчості письменників МУРу, що проявилися на рівні поетики характеро-творення. Об'єктом текстового аналізу стали твори маловідомих авторів — В. Кримського та В. Русальського. Лейтмотивом малої прози письменників стає історія душевного зламу людини, яка розривається між серафічним та демонічним початками.*

**Ключові слова:** *серафічні та демонічні модуси, психологічна новела, алегорія, символ, “потік свідомості”.*

*In the present article are analyzed issues connected with the world-view basis of the wall period authors' creative work, which were developed on the level of the character creation poetics. The object of the text analysis are texts of the recondite authors — V. Krymskyi and V. Rusalskyi. The keynote of the writers' small prose is the story of an emotional break of a person, which reveals between the seraphic and demonic bases.*

**Key words:** *seraphim and demonical modi, psychological novel, allegory, symbol and “stream of consciousness”.*

Криза гуманістичного світовідчуття середини ХХ століття пов'язана з актуалізацією питання не тільки національної ідентичності особистості, але й особистісної всесвітньої драми духу, що проявляється у житті кожного, хто йде нелегким шляхом пізнання самого себе. Таїна особистості — це зустріч людини зі своїм “я”. “Бути, — означає М. Бахтін, — значить бути для іншого і через іншого для себе... Людина цілком і завжди на межі. Дивлячись углиб себе, вона дивиться в очі іншого чи очима іншого” [1; 312]. Така трансформація свого світу в світ іншого і є, власне, справжнім буттям особистості. “Особистість, — пише С. Кримський, — передбачає трагічну відповідальність людини за своє наближення чи віддалення від Бога, самого себе та

інших людей. Цей контекст відповідальності особистості стосується того її аспекту, який робить людину суб'єктом права, провини, каяття і тому може бути засвідчений в якості юридичної особи, чи, в більш широкому розумінні, як персони” [3; 37].

Стан особливої духовної активності відтворюють у малій прозі учасники Мистецького українського руху. Сучасне літературознавство обґрунтовує запропоновану вище тезу на матеріалі творчості відомих широкому загалу Івана Багряного, Василя Барки, Віктора Петрова-Домонтовича, Тодося Осьмачки, Уласа Самчука та інших письменників. Новизну запропонованого матеріалу забезпечує актуалізація творчого доробку малознаних авторів малої прози, що представляли МУР — Володимира Кримського та Володимира Русальського. У збірках новел “Етап” (1953) В. Кримського та “Сміх Іскаріота” (1947) В. Русальського зафіксовані глибоке знання людської душі, розуміння особливостей перебігу подій у їх проекції на критичні душевні стани людини. Письменників, які опинилися на чужині й переживали складний процес адаптації у нових культурних та соціально-політичних координатах, цікавлять модуси психічного та емоційного життя особистості, що проявляються у переломні моменти біографії, у час переходу від одного стану до іншого: від страху — до впевненості, від закоханості — до розчарування, від віри у святість людського духу — до зневіри в його потужній силі.

Персонажі новел та оповідань В. Кримського та В. Русальського — люди критичних душевних станів, які живуть у переломну епоху. Так, ідея “великої літератури” у їх творчості проявилася як ідея переходового етапу, який проживає людство. Ю. Тис у передмові до збірки новел В. Кримського “Етап” зазначає: “Це часи нашої національної діяспори, позатим подій глобального значення і дрібного злодіяння, в яких упадають характери і заломлюються під вантажем крайніх ситуацій людські натури, але теж сталяться і ростуть, стаючи на прю з обставинами й спокусами” [5; 8].

Персонажі малої прози В. Кримського та В. Русальського перебувають у безперервному процесі самостановлення (хоча новелістичний канон передбачає зображення “сформованого” характеру): і Марія із новели “Мертві світанки” В. Кримського, і Кавка із новели “Страх”, і Тур з новели “П'ять і один”, що належать В. Русальському та ін. Їхня діяльність переважно внутрішня, ментальна. Такий тип діяльності

український філософ С. Кримський називає трансформацією духу і виділяє п'ять атрибутів духу:

“1) активність як самотворча діяльність на перетині буттєвості та свідомості;

2) безкінечність, тобто здатність трансценденції, виходу з себе у все вищі ціннісні сфери, переходження усіх кордонів, здатності, що репрезентується невичерпними можливостями творчості та розуму суб'єкта;

3) свобода як самодіяльність, як необмеженість самовідтворення, виявів проектних сфер свого здійснення, шляхів затвердження своєї буттєвості;

4) абсолютність як самоцінність та властивість самовизначення своїх предикатів, як неоціненого джерела всіх форм перетворення існуючого;

5) самосвідомість у вигляді саморефлексуючого мислення та самопокладання смислу” [2; 48].

Ці п'ять етапів сходження людського духу переживають більшість персонажів малої прози письменників. Так, зокрема, герой новели-притчі В. Русальського “Сміх Іскаріота” змальований у “несказанно-розпучливі хвилини” [4; 16], коли фізичний стан голоду доповнюється несказанно-трагічним відчуттям нищості людського духу. Він зумів прорватися через усі можливі кордони людського фізичного тіла та неспокійного людського духу до утвердження своєї буттєвості. Перед читачем розгортається “історія самосвідомості” персонажа. З одного боку, не називаючи імені героя, автор знеособлює його, а з іншого — надає символічно алегоричне ім'я Пустельникові — “Мефістофель із саркастичною усмішкою” [4; 24], Іскаріот, “янгол і кат” [4; 24]. Так людська душа розділяється автором на дві складові — янгольську та катівську, серафічну та демонічну.

Серафічна складова людської душі — піднесена, благородна, наближає людину до Бога, демонічна — темна і ница, зближує її із диявольським началом, продажним і підступним. Зовнішній подієвий сюжет новели “Сміх Іскаріота” заступається внутрішнім, в якому безсмертні і водночас прості сенси людського існування стають ще очевиднішими для читача.

Новелу “Сміх Іскаріота” В. Русальський будує як оповідь від імені головного персонажа. Витворюється своєрідний колаж з перебігу ду-

мок, відчуттів, емоцій і переживань головного героя, змальованого у критичній ситуації, коли тваринне, бестіарне, біологічне володіє його сприйняттям набагато сильніше, ніж піднесене, божественне. Отож, драматична колізія, пов'язана з амбівалентністю людської природи, проявами серафічного та демонічного начала у людській душі становлять онтологічний зміст цього твору, однак його притчева природа не обмежується тільки цією паралеллю. Твір багаторівневий: зовнішні події драматичні колізії поглиблюються завдяки інтертекстуальним паралелям, що реконструюються на алюзійному рівні (досвід читача дозволяє емоційно пережити Біблійну притчу про подорожнього, що просить хліб опівночі, та спроектувати її на морально-етичну проблематику новели “Сміх Іскаріота”).

Так алегоричний досвід минулих поколінь дає відповідь на питання сучасності: мовчати чи запитувати; зупинитися чи вперто йти далі; зневіритися чи твердо вірити у краще майбутнє? Етологічний дискурс поглиблюється символічно-алегоричним образом хліба — життя Христового, життя людського, віри в доброту людського серця, спасіння людської душі від гріховності. Хліб у новелі-притчі “Сміх Іскаріота” виступає кодом, на основі якого оповідь набуває символічного змісту, водночас зумовлюючи полісемантику тексту,— так створюється особливий простір новели — символічно-алегоричний, в орбіту якого включаються й інші образи та деталі.

Текст новели “Сміх Іскаріота” немов подвоюється, включаючи власне притчу та опис межового фізичного і духовного стану особистості головного героя. Сміх як вияв радості персонажа трансформується у мекістофельський саркастичний регіт над людською долею. Викарбувані на дольмені слова (які спочатку персонажеві показує Пустельник, а згодом не може їх знайти “Я”) втілюють філософсько-художній комплекс твору: “Чистим серцем і молитвою

Шукай Правди у Бога, чоловіколюбче” [4; 19](збережено авторську пунктуацію та орфографію). Вони є переломними у тексті: до їх прочитання герой вірить у доброту Пустельника, серафічну складову його душі, після — настають зміни у сприйнятті персонажа, що проявляє свою демонічну природу. Символічно, що слова зникають, коли головний герой удруге повертається до дольменів. Для увиразнення ідеї автор органічно звертається до контрасту: інтенсивний філософський та алегоричний діалог Пустельника і головного персонажа й

мовчазна дія бабусі, яка подає зголоднілому подорожньому шматок духмяного хліба (“Е... якби ви знали, який духмяно-чистий він мав запах!” [4; 25]).

Символічною деталлю у новелі-притчі “Сміх Іскаріота” є дорога: спочатку “кручена стежка”, по обочинах якої “квітли тендітні ромашки, білі й усміхнені”, далі — “там довгим, безконечним ланцюгом в супроводі німецького конвою і півдесятка псів, посувалася десь на захід сіра колона полонених...” [4; 20], потім рів, а в кінці — після жертовно-доброго жесту старенької — “шлях був світлий” і ніс героя “порожніми вулицями невідомого міста...” [4; 25]. Універсальний образ дороги, через який традиційно реалізується мотив самопізнання, та архетипний образ подорожнього — щедрої старенької бабусі — забезпечують логіку еволюції характеру героя (потрясіння — перетворення — відродження).

Образ сміху в структурі тексту виконує цілий ряд художніх функцій: сміх руйнує стан внутрішньої гармонії головного персонажа. Так замість шматка хліба від Пустельника він отримує докучливу розмову. Сміх руйнує уявлення головного героя про доброту людського серця і водночас жене його якнайдалі від Пустельника, від демонічних виявів людської вдачі. Символ сміху амбівалентний: це і добре гумористичне начало, і демонічно-саркастичне начало, його подвійна природа ще яскравіше виявляє неоднозначність людської натури.

Між “я” і “не-я” розгортаються драматичні колізії ще однієї новели В. Русальського — “П’ять і один”. Це психологічна новела, у якій відтворюється насамперед кризовий стан головного героя, який виявив зрадника і хоче відсторонитися від зради, що призведе до загибелі усіх учасників описаних подій. Змалювання перипетій зради автор подає через уже апробований художній прийом: називання та уникання називання головних дійових осіб (у релігійній культурі сформована традиція не-називання втілення зла, бо воно не повинне мати образу, подоби; звідси — “неподобство” (рос. “безобразне”). Числівники “п’ять, один, двоє” розсипаються на імена персонажів: Тур, Сахно, Кукас, Євстафія, Кононенко... Події розгортаються у локалізованому хронотопі монастиря, а завершуються у відкритому просторі “порожнього, сірого степу”, “що струменів зорями і манив вільним простором...” [4; 42]. Однак внутрішня напруга досягає своєї межі, що виражається у динамічних діалогах персонажів, обірва-

них реченнях, уривчастих фразах, і через специфіку поліграфічного оформлення твору (вставні епізоди виділені графічно). Переважно це описи природи чи думок головного персонажа, які дисонують із напруженими і гострими подіями новели. Такий художній прийом посилює експресивний вплив тексту та відтворює напружений психоемоційний стан Тура.

Психологічний контекст твору поглиблюється ще й завдяки символічним знакам, спорадично розсипаним по всьому тексту. Це не тільки вже згадуване протиставлення між “числом” та “іменем” героя. Це також образи-символи дороги, душі, догораючого сонця, “запізнілого” журавля, Богуславського монастиря, хреста, зачиненої брами та ін. Усі вони витворюють напружений хронотоп новели, в якій зовнішні події поступаються внутрішнім переживанням — викриттям зрадника. В. Русальський забезпечує інверсію відомого біблійного сюжету “поцілунку Іуди” і змальовує незавершений поцілунок Тура, який викриває Іуду-зрадника у своєму колі.

Новели, яким притаманний поглиблений психологізм, в яких напружена внутрішня дія заступає зовнішній подієвий ряд, можна віднести до *психологічної новели* з відкритим фіналом. “П’ять і один” — яскравий приклад такого типу новели. Композиція твору має у своїй основі монтажний принцип: у тканину оповіді включаються вставні епізоди, у яких розкриваються рефлексії героя. Зовнішня малоподієвість новели “П’ять і один” зумовлена тим, що В. Русальський прагне відтворити граничну критичну ситуацію.

Іронічний погляд на двоїстість людської натури В. Русальський представляє у гротескно-іронічній новелі “Бременські кози”. В основі твору — анекдотична ситуація: професор Дік і головний герой волею долі опиняються в одному вагоні й дискутують довкола проблеми інтелігентності та псевдоінтелігентності, величі та мізерності людини. Художнє освоєння універсалій добра і зла (правди та неправди) здійснюється через ряд вставних епізодів, які на композиційному рівні мали б виявити свою ретардаційну природу, однак органічно продовжують розвиток лейтмотиву. Відбувається ускладнення структури через розшарування двох планів: безпосередній подієвий та рецептивно-рефлексійний (сприймання світу головним героєм). Низка стереотипних уявлень віддаляє професора Діка від “справжнього” розуміння України, і лише одна умовність наближає його до



усвідомлення власної нищості та примітивності своїх суджень. Він так гостро ненавидить Україну (“Я був на Україні кілька тижнів,— продовжував професор Дік. — І знаєте, що мене там вразило? Кози... Цілі отари кіз. Той специфічно-неприємний запах мене переслідує й досі... вірите? І я, що мав найпрекраснішу уяву про цей край — Ельдорадо,— був безмежно розчарований. Мені й досі ввижається ваша країна лише країною кіз...” [4; 45]), що зрештою опиняється у полоні стереотипних міркувань і наражається на несподівану картину: “... півтора-два десятки кіз панічно носились по колії взад і вперед, не наважуючись скакати з крутого насипу. Старий німець-пастух безуспішно робив спроби загородити їм шлях,— вони ж, ніби спеціально, крутились навколо нього, спантелечені до глупоти несподіваною появою потяга...” [4; 48].

Анекдотична основа новели проявляється ще через одну цікаву художню деталь: у назві “Бременські кози” В. Русальського є прихована паралель до назви питомо національної німецької казки “Бременські музиканти”. Гра символами та читацькою уявою розширює ідейно-естетичні горизонти твору. Образи набувають гротескного звучання, а розв’язка у творі виконує подвійну роль: прояснює гру автора із метафоричними смислами твору, його сюжетом та назвою.

Власне потрактування серафічного та демонічного начала в людині пропонує В. Кримський. Він втілює її у новелі “Втеча”, де сюжетна лінія відтворює не стільки перебіг подій, скільки “втечу від спогаду” [2; 39]. Перед читачем розгортається “історія спогаду” (давнього, витісненого на периферію пам’яті спогаду про себе колишнього). У герої борються два “я”: серафічний образ молодого і завзятого козака та демонічний образ старого капітана, який готовий убити людину під час поділу піратської здобичі. Драматична колізія твору розкривається в пошуку відповіді на питання: “Де я справжній?”

В. Кримський звертається до прийомів, притаманних літературі “потoku свідомості” з її детальною фіксацією змін внутрішнього стану людини та зовнішніх факторів буття — втручання фатуму, “прихливого непередбачуваного” у долю персонажа, що визначають його вдачу. Уривки спогадів тільки під кінець вибудовуються у логічний ланцюжок, який виникає в уяві героя та читача, причому ключовими образами-словами, що з’єднують усю картину є слова “втік” та “Орлик”. Короткі абзаци, уривчасті речення, нагромадження одно-

рідних членів речення — усе служить завданню відтворення перебігу спогадів про самого себе “справжнього”. Перед читачем — історія повернення духу в уже майже змертвіле серце головного героя Максима. У нього не виходить “забути, не рвати ран, яких ніколи не в силі ніхто вилікувати” [2; 39]. Його рішення втекти на самотній острів спочатку сприймається як радість, хвилина славної гордості, однак згодом стає зрозуміло, що він тікає і не може втекти від самого себе. Його фатум — спогад, який живе в усьому — тиші, вітрі, голосах минулого. Відроджують Максима “спогади про країну, до якої крізь моря та порти незнані стелиться дорога” [2; 50].

По суті, це єдиний твір В. Кримського із історичним підтекстом, однак у цій безфабульній новелі проявилися проблеми сучасної людини — втеча від себе самої у самотність не надає душевних сил, навпаки — знесилює особистість, робить її безвольною істотою. Рятуює Максима найпотужніший голос — голос Батьківщини, він проривається крізь туман спогадів персонажа, вривається у душу героя. Композиція новели будується на основі розкриття психоемоційних станів героя, опис яких заснований на використанні прийомів, притаманних епічним та ліричним типам відтворення дійсності. Світ довкола Максима представлений через призму сприймання героя — хаотичні уривки, що “як краплями вливає у його мозок спогад...” [2; 39]: голоси давно минулих подій, аромати степу, тиша, образи, видіння. Перед нами безперервний сугестивний потік свідомості людини, яка опинилася на самотньому острові на одинці із собою. Спочатку контекстуальними, а згодом концептуальними у цьому випадку є образи Києва, Печерської Лаври, монастирів, в які козаки на старість “ішли туди самотини шукати. Ішли для розмови з собою та своєю совістю...” [2; 41]. Прірва спогадів та відчуттів затягує Максима, демонічна сила піратського-загарбницького і споживацького ставлення до життя владарює над ним, аж поки не прозвучать рятівні для нього слова — “втеча”, “Орлик”. Тепер це буде втеча від себе демонічного до себе — серафічного.

Новела “Втеча” — яскравий приклад безфабульної новели — короткого за обсягом твору, побудованого на сугестії, де ментальний рівень буття постає через переживання душевної драми самотнім героєм. Перед читачем розгортається історія душі людини, яка перебуває у медитативному стані, стані самоспоглядання. Домінування ліризму

в безфабульній новелі виражається у відтворенні скороминущих вражень, асоціацій, алюзій та синкретизму як принципу пізнання світу. Поєднання психологічних станів та “мінімальних” зовнішніх проявів буття, окремих точних фактів та рефлексій героя (думок, спогадів, марень, сугестивних станів, навіювань) сприяє акцентуації на філософському самозаглибленні головного персонажа. Безфабульна новела ґрунтується на органічному синтезі прийомів епічного та ліричного осмислення дійсності, сугестивному потоці свідомості персонажа.

Автор “моделює” безпосередній досвід героя, відтак світ постає як потік вражень, емоцій, переживань, обірваних думок, висловлювань, речень, що знайшло відповідне рішення на рівні синтаксису. Новели та оповідання засвідчують відмову письменників від пафосу, використання простих синтаксичних конструкцій. Часто їх твори — це суцільна жива розмова персонажів, тому розмовні конструкції переважають над оповідними. Характерологічними рисами малої прози В. Кримського та В. Русальського є стислість, компактність, часом майже “телеграфний” стиль письма, гра із читачами та героями.

Новелістика В. Кримського та В. Русальського — приклад глибоко емоційної внутрішньої реакції людини. Незмінною у ній залишається тільки одне — особистість з усіма її внутрішніми протиріччями, недоліками, спогадами і спрямованістю у майбутнє, серафічно-божественною складовою характеру та демонічною силою її другого “я”. Письменники зосереджуються на темах самотності особистості, відчуження, суперечностях буття та смерті. До структури оповідань та новел включені вставні оповіді та епізоди, переважно вони передають сприйняття персонажем світу і фіксують рефлексії героя. На текстовому рівні це поглиблює діалогічність творів, монологічна структура новели та оповідання трансформується в інтертекстуальну із наближенням до поетики постмодернізму. Втім, прийом інтертекстуальності у малій прозі В. Кримського — це спорадичні вкраплення інших текстів.

Філософське підґрунтя малої прози В. Кримського та В. Русальського перегукується з ідеєю “великої літератури” як свідченням появи нового типу персонажа, що гостро переживає свою самотність у цьому світі. У реальності, яка позбавлена ціннісних орієнтирів (а персонажі новел перебувають саме в таких межових станах), письменники намагаються знайти для своїх героїв незмінні поняття, такі

ціннісні координати людського існування, які невіддільні часу. Відтак реальність, яка спочатку постає у вигляді хаотично розкиданих фрагментів, поступово узагальнюється, упорядковується, набуває сутнісних ознак і вимірів з позиції загальнолюдських пріоритетів.

#### Список використаних джерел

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. — М.: Наука, 1979. — 424 с.
2. Кримський В. Етап. Новелі. — Буенос-Айрес: Вид. М. Денисюка, 1953. — 143 с.
3. Кримський С. Запити філософських смислів. — К.: вид. ПАРАПАН, 2003. — 240 с.
4. Русальський В. Сміх Іскаріота. Новелі. — К.: Світ, 1947. — 91 с.
5. Тис 1953 — Тис Ю. [Передмова] // Кримський В. Етап. Новелі. — Буенос-Айрес: Вид. М. Денисюка, 1953. — С. 7–10.

## Катерина Галич



### ПОЛІФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ ПЕЙЗАЖІВ У АНТИВОЄННИХ РОМАНАХ ЕРІХА МАРІЇ РЕМАРКА Й ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

*У статті робиться спроба аналізу складної ієрархії пейзажних описів у антивоєнних романах Еріха Марії Ремарка й Олесья Гончара. Об'єктами дослідження стали тексти “На Західному фронті без змін”, “Людина і зброя” й “Циклон”.*

**Ключові слова:** опис, пейзаж, першостихія, концепт, архетип, антропоморфізм, антропологізм.

*The article gives an attempt of analysis of difficult hierarchy of the landscape descriptions in the antimilitary novels by Erih Maria Remark and Oles' Honchar. The object of the research includes such texts as “At the Western Front without Changes”, “Man and Arm” and “Cyclon”.*

**Key words:** description, landscape, first-element, concept, archetype, anthropomorphism, anthropologism.

У контексті досліджень мікропоетики антивоєнних романів Еріха Марії Ремарка й Олесья Гончара важливим є аналіз пейзажів. Серед інших видів наративності (оповідь від першої та третьої особи, різноманітні відступи, діалого-монологічне мовлення персонажів) суттєве значення для розуміння формально-змістової єдності текстів мають також різноманітні описи. У структурі антивоєнних романів Ремарка і Гончара чільне місце посідають пейзажі.

Незважаючи на велику кількість наукових студій, присвячених вивченню прози українського й німецького письменників, це питання ще потребує опрацювання. Якщо пейзаж у творчості Гончара проаналізований досить глибоко, про що свідчать праці Г. Авксентьєвої, М. Гуменного, І. Семенчука, Н. Яремчук [1, 3, 7, 10 та ін.], то в Ремарка цей аспект поетики взагалі не став об'єктом зацікавлення науковців. Отже, спробуємо простежити художні особливості пейзажу в антивоєнних романах Ремарка й Гончара, визначити їх функції.

Традиційно пейзаж тлумачиться як “один із змістових і композиційних компонентів художнього твору: опис природи, ширше — будь-якого незамкнутого простору зовнішнього світу” [4, с. 272], “опис природи, будь-якого незамкнутого простору зовнішнього світу” [5, с. 542], “образ природного оточення персонажів та їхніх дій, опис картин природи в художньому творі, який має певне значення в його загальній змістовій організації” [8, с. 159], “не тільки опис, а й візія (сновидна, фантастична) будь-якого незамкненого простору” [9, с. 187]. Отже, структурним центром пейзажу є концепт природи.

Пейзажі в досліджуваних антивоєнних романах Ремарка і Гончара — це окремі мікрокосмоси, самобутні й цілком вивершені художні системи зі своїми неповторними ознаками й закономірностями. Обидва письменники надзвичайно тонко відчувають природу і вдало послуговуються різноманітними прийомами пейзажистики, посилюючи тим самим ідейно-сміслову навантаженість романів. У Ремарка й Гончара природа показана в різних її виявах, в одвічному плінні пір року, зміні дня й ночі. “Жнив’яною спекою налиті були дні. / Нижніх акварельних тонів були вечори. / Після палаючого сліпучого дня млисто-бузково синіла польова далеч, леліла, кликала дівчат із ровів туди, де тополі за стернями, де дзюмкочуть коники на весь степ і висока золота стерня шелестить під ногами, мов нападаль за день з неба зматеріалізоване сонячне проміння” [2, с. 170]. Таке замилювання красою рідного краю в Гончара знаходимо досить часто. Ідилічні картини природи є свідченням глибокого ліризму, виявом романтичної стильової манери письменника. Подібні пейзажі сприяють створенню типового образу українця з його антеїстичною ментальністю та прагненням до прекрасного — персонажі діалогії навіть серед фронтової буденності не втрачають здатності помічати велич природи, її спокій і гармонію. Дещо іншим є природоопис Ремарка. Порівняно з Гончаровими, його пейзажі є більш реалістичними й переважно лапідарними. Картини природи здебільшого подаються простими фразами, короткими реченнями. Наприклад: “То чудові, безжурні години. Над нами — блакитне небо. На обрії висять яскраво освітлені жовті аеростати й білі хмаринки від пострілів зеніток” [6, с. 38] або: “Ніч оповиває землю, а поле, що лежить переді мною, осяяне бляклим світлом ракет” [6, с. 158]. Кілька разів письменник уводить у твір більш розгорнуті пейзажі, проте вони виконані у досить незвичайній

формі. Так, наприклад, у діалозі Пауля Боймера з пораним Францем Кеммеріхом Ремарк використовує так званий уявний пейзаж, пейзаж-мрія: “– Можливо, тебе відвезуть до санаторію, що стоїть на монастирській горі серед вілл. Тоді з вікна ти бачитимеш поле, аж до отих двох дерев на обрії. То найкращий час, коли достигає хліб; надвечір поле міниться під призахідним сонцем, немов перламутрове. А тополина алея біля монастирського струмка, де ми колись ловили пліточок, пам’ятаєш? Ти зможеш знову зробити собі акваріум і розводити риб...” [6, с. 50]. Обоє хлопців розуміють приреченість Франца, не знаходять слів, усвідомлюючи його близьку неминучу смерть, перед якою все сказане звучить як безглуздя. Але Пауль, навіть не вірячи в порятунок товариша, хоче підтримати його, подати надію. У цьому разі образ природи сприймається як єдина втіха пораненого, символ надії й розради.

Ремарк подає пейзаж і в формі сну, марева. Уявний пейзаж, що постає як світла мрія, зливається з реальним: “Уже звечоріло. Надходить ніч, із вирв поволі здіймається туман. Здається, що в тих вирвах повно таємничих привидів. Білий серпанок спершу наче боязко кружляє по ямі, поки наважиться переповзти через її край. А тоді від вирви до вирви тягнуться довгі пасма туману” [6, с. 98]. Цей пейзаж виконує подвійну функцію: по перше, зображення таємничого спокою фронту налаштовує на передчуття чогось особливого й незвичайного, породжує трансгресивний стан персонажа, по-друге, контрастує з картиною, що постає в уяві Пауля, уяскравлюючи таким чином мінливість і незбагненність життя. Ще більшої виразності контраст між реальним та нереальним, свідомим і підсвідомим набуває за допомогою світло-тіньового ефекту — омріяні картини природи постають в уяві персонажа разом зі спалахами освітлювальних ракет і разом з ними зникають.

У цілому Ремарк і Гончар створюють переважно динамічні пейзажі. Навіть деякі наведені приклади опису спокійної природи лише умовно можна назвати статичними, оскільки вони зображують рух, мінливість, мають подієву основу (“синіла польова далеч, леліла, кликала дівчат”, “дзюмкочуть коники на весь степ”, “стерня шелестить під ногами”, “Ніч оповиває землю”, “достигає хліб”, “поле міниться під призахідним сонцем” тощо). Обидва письменники змальовують природу в динаміці, показують різні погодні умови — спеку, холод,

зливу, сніг (у Гончара) тощо. Різні типи пейзажів сприяють реалізації важливого авторського задуму — показу персонажів у екстремальних умовах. Ремарк і Гончар неодноразово послуговуються описами природи під час вирування стихійних сил і досягають таким чином відповідної для антивоєнних романів емоційної тональності. Динамічні пейзажі в таких випадках виконують функцію посилення драматизму й представлені образами-концептами, що символізують чотири природні начала, чотири стихії — воду, землю, повітря й вогонь.

Залежно від того, який образ-концепт покладено в основу, можна виокремити кілька типів пейзажів у романах обох прозаїків. Водна стихія представлена в романах дошовими, річковими, а в Гончара ще й мариністичними пейзажами. Земля — описами окопів, гірськими пейзажами. Першооснову повітря репрезентовано в небесних, місячних, зоряних пейзажах. Природний первень вогню вимальовується в батальних і солярних пейзажах. Рослинний першоелемент постає в лісових, садових, квіткових, степових (у Гончара) пейзажах.

Отже, описи природи, що в Ремарка і Гончара побудовані на основі п'яти природних елементів, першооснов, феноменів, значно розширили функціональну семантику пейзажу. Кожна зі стихій світотворення і відповідні їй пейзажі в аналізованих романах мають потужне асоціативне поле. Так, Земля символізує Батьківщину, прив'язаність людини до природи, рідного краю, Повітря — прагнення до високого, чистого, Вода — зміни, цілющу енергія життя, Вогонь — очищення, оновлення тощо. Слід відзначити також дуалістичну інтерпретацію природних першоелементів обома письменниками, оскільки кожен із них функціонує і як життєдайна сила, і як джерело руйнації, смерті.

Ще однією особливістю пейзажистики Ремарка і Гончара в контексті використання природних первнів є те, що в деяких картинах відбувається злиття стихій. Особливо помітною ця тенденція є в українського романіста: “А вранці знову сліпучість, і білосніжність, і якийсь уже не страшний після ночі двигіт ударів по всім узбережжю. Б'є море, сяє побережною смугою, дарма що світ сірий, сіється дощ. Ліс на гірських крутосхлах мокро чорніє, лише шапки гір, як марсіанські полюси, зверху до половини вкриті інеєм. Поміж каскадами підгірних будиночків, з-поміж весняної набухлості ще темних садків де-не-де пробивається рожеве клубовиння: мигдаль цвіте. Цвіте ран-



ньо, аж ніби протисезонно” [2, с. 325]. Думається, основною функцією такого прийому побудови зображення є відтворення гармонії природи.

Значна частина проаналізованих пейзажів є антропоморфними, оскільки природа постає в них як жива істота й наділена людськими якостями. При цьому трансцендентна змістовність художніх картин в обох авторів витворюється шляхом поєднання міфологічних тенденцій з реалістичними. Пейзажні описи в романах позбавлені фантастики, однак природа сприймається як незбагнений феномен, вона сповнена таємничості й загадковості. У цьому можна вбачати непересічні ознаки письменницького таланту Ремарка й Гончара.

Ще однією особливістю пейзажистики обох письменників є те, що природа в них антропологізована, тобто змальовується в нерозривній єдності з людиною. Функціональний аспект цієї художньої особливості романістики Гончара дуже влучно схарактеризував М. Гуменний: “Звернення до природи допомагає відітнути найсуттєвіше в житті людини, її духовному світі” [3, с. 58]. Безперечно, цим твердженням можна пояснити також і функції пейзажів Ремарка.

В обох прозаїків (а в Гончара ця тенденція є більш помітною) система пейзажів доповнюється анімалістичними картинами. Автори розширюють топос романів, залучаючи до описів природи численні образи коней, ведмедів, сарн, лелек, лебедів, качок, гусей, голубів, каплунів, метеликів, бджіл, мурах, сонечок, мух тощо. Таким чином, якщо розглядати пейзажистику письменників у цьому контексті, то можна стверджувати, що вона твориться на перетині семантичних полів трьох взаємопов’язаних площин — флори, фауни й людини.

За тематикою в Олеся Гончара можна виокремити ще кілька видів пейзажів: сільські, урбаністичні, індустріальні тощо.

Отже, пейзажистика Ремарка й Гончара — складна й багаторівнева система. Обидва письменники подають переважно динамічні пейзажі, що можуть бути як лапідарними, так і розгорнутими. У Ремарка вони більш лаконічні, а в Гончара найчастіше розгорнуті. В основу переважної більшості пейзажів у обох авторів покладено образи-концепти, що символізують чотири природні начала, чотири стихії — воду, землю, повітря й вогонь. Пейзажний макрокосмос Ремарка й Гончара можна розглядати на перетині семантичних полів трьох взаємопов’язаних мікроплощин: людина / флора / фауна.

За тематикою в О. Гончара можна виокремити також сільські, урбаністичні, індустріальні пейзажі. Ці та інші природоописи виконують функцію посилення драматизму, розширення філософського змісту творів, увиразнення їх сюжетно-композиційного, психологічного, етико-естетичного, емотивного значення.

Картини природи в обох письменників уяскравлюються за допомогою екстер'єрних описів, що виконують переважно доповнюючу функцію, розширюючи уявлення про місце дії.

#### Список використаних джерел

1. Авксентьева Г. А. Пейзаж у прозі Олесь Гончара: дис. ... канд. філол. наук: Гончар О. Т. Твори: [в 7 т.] / Олесь Терентійович Гончар. — К.: Дніпро, 1987–1988. — Т. 4. — 589 с.
2. Гончар О. Т. Твори: [в 7 т.] / Олесь Терентійович Гончар. — К.: Дніпро, 1987–1988. — Т. 4. — 589 с.
3. Гуменний М. Х. Поетика романного жанру Олесь Гончара: проблеми типологій / Микола Хомич Гуменний. — К.: Акцент, 2005. — 240 с.
4. Литературный энциклопедический словарь / [под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. Редкол.: Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др.]. — М.: Советская энциклопедия, 1987. — 752 с.
5. Літературознавчий словник-довідник / [укл. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.]. — К.: ВЦ "Академія", 1997. — 752 с.
6. Ремарк Е. М. Твори: [в 2-х т.]. — К.: Дніпро, 1986. — Т.1: На Західному фронті без мін. Три товариші; [перекл. з нім. К. Словацька] / [передм. Д. Затонського]. — К.: Дніпро, 1986. — 573 с.
7. Семенчук І. Р. Олесь Гончар — художник слова: Дослідження / Іван Романович Семенчук. — К.: Дніпро, 1986. — 260 с.
8. Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. О. А. Галича. — К.: Либідь, 2001. — 488 с.
9. Ткаченко А. О. Мистецтво слова / Анатолій Олександрович Ткаченко. — К.: Київський національний університет ім. Т. Шевченка, 2003. — 448 с.
10. Яремчук Н. В. Хемінгуей і Гончар: взаємодія художніх систем: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05 / Яремчук Наталія Вікторівна. — Дніпропетровськ, 2003. — 171 с.

## Олександр Галич



### ОЛЕСЬ ГОНЧАР І МИКОЛА РУДЕНКО

*У статті розглядаються взаємини двох українських письменників, що на повний голос заявили про себе в повоєнний час. Матеріалом для дослідження послужили щоденникові записи Олесея Гончара.*

**Ключові слова:** мемуари, щоденник, взаємозв'язки.

*The mutual relations of two Ukrainian writers who declared at top of the voice about themselves during post-war time are examined in the article. Diary notes of Oles' Honchar served as the material for the research.*

**Keywords:** memoirs, diary, intercommunications.

Щоденник як жанр мемуарної літератури належить до т. з. его-документів. Т. Щедрина під его-документами розуміє “різні види особистісних форм письменницького письма: щоденників, записних книжок, листів, автобіографій, автобіографічних літописів, заміток, спогадів, мемуарів та інших аналогічних текстів, що часто використовуються як допоміжні матеріали, але такі, що рідко стають предметом всебічного самостійного дослідження” [10; 349–350]. Те, що щоденник можна розглядати як его-документ, з цим можна погодитися. Однак допоміжним текстом він аж ніяк не є, про що свідчать монографічні й дисертаційні дослідження останніх літ [2; 8; 9].

Актуальність пропонованої праці полягає в тому, що на рубежі ХХ–ХХІ ст. значно зріс інтерес до творів, присвячених особистій долі видатних письменників; висвітленню подій, свідками та активними учасниками яких були ці митці. До того ж, вивчення наукової та критичної літератури з даної проблеми показує, що як у західно-європейському, американському та російському літературознавстві, так й у вітчизняному більш дослідженими є інші жанри мемуаристики — повісті, романи, літературні портрети, листи, — тільки не щоденники. Практично відсутні теоретико-літературні праці, в яких була б представлена жанрово-стильова специфіка щоденників, їх

поетика, обмаль узагальнюючих праць про щоденники в історико-літературному плані.

Щоденник Олесь Гончара охоплює досить значний період часу (1943–1995) і є, безумовно, знаковим явищем в українській літературі другої половини минулого століття. Інтерес до цього документа доби [Див.: 1; 3; 4; 8], але ніяк не суто приватного життя, як пишуть про щоденники деякі дослідники, є великим тому, що його автор був не простою людиною, а одним із найвизначніших вітчизняних митців останніх десятиліть, відомим політичним і громадським діячем, втіленням совісті свого народу. “Олесь Гончар прожив щасливе і водночас трагічне життя, йому було що сказати людям про пережите, передумане, переболіле, осмислене і осягнуте, — стверджує дружина письменника В. Д. Гончар, — письменник жив психологічно заглибленим життям, але воно не крутилося навколо романів-перелюбів, чаркування і богемних загулів, — він був людиною занадто громадською, і суспільною, і гордою, щоб свої душевні стани оприлюднювати” [5; 5].

Щоденникові записи Олесь Гончара побудовані таким чином, що крім більш-менш регулярних записів фактичного характеру, котрі розкривають певні події його життя, фіксують справжні розмови з реальними людьми, відтворюють дійсні перипетії якихось важливих подій у житті не лише автора, а й у цілому країні, в якій він жив, трапляються уривки, начерки майбутніх художніх чи публіцистичних творів з домислом і вимислом, пейзажні чи портретні замальовки, народні анекдоти, дотепи, що органічно вписується в структуру цього мемуарного жанру. У щоденниках є чимало фрагментів, що розкривають взаємини Олесь Гончара з іншими українськими, російськими, зарубіжними письменниками.

Нам уже доводилося розглядати щоденники Олесь Гончара [Див.:4], однак у названій розвідці поза увагою лишилися записи, що стосувалися взаємозв'язків письменника з іншими відомими особистостями, що видається актуальним.

Метою даної розвідки є розгляд взаємин Олесь Гончара з іншим українським письменником, людиною з непростю долею — Миколою Руденком, що досі ніким не аналізувалася. До того ж, у грудні 1910 року відзначатиметься 95-ліття від його народження.

Олесь Гончар і Микола Руденко познайомилися після війни в Києві. Обидва вони були фронтовиками, твори обох помітили в перші

роки по закінченню Великої Вітчизняної війни. Обоє було запрошено на відому нараду, що її провів ЦК КП(б)У з молодими письменниками, обидва виступили на цій нараді. Доля звела Олесь Гончар і Миколу Руденка в редакції журналу “Дніпро”: “У листопаді 1947 року Олесь Гончар був призначений на посаду редактора відділу прози журналу “Дніпро”, який виявився не чужим для молодого письменника. Саме в цьому часописі, що до війни виходив під назвою “Молодий більшовик”, була надрукована рання повість Олесь Гончар “Стокозове поле” (1941, № 4). Спершу редактором “Дніпра” в 1947 році був Андрій Малишко (що до війни також редагував цей журнал, і саме він надрукував “Стокозове поле”), членами редколегії були Василь Козаченко, Микола Нагнибіда, Андрій Трипільський, Георгій Шевель. З одинадцятого числа журналу виконувачем обов’язків відповідального редактора було призначено Миколу Руденка (з № 5 за 1948 рік він уже відповідальний редактор). Повністю змінився й склад редакційної колегії. До неї увійшли Дмитро Білоус, Олесь Гончар, Сава Голованівський, Віктор Некрасов, Микола Шамота” [3; 745].

Роки праці Олесь Гончар в журналі, який очолював Микола Руденко, були достатньо плідними. Він готував до друку твори, що свого часу знайшли позитивну оцінку тодішньої критики (“Сталь і шлак” В. Попова, “Зустріч з океаном”, “Далекий рейс”, “Закордонні записи” І. Гайдаєнка, “Натхнення” Д. Луневої, “Людина іде до сонця” М. Щепенка. Щоправда публікація останнього твору принесла чимало прикрих хвилин Олесю Гончару і Миколі Руденкові. У доповіді на другому з’їзді Спілки письменників України О. Корнійчука різко критикувалися роман Ю. Яновського “Жива вода”, повість І. Сенченка “Його покоління” і повість М. Щепенка “Людина іде до сонця”, що були надруковані в журналі “Дніпро”.

Повість М. Щепенка стала предметом спеціального розгляду на бюро ЦК ЛКСМУ (журнал “Дніпро” був органом ЦК ЛКСМУ). М. Руденка й Олесь Гончар було звинувачено в друці шкідливої для радянської дійсності повісті, нібито головний редактор погано керує колективом, несерйозно добирає кадри працівників, які не працюють над рукописами. Про твір, який готував до друку Олесь Гончар, в постанові було сказано: “Автор... спотворив радянську дійсність, зобразив виведених у повісті комуністів моральними виродками, пустими фразерами, відсталими, обмеженими обивателями, відірваними від

народу. Автор украй викривив загальну картину післявоєнної радянської дійсності і по суті вчинив наклеп на партію” [Цит. за: 3; 748].

Твір молодого письменника М. Щепенка аж ніяк не можна кваліфікувати як антирадянський, оскільки в ньому правдиво відтворена ситуація з життя мешканців сільського району, що пережив окупацію, частина мешканців якого не повернулася з війни, а нестача кваліфікованої робочої сили, брак техніки пияцтво та розпуста серед частини керівників, що приховується за гучними гаслами, не давала можливості швидко відновити довоєнний рівень життя в районі. В. Галич допускає, що “Олесь Гончар, як і редактор “Дніпра” Микола Руденко, розуміли весь ризик публікації цієї повісті, де прямо сказано, що номінальні органи радянської влади на селі — сільради — не мають реальної влади, а вся її повнота належать головам колгоспів, які ведуть себе нерідко, як самодури, однак обидва письменники — Олесь Гончар і Микола Руденко, — як і автор повісті Микола Щепенко, щойно повернулися з війни, де в екстремальних умовах інтриганство, низька кваліфікація, самодурство й порожнє фразерство були не в пошані. До того ж вони широко вірили в комуністичне майбутнє, були впевнені, що повість М. Щепенка допоможе ліквідувати недоліки й прорахунки у відбудові народного господарства після війни і цим самим наблизить час комунізму” [3; 749–750].

Зберезня 1949 року Олесь Гончар призначають редактором журналу “Вітчизна”. Його співпраця з Миколою Руденком не припиняється. У журналі друкуються вірші останнього, а також його поема “Слово про полководця”, присвячена ювілею Й. Сталіна. В. Галич у цьому зв’язку наголошувала “У жорстких умовах сталінської диктатури Олесю Гончару доводилося друкувати й чимало кон’юнктурних творів. Зокрема, весь грудневий номер за 1949 рік присвячено ювілею кремлівського володаря. Це і згадана вже поема “Слово про полководця” Миколи Руденка, і вірші Максима Рильського “Ім’я Великого”, Володимира Сосюри “Вождеві”, Валентина Бичка “Ми чуєм Сталіна”, і нарис Юрія Смолича “Україна на сталінській вахті”, і стаття Павла Тичини “Образ Й. В. Сталіна в українській поезії” тощо” [3; 758].

Ім’я Миколи Руденка неодноразово згадувалося в щоденникових записах Олесь Гончара. Уперше 29 листопада 1973 року у зв’язку з виключенням з партії письменників-фронтовиків і цькування шістдесятників: “Поза партією опинилися захисник Сталінграда (Некра-

сов) і захисник Ленінграда (Руденко), цькують Драча, що розповів на поминках Підпалого якусь притчу про глухонімого, який зривав-скручував голови солов'ям..." [6; 174].

Напередодні 30-річчя перемоги у Великій Вітчизняній війні, 28 квітня 1975 року Олесь Гончар занотував у щоденнику роздуми про письменників-фронтовиків, яких доля розкидала по світу: "Оглядаюся перед 30-річчям Перемоги, і сумно стає: як розкидало нас! Пригадую, скільки було тоді в Спільці фронтовиків і які ми ще були молоді, дружні... З Руденком працювали в "Дніпрі". З Некрасовим на Сталінські премії придбали коляски для інвалідів... Малишкову пісню часто ще було чути..."

Зараз — той на Байковому, той на хоздворі, той — у Женеві.

Микола Руденко, про якого зараз скільки розмов в ефірі, мешкає десь там, на хоздворі санаторію "Конча-Заспа", дружина його, медичка, нібито має там кімнатку. Давно не бачив його, кілька літ. Через когось тільки передавав вітання" [6; 216].

У цьому ж записі попри офіційну пропаганду Олесь Гончар висловив власне ставлення до Миколи Руденка: "До нього я завжди ставивсь з повагою, він мужня й принципова людина. Один з героїчних оборонців Ленінграда, тяжко був там поранений, весь потрошений" [6; 216].

Наступна згадка імені Миколи Руденка 27 липня 1977 року пов'язана зі спомином Олесь Гончара про донецьке місто Дружківку, у якому відбувся політичний процес над ним. Адже саме в цьому місті Олесь Гончар лікувався після поранення в 1941 році: "Миколу [Руденка] судили в тій самій Дружківці на Донбасі, де я після першого поранення в липні 1941-го (на Росі) лежав в евакогоспіталі. Може, й суд відбувався в тій самій школі, де з нас тягали закривавлені осколки?" [6; 311]. Суд над Руденком та іншими правозахисниками викликав у Олесь Гончара "зловісні асоціації": "До мене тоді приїздили провідати друзі з Харкова, до нього ж не пустили й синів. Боліло тоді, але зараз йому, мабуть, боліло ще дужче — від образи, кривди й приниження. Плітки розвиваються за законом (чи принципом) ланцюгової реакції" [6; 311].

1 жовтня 1980 року у щоденнику Олесь Гончара з'являється запис мемуарного характеру з ностальгійно-елегійними нотками: "Згадалося-пригадалося: затишне подвір'ячко на Ворошилова, 3, в

резиденції СПУ, весна, верба розпустила віття, і ми, кілька вчорашніх фронтовиків, сидимо під нею на лавці... Микола [Руденко] із Ленінграда, Віктор [Некрасов] із Сталінграда. І ти із своїх заобрійних Альп. Ми молоді, ми живі, рани позарубцьовувались... Вже нас прийнято до СПУ, нас хвалять, попереду простори не зужитих радостей, широкопліччя сонячних творчих літ..

Шляхи, що після кривавих багнищ зійшлися були під вербою на ідилічнім подвір'ячку, потім знову розійдуться.

Той у Мордовії.

Той у Парижі.

Ти — посивілий, ідеш по тій вуличці, що тепер і зветься інакше: Ярославів Вал...

Дуже хтось добре назвав" [6; 432].

3 січня 1989 року Олесю Гончару знову пригадалася давня нарада в ЦК КП(б)У під керівництвом Л. Кагановича, де тодішній партійний керманіч України мав на меті протиставити молодше покоління письменників старшому. У зв'язку з цим у щоденнику з'явився запис, що стосувався і Миколи Руденка: "Спроба нацькувати молодших на старших (ще перед цим, на нараді молодих) справді була; працівники ЦК наполягали, щоб молоді письменники їм допомогли, і хоч довелося і Миколі Руденкові, й мені декого заторкнути, але (завдяки мабуть, інтуїції) вдалось уникнути головного, чого від мене постійно вимагалось: не зачепив "Вершників", не зачепив фронтову лірику Малишка, хоч це було мені просто в текст записано директивною цеховською рукою" [7; 218].

Щоденник Олесь Гончара засвідчує, що він продовжував підтримувати дружні стосунки з Миколою Руденком і після того як останній відбув покарання й еміграцію й повернувся до України. 12 жовтня 1990 року занотовано: "3 Ірпеня подзвонив Микола Руденко. Вітає з "днем волі". Схвильований.

— Тільки чув, що в тебе не все гаразд із здоров'ям?

— Три "аварії".

— Те, на що ти зважився, дасть тобі відчуття волі. А воля додасть і здоров'я!..

Аби ж то" [7; 324].

Цей діалог, відтворений у щоденнику Олесь Гончара, потребує додаткового коментаря. У ніч з 8 на 9 жовтня 1990 року письменник



після відвідин на Хрещатику наметового містечка, у якому голодували студенти, вимагаючи відставки існуючої влади в Україні, написав лист-заяву до парткому, де оприлюднив свою позицію щодо виходу з лав Комуністичної партії, у якій він перебував ще з часів війни. Цей сміливий крок Олесь Гончар уважав переломним у власному житті. Борис Рогоза, що у той час був редактором письменницької “Літературної України”, надрукував зазначений документ, який, очевидно, прочитав Микола Руденко, наслідком чого був наведений вище діалог, зафіксований у щоденнику. У згадці про “аварії” мова йде про три перенесені Олесем Гончаром інфаркти.

Наступний запис зроблений 13 березня 1992 року. Тут міститься оцінка “Окаянных дней” І. Буніна, які читав тоді Олесь Гончар. Поруч запис, у якому дана оцінка поезії Миколи Руденка: “Микола Руденко передав мені книжку своїх поезій. Табори додали йому пристрасті, гніву, патріотизму. Я високо ставлю його космічні гіпотези про зниклу планету Фаетон. Тут він поет глобальний. Та все ж мало в його поезіях — як це сказати б... пахощів України. Мало того, що від Шевченка, від Гоголя. Багато агітаційності. Він майстер поетичної риторики. Але й це знайде своїх читачів” [7; 404]. Наведена далі згадка про телефонну розмову містить елегійно ностальгічні прочуття: “Скаржитесь, що озвалися фронтові рани, а я — що вже тричі побував у реанімації — партократи довели... Згадали молодість — ми ж разом входили в літературу. Знали почуття побратимське” [7; 404].

У лютому наступного року ім’я Миколи Руденка з’являється в щоденникових записах Олесь Гончара у зв’язку з роботою Шевченківського комітету, який він очолював. На засіданні розглядалися кандидатури на присудження Шевченківської премії, серед яких було й прізвище Миколи Руденка: “Сьогодні провів Шевченківський комітет. Пуд нітрогліцерину з’їв, доки схилив колег до того, в чому переконаний. Спасибі, що люди мене таки підтримали. Рад, що серед багатьох раніш покривджених сьогодні вдалось назвати лауреатами. Серед них Микола Руденко (я висував його поезії, вони сильніші за “Орлину балку”), художники Гуменюк і Лопата, Леопольд Ященко, якого раніш усе відхиляли, і по дитячій — Ярема Гоян... Та й решта все люди достойні” [7; 456].

Своєрідним продовженням цього запису є нотатки зроблені 9 березня 1993 року, у Шевченків день, коли в Будинку вчителя вручалися

Шевченківські премії: “Вручення вилилось у справжнє народне свято: ще і в фойє співали, люди не хочуть розходитись... Ось так — після торішніх Багряного, Ант [оненка]-Давидовича, діаспорної капели — нове поповнення: Ященко, Руденко, Міщенко, Логвин, Ярема... Це все “мої” лауреати. Як гарно робити добро!” [7; 461].

Роздумуючи над функціями Комітету по Шевченківським преміям, у записі від 31 жовтня 1993 року Олесь Гончар висловив думку, що він мав би на себе взяти ще й реабілітаційні функції: “Виправляти несправедливості, допущені в минулі роки. Дещо вже вдалося зробити. Відзначили Антоненка-Давидовича, Миколу Руденка, кількох молодих табірних поетів” [7; 492].

Щоденники українських письменників ХХ століття дають багатий матеріал не лише для теорії й історії літератури, а й для історіографії, що само по собі є цінним історико-культурним феноменом. Своєрідність щоденників згаданої доби полягає в тому, що часто вони, акцентуючи увагу на буденних подіях життя авторів, у підтексті висловлювали одвічні потаємні прагнення українського народу, виражали його волелюбний дух. Щоденники Олесь Гончара — це своєрідна кардіограма доби з тяжкими сталінськими повоєнними роками, короткочасною хрущовською “відлигою”, роками застою й радістю здобуття незалежності. Сторінки, що розкривають взаємини українського письменника з Миколою Руденком, передають рецепцію його особистості й творчості, сприяють більш повному уявленню про світоглядні й творчі принципи класика української літератури другої половини ХХ століття.

Дана праця є фрагментом монографічного дослідження, присвяченого non fiction Олесь Гончара.

#### Список використаних джерел

1. Баран Євген. Навздогін дев'яностим : проза бібліофіла / Євген Баран. — Івано-Франківськ: Тіповіт, 2006. — 200 с.
2. Варикаша М. М. Гендерний дискурс у літературі non-fiction (на матеріалі щоденників письменників першої половини ХХ століття) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.06 “теорія літератури” / М. М. Варикаша. — К., 2009. — 20 с.
3. Галич В. М. Олесь Гончар — журналіст, публіцист, редактор: еволюція творчої майстерності / В. М. Галич. — К.: Наук. думка, 2004. — 816 с.

4. Галич О. А. У вимірах non fiction: щоденники українських письменників ХХ століття : монографія / О. А. Галич. — Луганськ: Знання, 2008. — 200 с.
5. Гончар Валентина. Записники Олесь Гончара (Голос його душі) / В. Д. Гончар // Гончар Олесь. Щоденники: У 3-х т.: Т.1 (1943–1967 / Упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар. — 2-ге вид. — К.: Веселка, 2008. — С. 5–7.
6. Гончар О. Т. Щоденники: У 3-х т.: Т.2 (1968–1983) / Упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар. — 2-ге вид./ О. Т. Гончар. — К.: Веселка, 2008. — 607 с.
7. Гончар О. Т. Щоденники: У 3-х т.: Т.3 (1984–1995) / Упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу В. Д. Гончар. — 2-ге вид. / О. Т. Гончар. — К.: Веселка, 2008. — 646 с.
8. Степаненко М. І. Публіцистична спадщина Олесь Гончара (мовні, навколмовні й деякі інші проблеми) / М. І. Степаненко. — Полтава: АСМІ, 2008. — 396 с.
9. Танчин К. Я. Щоденник як форма самовираження письменника : дис. ... канд. філол. наук. 10.01.06 “теорія літератури”/ К. Я. Танчин. — Львів, 2005. — 198 с.
10. Щедрина Татьяна. Когда уходит “сфера разговора”... По дневникам Густава Шпета и Михаила Пришвина / Татьяна Щедрина // Вопр. литературы. — 2009. — № 4. — С. 349–379.

## Микола Гуменний



### А. БАРБЮС І О. ГОНЧАР: ДОМІНАНТИ ХУДОЖНЬОЇ МАНЕРИ АНТИВОЄННОГО РОМАНУ

*У статті досліджуються основні аспекти стилю антивоєнних романів А. Барбюса “Вогонь” і О. Гончара “Людина і зброя”, з’ясовуються також їх сюжетно-композиційна специфіка і пафос.*

**Ключові слова:** міжлітературні взаємини, поетикальний аспект, сюжетно-композиційний рівень, авторська позиція, елементи публіцистики, моральні і філософські пошуки, документальний фактор.

*There are examined the main aspects of style of the antiwar novels “Zire” by A. Barbus and “The man and the arm” by O. Honchar, also there are decided their compositional peculiarity and spirit in the article.*

**Key words:** literary relations, poetic aspect, plot-composed level, author’s position, elements of publicistic style, morality and philosophy searches, documentary factors.

Значну кількість наукових проблем, зв’язаних з жанрами, напрямками і стилями, можна досліджувати лише в плані міжлітературних взаємин. Міжлітературні відношення стають особливо глибокими і органічними в результаті впливів, які одна література має на другу або яких одна література зазнає з боку іншої. Подібні процеси дозволяють проникнути в саму серцевину творчих пошуків, і тому ми вважаємо необхідним розглянути їх детальніше.

Художні узагальнення часто свідчать про реальний біографічний досвід письменника. Роман А. Барбюса “Вогонь”, як і романи О. Гончара “Прапорonoсці”, “Людина і зброя” і “Циклон”, розкривають у багатьох відношеннях людську і творчу долю своїх творців. Потрапивши у молодому віці на фронт, вони зіткнулися з безліччю солдатських дол, солдатських характерів — характерів часто складних і нерівних, але завжди по-своєму цікавих і значних, які пізніше будуть відтворені в картинах яскравих і живих. У текстах вказаних романів

помічаємо, що війна слугує своєрідним епіцентром великої кількості подій, тим епіцентром, хвилі від якого поширюються повсюди і у всіх напрямках, а якщо говорити про шкалу історичного часу, то і вниз (у минуле), і (в сучасність). Обидва митці проявили себе майстрами-художниками, які не ставили перед собою завдання описувати розрізнені бойові епізоди, якими б важливими і гострими вони не були, а прагнули досягнути психологічний стан солдатів, що зближує і об'єднує ці численні епізоди. Адже солдатський характер, а, отже, і фронтовий епізод потребують узагальнення, лише тоді одержать вони ту магічну владу над читачем, що доступна художній літературі взагалі і антивоєнному романові зокрема. Тема війни — це своєрідний ключ до розгадки національного народного характеру, до розгадки епохи, а точніше сказати, декількох епох нашої історії, ключ до широкого і правдивого відображення життя, до епічної панорами.

“Кожен твір має в собі свою поетику, треба лише її знайти”, — з цим висловлюванням Флобера важко дискутувати. Навіть свою автобіографію Гете назвав “Поезія і правда”, бо без поетичного струменя рідко обходиться і художня проза. Тут, очевидно, митець ототожнив “ліричне” і “поетичне” в його розширеному значенні [4; 77].

Душевне життя людини, її психологічний стан знаходяться під пильним спостереженням не лише поетів, але й прозаїків. Проза, що обмежила себе фіксацією зовнішніх проявів, проза, чітко позбавлена ліричного начала, — безжиттєва. Ліричне саме в силу того відкритого і відвертого реалістичного показу душевних рухів людей, що домінують в антивоєнному романі А. Барбюса “Вогонь”. Моральний і психологічний клімат епохи, самосвідомість учасників війни, їх дії письменник пропустив через призму ліричного, через свою душу, через своє “я”, інакше це була б фотографія, а не художній твір.

Своєрідність ліризму структури роману “Вогонь” детермінована системою пейзажів, ретроспекцій, мрій солдат, комічних ситуацій, взаємовідносин солдат з жінками тощо. Наведемо яскраві приклади наших тверджень з тексту: “Ми бачимо життя речей, беремо участь у житті природи... Уже настав вересень місяць, похмілля для серпня й переддень для жовтня, найзворушливіший з усіх місяців, з прекрасними діями і невиразними пересторогами. Ми вже починаємо розуміти, що значить це відмерле листя, яке стрибає по кам'яних плитах, мов згряя горобців” [1; 92]; “Червоний шиночок он там... Там він стояв...

край дороги: це був невеличкий цегляний будинок з двома низенькими будівлями по боках... Скільки разів, брате, на тому самому місці, де ми з тобою зупинилися, скільки разів я там казав “до побачення” жіночці, що стояла, усміхаючись на порозі... А потім, ступивши кілька кроків, знову обертався, щоб гукнути їй щось веселе. О! ти не можеш собі уявити... Але все це, все це!... Він показав рукою навкруги на спустошене місце...” [1; 143]; мрії пораненого Вольпата виражені в такий спосіб: “Мені, безперечно, почеплять червоний ярлик і відшлють у тил. Зо мною їхатиме ввічливий тип, що скаже мені: “Ось сюди, а потім заверніть праворуч... Ну-бо, бідолахо ти мій!” Потім польовий госпіталь, потім санітарний поїзд... потім тиловий госпіталь. Ліжка з білими простиралами... люди, що мають спеціально доглядати тебе, стежити за госпітальним режимом, туфлі, що належать тобі, і нічний столик — меблі! А з харчами як добре по великих госпіталях! Їстиму так смачно, прийматиму ванни, взагалі — братиму все, що можна!” [1; 66]; “Одначе в нього нещасний вигляд. Він стогне, задихається від важкої й сумної думки, що полонила його. Мені здається, що я чую, як у його хрипкому диханні б’ється й клекоче серце. Дивлячись на Вольпата, в якого голова, закутана бинтами, мов капюшоном, і на цього великого, дужого й повнокровного чолов’ягу, що приховує в собі глибокий вічний порив... я бачу, що з цих двох небезпечніше поранений не той, кого вважають поранилим” [1; 69]; “Його рука хапає її маленьку ручку. Вона силкується витягти і смикає її, щоб визволитися. Яскраве русе волосся розпускається і коливається, наче полум’я. Він пригортає її до себе, нахилиється до неї, губи його також випинаються вперед. Він хоче поцілувати її. Хоче цього всіма силами, всім життям. Він ладен померти, аби лиш торкнутися її своїми губами” [1; 87].

У художній системі антивоєнних романів О. Гончара помічаємо окреслені барбюсівські ідейно-художні особливості. Відбулося переосмислення стильових відкриттів А. Барбюса: поетичних форм, філософських роздумів-відступів, ораторської позиції автора тощо. Довіра до “слова героя” (від імені якого ведеться оповідь), яке так переконливо і програмно звучало в прозі французького письменника, виражена на сучасному етапі по-новому, в новій формі, в якій значення і місце “слова героя” ще більше зросли. Відображаючи події війни і спосіб життя людини на ній, антивоєнний роман збагачується в поетикальному аспекті, виражаючи багатогранність голосу героя.

Важливо підкреслити, що спрямованість художньої думки “у своє минуле” (в минуле героя) — це не втеча в минуле, це ретроспекційний стильовий зріз, що розширює часові межі життя героя; це поворот від безпосереднього відображення воєнних подій до їх опосередкованого і більш розширеного, естетичного і етичного відтворення. За-тримка, зупинка оповідного часу використовується О. Гончаром для різних ідейно-художніх завдань, головні з них — поєднати “старе” і “нове”, “коріння” і “гілки”, покоління “батьків і дітей”, традиційне і новаторське, показати генетичну спадковість мужності і патріотизму. У Гончара часові зміщення сприяють філософському обґрунтуванню і художньо-структурному втіленню “душевних вимірів” часу. Наприклад: “Обережно бредемо якимось перелогом по високих тріс-кучих полинах. Ми вже пропахли, прогіркли ними наскрізь, власні губи гіркі від них, гірко в роті від полиневого пилу, гірко на душі” [2; 288]; “Беручи в долоню порцію чорної концентратної гречки, я бачу інше — бачу, як білили нам чугуївські гречки, коли ми відправлялись на фронт” [2; 285]; “Ще, може, танки мої Німеччину толочитимуть, ось для чого йду” [2; 215], — відповів Павлушенко; “Знов перед тобою університет... наш славний кормчий показуватиме тобі з кафедри якісь допотопні потовчені горшки: “Амфори! Золотий пил віків!” Імітуючи професора, Духнович так урочисто нависпів вимовляє оте “амфори”, що хлопці не можуть утриматися від сміху” [2; 215]; “Серце горіло тугою, болем розлуки. Може, Таня вже виїхала з рідними на схід, і листи його лежать в університеті, не знайшовши її? Відкинута штормом війни, невблаганно оддаляється твоя любов, губиться в не-досяжностях, а без неї все тут не таке: і ця ніч, повита в гіркі якісь чари, і повний місяць над морем тихим, світлим...” [2; 213].

Отже, відтворюючи моторошні і абсурдні картини війни, обидва митці використовували вказані константи, підсилюючи в антивоєнних романах ліричний струмінь. Але при цьому романи А. Барбюса і О. Гончара були неповторно своєрідними і за задумом, і за виконанням, і за сюжетно-композиційним рівнем. У романах О. Гончара помічаємо більш розлогі описи пейзажів і ретроспекцій, взаємовідносини з жінками більш романтизовані. Ліричний герой у романах “Вогонь”, “Людина і зброя” і “Циклон” відчувається органічною часткою колективу. Але якщо в романі А. Барбюса не розповідається про його минуле чи про його сім’ю і друзів, то в романах О. Гончара

всі ці важливі моменти окреслені досить багатогранно. Саме образ ліричного героя переважно визначає своєрідність ліризму аналізованих романів. Тут ми цілком погоджуємось із міркуваннями В. Белінського, який стверджував, що ліризм широко використовується і епіками і драматургами. Тому-то не буде перебільшенням наше визначення: “Антивоєнні романи А. Барбюса і О. Гончара — це ціла епоха війни, відтворена в епічно-ліричному аспекті”.

Тексти антивоєнних романів А. Барбюса і О. Гончара становлять собою, на наш погляд, специфічний синтез “біографії подій” і “біографії почуттів”. У цьому випадку можна спостерігати за мірою авторської причетності до зображеного. Адже відносини автора з героями є його відносини з власною думкою, бо будь-який герой — це результат не лише світоглядних позицій автора та його естетичних принципів, але й авторського досвіду й авторської уяви. Автор особисто турбується і про місце, і про час, і про інтер’єр і екстер’єр, поза якими герой був би просто немислимий. Більше того, автор визначив у ньому все: від світовідчуття — до одягу, від зовнішності — до звичок (Бертран, Вольпат, Едор, Богдан, Степура, Духнович). Інколи, як писав Горький, лише одна фраза — перша фраза, написана автором — надає певної тональності всьому роману. Від цієї висхідної фрази беруть початок і фабульні лінії роману, і характери діючих у ньому осіб. Тут заслуговує на увагу міра авторського “свавілля”, яка торкається творчої лабораторії митців. Під авторським “свавіллям” ми розуміємо право автора на художній вимисел. А. Барбюс і О. Гончар у своїх антивоєнних романах не допускали фальсифікації фактів, не порушували історичної правди, а писали так, щоб художній вимисел логічно вписувався у відтворювану конкретно-історичну епоху (мається на увазі серйозно відібраний матеріал, майстерно описані картини бойових дій, оповідь правдива, психологічно переконлива і зворушлива; страхоття війни окреслені різко і прямо).

Сюжети обох романів (“Вогонь”, “Людина і зброя”) виконують функції пізнання й аналізу, поєднуючи результати свого розвитку з кінцевими висновками письменників. Вказані романи дають найбільш повне уявлення про принципи вираження авторської позиції у творах обох митців. Антивоєнний пафос романів обох письменників утверджує сувору і значну місію людини на землі перед трагічними обставинами життя (ця лінія чіткіше простежується в українського



митця). Обом творам, об'єднаним жанровими ознаками антивоєнного роману, властивий автобіографізм, відтворений не просто в моментах тотожності автора герою, не в сюжетних, а в найбільш відчутно і повно вираженій авторській свідомості як одній із особливостей указанного жанру. Але не менш важливим для розуміння жанрової природи антивоєнного роману виявляється, крім граней, що зближують автора і героя, той ефект відчуження, що створюється повістунням від третьої особи, часто видумані автором драматичні перипетії долі героя та створені уявою митців персонажі.

Сюжетною і композиційною основою роману О. Гончара “Людина і зброя” є образ Колосовського. І це відбулося не з авторської примхи, а з причини об'єктивного розвитку характеру, логіки динаміки війни. У процесі розгортання сюжетної лінії Колосовський поступово стає головним об'єктом художнього дослідження.

Аналізуючи антивоєнні романи А. Барбюса і О. Гончара, неважко помітити, що важливим конструктивним елементом у них у прямій або прихованій формі виступає авторське “я”, кровно зацікавлене в осмисленні актуальних проблем, породжених подіями війни. Звідси злободенність, прагнення до конкретності, точності, документалізму. Полемічність творів, їх бойовий наступальний дух впливає із авторської установки.

Закономірно, що ще Арістотель, а пізніше і Гегель, розділили літературу на поезію, прозу і драму, але провести чітку межу між публіцистикою і вказаними родами літератури — надзвичайно важко. У конкретному випадку слід говорити не про публіцистику як жанр літератури, а елементи публіцистики, що органічно входить у структуру антивоєнних романів А. Барбюса і О. Гончара. Елементи публіцистики надають об'ємності і глибини тим воєнним картинам життя, що відтворені на сторінках романів. Більше того, саме завдяки їм твори набувають справді злободенного значення, надають словам письменників всенародного і суспільного звучання. Наприклад: “Вони знов простягаються під ковдрою, обличчям до гірських вершин і до неба. Але, незважаючи на прозорий простір, тиша сповнена зловісної звістки.

Війна!

Дехто з тих, що тут лежать, порушують тишу, повторюючи це слово напівголосно, і думають про те, що це є найбільша подія нашого часу, а може, й усіх часів.

І навіть ясний пейзаж, який вони споглядають, звістка ця вкриває якимсь невиразним, присмерковим маревом” [1; 24]. Або: “Будуть окопи. Будуть атаки. Будуть ночі в пожежах і дні, коли ти по сто разів зазіратимеш смерті у вічі, але ніколи ти не розкаєшся в цьому, не розкаєшся, що в тяжкий для Вітчизни час студентська твоя відстрочка добровільно була покладена на цей райкомівський стіл” [2; 31].

Елементи публіцистики, з одного боку, розширюють жанрові межі романів, суттєво збагачуючи діапазон їх зображально-виражальних засобів, а з другого — слугують певною системою координат, в яких набувають конкретного сенсу моральні і філософські пошуки героїв. Елементи публіцистики до певної міри зумовлюють і розробку характерів персонажів, і будову епізодів, від них у багатьох відношеннях залежить і пафос аналізованих романів. Крім того, елементи публіцистики суттєво впливають на тональність і пластику вказаних творів, на їх образність і динаміку, а отже на рівень їх художності.

Отже, в контексті наших роздумів доречно стверджувати наявність художнього й публіцистичного начал у творчому процесі обох митців. Оскільки автори осмислюють у своїх романах гострі грані (події війни) соціальної дійсності, завдяки цьому елементи публіцистики займають важливе місце в їх художній манері. Тому-то їх антивоєнні романи являють собою синтез художнього і публіцистичного начал як непорушну єдність. Тут важливо відзначити ще один штрих порушених проблем. Не завжди елементи публіцистики зв'язані з документами, але використання документу (або цілої низки документальних факторів) у художньому творі уже передбачає певну грань публіцистичності. Без широкої документальної основи навряд чи можна відтворити епоху в її суперечливій єдності й багатогранності. Підтвердженням цьому можуть слугувати антивоєнні романи А. Барбюса і О. Гончара, в яких простежується громадянська позиція письменників, їх система філософських і етичних поглядів.

У структурі роману А. Барбюса “Вогонь” реалізується та оцінка, той її обсяг, що дозволяє ніколи не втрачати спілкування з особистістю солдата та його правом на об'єктивне саморозкриття. Через увесь роман проходить проблема суду морально-етичного і соціального, що протистоїть діям державним.

У романі О. Гончара “Людина і зброя” найбільш широко використані всі композиційно-структурні засоби для вираження авторської

позиції. У багатьох відношеннях цим зумовлена і особлива форма образу солдата-героя, який містить у собі позитиву авторську оцінку, представленого як ідеального (образ Колосовського), своєрідного критерію. Але яким би значним не був образ Богдана Колосовського в романі “Людина і зброя”, все-таки провідна конструктивна роль у цьому творі належить не йому, а війні, тобто народним масам, що брали безпосередню участь у ній. Така ж конструктивна роль у романі “Вогонь” належить колективному герою. В обох романах поєднані людина, народ та історія в нерозривне ціле. Але основним цементуючим засобом у них є не лише воєнні події і долі солдат, а надзвичайно важлива думка, що має загальнонародний характер.

У вказаних романах людина відображена в контексті історичного процесу з новим світовідчуттям, зумовленим новим сприйняттям часу. Історії війн в їх творах представлені через сприйняття рядової людини, що усвідомила їх сенс як представник народу, що живе в певну епоху розвитку.

О. Гончар творчо продовжує традиції А. Барбюса в багатьох відношеннях, у тому числі й у виборі реальних історичних подій, але осмислює їх у більш оптимістичному аспекті. Французький митець писав свій роман, будучи переконаним, що люди під час війни не знають свого майбутнього. О. Гончар же враховував героїчний, епічний стан народу в процесі війни.

Художня своєрідність роману О. Гончара “Людина і зброя” проявляється у відображенні вчинків героїв у “вибухових” ситуаціях, коли зміна речей і явищ помітні наочно і відчутно. У романі ж А. Барбюса “Вогонь” важливий такий художній прийом, як підсилююче “багатоголосся”, під яким автор розуміє рівнозначне використання і внутрішнього монолога, і невластиві прямої мови, і “голосу” автора. Саме у вказаних поетикальних аспектах важливу функцію відігравала інтонація персонажів, що передавала особливості їх мовлення через паузи, темп, тембр, акценти. А. Барбюс і О. Гончар акцентували свою увагу на етичному аспекті інтонацій, що слугували засобом формування словесного поетичного образу та емоційних відтінків образної думки.

У даному випадку важливо підкреслити, що елементи публіцистики в романах обох митців органічно приликають у внутрішні монологи персонажів. Найчастіше внутрішній монолог містить у собі відгук, характеристику або реакцію на будь-яку подію або повідомлення

(громадського або приватного характеру), виражає сприйняття і оцінку цієї події, і вже одна ця особливість робить його публіцистичним. Якщо ж він викликаний прямим зіткненням або конфліктом, то публіцистичність його тим більше оправдана. В антивоєнних романах обох авторів внутрішній монолог нерозривно зв'язаний з усіма іншими їх компонентами. Наприклад, Потерло вражений результатами ворожого артобстрілу розмірковує, показуючи на шлях: “Це він. Милий боже, трудно й повірити, що це він!.. Оце місце, де ми стоїмо, я знав так добре, що, заплющивши очі, знову бачу його точнісінько таким, яким воно було; воно так і стоїть у мене перед очима. Це була чудова дорога, обсажена вздовж великими деревами... А тепер? Глянь на неї: чисто вся порита, сумна-сумна... Подивись на ті два окопи по обидва боки вздовж неї, на цей немов зораний брук з ямами від снарядів, на ці викорчовані, попалені дерева з поруділим листям, поламани на вогнища, порозкидувані скрізь, прошиті кулями” [1; 138]. Або: “Ех, дочко... — Дід мружить кудись у далеч маленькі зірки свої оченята. — Найкращі літа свого життя війні віддати довелось, змарнувати в солдатчині... Справді, пройшли года, як вода” [2; 166]. Тут доречно пригадати судження Гегеля, який стверджував: “Із кожного справді художнього твору можна видобути мораль, однак справа полягає в тому, як аналізують твір, і, отже, в тому, хто саме видобуває мораль” [3; 58].

Загальновідомо, що художній стиль визначається конкретним змістом твору, жанровою своєрідністю і, звичайно, творчою індивідуальністю митця. Наприклад, в антивоєнному романі О. Гончара трансформувалися деякі способи сюжетних вирішень, виникла нова диспозиція у відносинах автора і героя на відміну від барбюсівського твору.

Роман у новелах А. Барбюса, на нашу думку, характеризується тим, що в його центрі — не індивідуальна доля, а психологічна оцінка соціальної ситуації колективом. А відображення простору в окремих новелах зв'язано з взаємовідносинами автора і його персонажів всередині тексту, що визначають особливості стилю роману. В кожній риторичній фігурі, в кожному образі, в кожній “текстовій ситуації” можна помітити реальне відображення або “метафору” існуючих відносин між художником і матеріалом мистецтва, художником і воєнними обставинами. Тому-то творчим орієнтиром для О. Гончара став А. Барбюс

як письменник, що створив найбільш дійовий, динамічний, життєвий — у високому значенні цього слова — антивоєнний роман.

У романі А. Барбюса “Вогонь” головне — не лише відображення воєнних подій, а трансформація цих подій та їх наслідків у свідомості персонажів. Вираженню цієї ідейної концепції роману слугує перш за все його сюжет, що відзначається динамікою і драматизмом. В аналогічному аспекті написаний і роман “Людина і зброя” О. Гончара. Щоправда, український прозаїк значно частіше вдається до авторсько-філософських відступів, монологічних роздумів персонажів.

Текстовий матеріал романів А. Барбюса і О. Гончара дає можливість простежити введення в них хроніки воєнних подій і документів, елементів авторської есеїстики, що доповнює події, вибір персонажів, здатних втілити в собі масштабні суспільні процеси епохи, політичне загострення образів і ситуацій, введення в сюжет реалістичних персонажів — все це допомагає романістам сказати суттєве і значне слово про воєнний час і про людей. Адже їхній антивоєнний роман — це результат особистих переживань і роздумів і як відповідь на актуальні проблеми, що хвилювали багатьох їх сучасників. Тісно поєднуючи у структурі романів автобіографічні моменти з художнім вимислом, обидва митці зуміли через долю своїх персонажів показати динаміку часу, осмислити воєнні події з багатьох аспектів: історичного, соціального, філософського і етичного.

Спадкоємний зв'язок між романами А. Барбюса і О. Гончара ми вбачаємо не лише в тематологічному аспекті, але й стилістичних особливостях, кардинальних вузлових моментах, переконливості соціально-психологічних мотивувань поведінки персонажів. Про це свідчить увесь арсенал художніх засобів, використаних О. Гончаром, і в першу чергу чітко виражена позиція автора, пропагандистська, тенденційна у кращому розумінні цього слова. Щоправда, концепція солдата в романі А. Барбюса включає в себе як реалістичні, так і натуралістичні тенденції, а в О. Гончара поєднуються реалістичні і романтичні мотиви. Обидва митці силою художньої майстерності підняли рівень демократичної свідомості в реалістичному мистецтві. Отже, стильова система аналізованих творів у багатьох випадках зумовлена характером ліричного героя, який розкривається в комплексі зображально-виражальних засобів. Ліричний герой — це типізована особистість, що втілює в собі прикмети воєнного часу.

**Список використаних джерел**

1. Барбюс Анрі. Вогонь / Анрі Барбюс. — К.: Молодь, 1974. — 303 с.
2. Гончар Олесь. Твори: В 7 т. / Олесь Гончар. — К.: Дніпро, 1987. — Т. 4. — 588 с.
3. Гегель Ф. Естетика: В 4-х т./ Ф. Гегель. — М.: Искусство, 1968. — Т. 1. — 312 с.
4. Гуменний Микола. Західний антивоєнний роман і проза О. Гончара: компаративний аспект: Монографія / Микола Гуменний. — К.: Євшан-зілля, 2009. — 320 с.

**Оксана Карбашевська**



## ГЕНЕЗА УКРАЇНСЬКОЇ ТА БРИТАНСЬКОЇ НАРОДНОЇ БАЛАДИ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КОНТЕКСТІ

*У дослідженні розглядається генетичний шлях зародження та формування народної балади, дається пояснення спорідненості сюжетів багатьох скандинавських і британських, французьких і шотландських, слов'янських балад та подається короткий екскурс в історію походження терміну “балада”, збирання і вивчення в Україні та Великобританії.*

**Ключові слова:** народна балада, генеза, збирання.

*In the research the genetic way of the folk ballad birth and formation is considered, the connection of plots of many Scandinavian and British, French and Scottish, Slavic ballads is explained as well as a short excursus of the history of the term “ballad”, collecting and studying the genre is given.*

**Key words:** folk ballad, genesis, collection.

На сьогодні існує ціла низка вчених, які розглядають українську народну баладу в слов'янському, а британську — в європейському контексті, проте в історії літератури та компаративістики ще немає комплексного порівняння розвитку української та британської народних балад, збирання та вивчення, дефініції жанру, тому спроба такого аналізу є актуальною.

Почувши слово “балада”, пересічній людині передусім спадає на думку музичний твір, музика. Проте цей жанр поєднує у собі два компоненти: сам текст (слова) та мелодію. Отже, дослідження баладного жанру знаходиться на перетині кількох наук: літературознавства, фольклористики та музикознавства. Для вчених-фольклористів та музикознавців мелодія визначає баладний метр (риму). Літературознавці ж більшою мірою зосереджуються на друкованих текстах. У 1969 р. Берtrand Бронсон (Bertrand Bronson), професор літератури і водночас скрипаль, поставив у книзі “Балада як пісня” (“The Ballad as Song”) питання: “Коли балада не є баладою?” і особисто дав на нього

відповідь: “Коли вона не має мелодії”. Праця Бронсона змусила літературознавців розглядати баладу як цілісне явище. Хоча мотиви з часом живуть своїм життям, незалежним від будь-якої конкретної балади, та й звичай виконувати її під музичний супровід давно відійшов у минуле, саме співець може одразу вказати, де пропущено рядок, а де не вистачає кількох складів. Перші збирачі народних балад нехтували одним із аспектів, бо не занотовували “безглузді” на їхню думку рядки, які не містили у собі сенсу. Проте саме ці рядки, як правило, рефрени, слугували для кращого запам’ятовування тексту балади та для збереження мелодійності і ритму під час співу. Таким чином, записаний баладний текст слід розглядати як похідне явище акту виконання балади [19; 114–115].

Серед різних контровесійних проблем у вивченні баладного жанру, важливим, на нашу думку, є також питання автентичності народної балади, тобто, яка балада є справжньою, а не її імітацією. Необхідними умовами для виникнення та культивування народної балади вважали відсутність друкованого слова, культури читання (іншими словами неграмотність), усна передача від одного співця до іншого, із покоління до покоління, відсутність впливу цивілізації, міста та засобів масової інформації [15; 107]. Для певної частини вчених балади, створені після винайдення друкарського верстату чи написані з метою публікації, не належать до автентичної балади, а є їхньою імітацією [19; 114]. Таким чином, “імітацією” чи радше наслідуванням, творчим опрацюванням народної балади є англійський цикл про Робін Гуда, балади про незвичайні події, які створювали професійні співці з метою продажу на ярмарках. Ці види балад відносять до периферійних балад. Текст балади записували на одному боці величезного аркуша, з іншого боку вказувалася мелодія, під яку менестрелі пропонували виконувати баладу. Проспівавши баладу перед натовпом людей, вони пропонували купити цей плакат. Звідси походить ще одна назва периферійного виду балад — “плакатна” чи “лубочна”. До “імітацій” можна віднести і літературну баладу, і ті балади, які український та британський народи продовжують складати і по сьогодні, а збирачі—дослідники публікують у сучасних збірках.

У британській науці на позначення народної балади існує термін “традиційна балада” або “балада Чайлда”. Ми не знаходимо схожої



полеміки серед українських учених на предмет “справжності” народної балади чи суворой визначеності умов її існування. До жанру народної балади ми зараховуємо як твори періоду Середньовіччя, так і ті, які народ створює у сучасних умовах, коли не можна уникнути впливу цивілізації.

Канонічними збірками народних балад в українській літературі прийнято вважати монографію О. Дея “Українська народна балада” (1986), Г. Нудьги “Українська балада” (1970); у британській — п’ятитомне видання Ф. Чайлда (Child) “Англійські та шотландські народні балади” (1882–1898), Г. Герульда (Gerould) “Традиційна балада” (1932). У своїй праці О. Дей опублікував каталог українських народних балад та визначив понад триста сюжетних версій української балади. Професор із Гарварду Френсіс Чайлд уперше видав своє зібрання у 1857–1858 роках, у якому подав усі версії відомих йому на той час триста п’яти британських балад із вступним коментарем до кожної із них. Після смерті Чайлда у 1896 р. професор Кітредж (Kittredge G. L.) відредагував останні частини його збірки, написав загальний вступ та здійснив повне видання колекції Чайлда [16; 145–146].

Отже, матеріалом для компаративістичного вивчення жанру народної балади нам слугуватимуть збірки цих учених. До того ж, як виявляється, обом народам належить однакова кількість балад: понад триста українських та понад триста британських народних балад.

Слід зауважити, що на території Британії балада розвинулася лише на землях Англії та Шотландії, народам Ірландії та Уельсу цей жанр не притаманний. В Україні балада рівномірно поширена по усіх її регіонах.

Якщо третина із збережених британських балад має своїх двійників серед континентальних народних балад, а особливо серед скандинавських [15; 107], то українська балада генетично пов’язана із баладами інших слов’янських народів. Балада притаманна усім слов’янським народам: південним, східним та західним слов’янам. Об’єктивно, що великий пласт досліджень російських і українських учених розглядає українську народну баладу у слов’янському контексті. До них належать праці М. Гайдая (“Етичні й естетичні принципи у слов’янській народній баладі”, 1978 та “Особливості розвитку слов’янської балади як жанру”, 1983), Б. Путілова “Исторические корни и генезис

славянських баллад об инцесте”, 1964. та “Славянская историческая баллада”, 1965), Н. Шумади (“Сучасна пісенність слов’янських народів”, 1981).

Спорідненість сюжетів романських та германських балад пояснюється тим, що балади Скандинавії беруть свій початок у Данії. Звідти вони поширювалися до Норвегії, Швеції, Ісландії, Фарерських островів. Далі — до Англії та Шотландії. Балади Британії, Скандинавії і Німеччини утворюють одну Північну групу (Nordic group) баладного мистецтва. Франція відіграла роль країни, яка здійснила вплив на розвиток датської балади. Тут французьку танцювальну пісню, яка у 12 ст. проклала собі шлях до Данії, підбирали до давніших скандинавських історій. Пізніше скандинавські історії балад здійснили мандрівку до Британії. Скандинавські поезії і легенди тісно перегукуються із темами шотландських образних балад (imaginative ballads), що пояснюється їх французьким походженням. Знаходимо спільні риси у зачині та стійких словосполученнях. Низка балад Скандинавії і Шотландії розпочинається із того моменту, коли прекрасна героїня сидить у будуарі перед вікном і вишиває. Епітет “belle”, який вживається перед жіночими іменами героїнь французьких балад, стає постійним епітетом шотландських героїнь. Французький прикметник “belle” переходить в англійський “fair” (прекрасний). Це доводить французьке походження скандинавських і шотландських балад [16; 183–184].

Якщо порівнювати англійську та шотландську баладу, то слід підкреслити, що шотландські балади просякнуті містичною атмосферою. Мотив надприродного виражається у метаморфозах, наявності магічних інструментів та з’яв демонів, привидів, духів. Для англійської ж балади притаманні приземленість, доброзичливість та добродушність, легкий та добрий гумор без драматизму і напруги. Цикл про Робін Гуда є типовим прикладом англійського баладного стилю, який і відображає характер середнього англійця [17; 44].

Балада користувалася найбільшою популярністю в Європі у період пізнього Середньовіччя. Поряд із романсом та фабльо вона представляє світську літературу Середньовіччя.

На думку професора Ентвістла, британська балада починає формуватися у 12 ст. [16; 154]. Микола Дмитренко вважає, що зародження жанру української народної балади відбувалося задовго до 14 ст.

Щодо генези народної балади українські та британські вчені (Г. Нудьга, В. Ентвістл, В. Кер) мають спільну думку: Франція (Прованс) — 12–13 ст., Данія — 12 ст., Англія, Шотландія — 13–14 ст., слов'яни — 14 ст. Якщо найпродуктивнішим періодом творення балад в Україні став час від 14 до 17 ст. [5; 140–141], то розквіт англо-шотландської балади припадає на 14–15 ст.

На сьогоднішній день існує чимало визначень жанру балади. Одні з них доповнюють і конкретизують, а інші можуть заперечувати одна одну [5; 141]. Думку Миколи Дмитренка підтримує американський дослідник Чемберс. Він висловлює жаль із приводу того, що недавні історики літератури не були обережними та вільно користувалися терміном щодо позначення різноманітних середньовічних епічних та ліричних жанрів, а не обмежили значення терміну “балада” до поем “Чайлда”. Жодна оповідна поема п'ятнадцятого століття не називається баладою у тогочасних документах. Таке вільне вживання терміну привнесло багато плутанини в історію літератури [16; 137–154]. Якщо сучасні англійські вчені оперують чітким терміном балада, то в зібраннях та наукових розвідках українських вчених зустрічаємо “співанки”, “ліричні пісні”, “пісні-балади”. Проте з часом спостерігається тенденція до більш чіткого формулювання та усвідомлення як жанру народної, так і літературної балади. Через синкретичність баладного жанру (поєднання ліричних, епічних та драматичних елементів) на початках було важко виокремити баладу серед масиву лірики, тому багато розвідок присвячувалися не характеристиці поетикальних особливостей власне балади, а розмежуванню жанрових ознак балади від романсів, дум, пісень, поем, віршованих оповідань і т.п.

На думку російського дослідника Н. Кравцова, терміном “балада” у слов'янських народів позначають твори іншого типу, ніж романські і германські пісні [6; 189]. Звичайно, що формальні характеристики баладного мистецтва різних народів не є ідентичними.

Уперше назву “балада” вжив провансальський трубадур Пон де Шаптей (1180–1228), маючи на увазі любовну пісню до танцю. В англійській літературі термін “балада” набуває того значення, яке збереглося і до наших днів, у другій половині 18 ст. [9; 117]. У європейській науці термін “балада” застосовують для позначення окремого жанру епічних гостросюжетних пісень після 1765р. [2; 58], в українській науковій традиції — починаючи з першої половини XIX ст.

В Україні першими цей термін увели у науковий апарат М. Максимович, М. Маркевич та М. Костомаров [5; 140–141].

До найперших зразків цього жанру відносять британську релігійну баладу “Іуда” та українську “Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш?”. “Іуда” хронологічно відкриває збірку Чайлда та походить із рукопису кінця 13 ст. [16; 151]. У 16 ст. Ян Благослав уперше подав у чеській граматиці “Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш?” [5; 141]. До речі, у галузі досліджень українських балад саме ця балада стала об’єктом першої наукової розвідки Олександра Потебні. Його праця “Малоросійська народна пісня за списком XVI ст.” вийшла у світ у 1876 р. у Харкові.

Починаючи із другої половини 19 ст. в Україні розгортається систематична робота по збиранню та публікації фольклору, в Британії — із 18 ст., яка триває і до сьогодні. Численні збірки українських та британських народних пісень постали із романтичного захоплення народною поезією. У поромантичний період зникло ідеалізування народної поезії, її збирання та дослідження почали провадитися на академічному рівні [13; 518].

До перших “мисливців” за народними баладами належить перший ректор Київського університету Михайло Максимович (Малоросійские песни, 1827), Амвросій Метлинський (псевдонім Могила) (Народные южнорусские песни, 1854), Яків Головацький (Народные песни Галицкой и Угорской Руси, 1878), Олександр Потебня (Пояснення малоросійських і споріднених народних пісень у двох томах. Перший том виданий у 1883 р., другий — у 1887 р.). У Британії балади записували з вуст у двох гористих та ізольованих регіонах Шотландії: на прикордонних землях південної Шотландії та в графстві Абердін на північному сході. Середньовічні за походженням, британські балади збережені відносно сучасною англійською та шотландською мовами [18; 9]. Видання Аллана Рамсея (“Збірка вибраних англійських і шотландських пісень”, 1724–1727) Томаса Персі (“Реліквії стародавньої англійської поезії”, 1765), Роберта Бернса (“Шотландський музичний музей” за редакцією Дж. Джонсона, 1787, 1803), Вальтера Скотта (“Поезія менестрелів із шотландського кордону”, 1802–1803) мали великий вплив на інших збирачів фольклору. Персі порятував старий манускрипт саме тоді, коли прислуга виривала з нього один за одним листки, щоб розвести вогонь. Проте опрацювання матеріалу першими колекціонерами британських балад не відповідає сучасним

вимогам дотримання вірності першоджерелу. Будучи швидше аматорами поезії, а не точними вченими, вони дозволяли собі першими завершувати фрагментарні уривки, виправляли те, що здавалося незрозумілим, спотворюючи таким чином оригінальні балади, а також включали до збірок власні вірші та поезії своїх друзів. Скажімо Персі вважав, що прогалини можна заповнювати “в тій манері, як старі розбиті фрагменти античних статуй відновлювали сучасні майстри”. У подальшому такі перекручення заслужено отримали гостру критику від науковців [16; 141–144].

У 19 ст. Іван Франко активно заохочував усіх українських майстрів слова не лише до перекладів рідною мовою шедеврів світової літератури, а й до збирання народних скарбів. На цей заклик відгукнулися практично усі митці. Записи балад та інших фольклорних пісень здійснювали Опанас та Марія Марковичі у 1854 р. у селі Качанівка на Чернігівщині, Леся Українка та її сестра Ольга Кривинюк та інші.

Цей жанр продовжує побутувати в усній формі як на Україні, так і у Британії. Народна балада процвітає на Фарерських островах (на північ від Великобританії) та Шотландії [17; 44–45]. Сучасна українська народна балада представляє різні регіони України: Верховину, Закарпаття, Донеччину, закордон. Протягом 1937–1989 років Юрій Бойчук збирав балади у семи гірських регіонах Закарпаття і у 1992 р. видав збірку співанок-балад. Результатом багатолітньої збирацької діяльності П. Лінтура став збірник “Народні балади Закарпаття”. До нього увійшли записи, зроблені у 1939–1965 роках і раніше ніде не опубліковані. Записи студентів Донецького національного університету (починаючи із 1965 р.) та записи, здійснені за останні десять років у лабораторії при кафедрі української літератури і фольклористики, свідчать про активне побутування української народної балади на терені Донеччини [1]. Румунський фольклорист українського походження Віргілій Ріцко у 70–90-х роках 20 ст. збирав серед українців Добруджі пісенний фольклор (серед нього понад 90 балад) та видав дві збірки у Бухаресті: “Ой Дунаю, Дунаю” (1980) та “Їхав козак за Дунай” (2005).

Доходимо висновку, що жанр народної балади був популярним серед усіх верств населення не лише у період Середньовіччя, у час пробудження національної свідомості та збереження народних скарбів, а згодом і творчого опрацювання жанру поетами-романтиками і

введенням у літературу поетикальних засобів балади, а й залишається і дотепер об'єктом наукового вивчення, збирання, видання і функціонування в Україні та Великобританії.

#### Список використаних джерел

1. Бабич Н. М. Місце української народної балади у фольклорній традиції Донеччини (порівняльний аспект) / Н. М. Бабич. — Донецьк: ДонНУ, 2000. — 100 с.
2. Балада // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. — Чернівці: Золоті литаври, 2001. — С. 57–58.
3. Гайдай М. М. Етичні й естетичні принципи у слов'янській народній баладі. Доповідь на VIII Міжнародному з'їзді славистів (Загреб — Любляна, вересень 1978 р.) — К.: Наукова думка, 1978. — 20 с.
4. Гайдай М. М. Особливості розвитку слов'янської балади як жанру / М. М. Гайдай // Народна творчість та етнографія. — 1983. — № 3. — С. 16–25.
5. Дмитренко М. Балада / М. Дмитренко // Дмитренко Микола Українська фольклористика: історія, теорія, практика. — К.: Ред. часопису “Народознавство”, 2001. — С. 140–147.
6. Кравцов Н. И. Баллады / Н. И. Кравцов // Славянский фольклор. — М.: Изд-во Московского ун-та, 1976. — С. 189–197.
7. Леснікова Ганна Регіональні особливості балад українців румунської Добруджі / Г. Леснікова // Народна творчість та етнографія. — 2008. — № 6. — С. 111–114.
8. Лінтур П. В. Народні балади Закарпаття / П. В. Лінтур; [запис та впорядкування текстів, вступна стаття і примітки П. В. Лінтура]. — Львів, 1956. — 252 с.
9. Нудьга Г. А. Балада / Г. А. Нудьга // Українська Літературна Енциклопедія : В 5 т. / [Редкол.: І. О. Дзевєрін та ін.]. — К.: Голов. ред. УРЕ ім. М. П. Бажана, 1988. — Т. 1. — С. 117.
10. Путилов Б. Н. Исторические корни и генезис славянских баллад об инцесте / Б. Н. Путилов. — Москва: Наука, 1964. — 10 с. — (VII международный конгресс антропологических и этнографических наук).
11. Путилов Б. Н. Славянская историческая баллада / Б. Н. Путилов. — Москва-Ленинград: Наука, 1965. — 176 с.
12. Співанки-балади Верховини: Збірник народної творчості; [запис текстів і упорядкування: Ю. І. Бойчук]. — Ужгород: Товариство книголюбів України. Закарпатська обласна організація, 1992. — 75 с.
13. Чижевський Д. І. Історія української літератури / Д. І. Чижевський. — К.: Видавничий центр “Академія”, 2003. — 568 с.

14. Шумада Н. С. Сучасна пісенність слов'янських народів / Н. С. Шумада. — К.: Наукова думка, 1981. — 264 с.
15. Ballad // *The New Encyclopedia Britannica*. — Chicago, 1993. — V. 23. — pp. 107–110.
16. Chambers, E. K. *Popular Narrative Poetry and the Ballad // Mallory and Fifteenth-Century Drama, Lyrics, and Ballads*. — Clarendon Press. Oxford, 1990. — pp. 122–184.
17. *English Poetry from Chaucer to Skelton // A Critical History of English Poetry* by Herbert J. C. Grierson and J. C. Smith. — Humanities Press: New Jersey, Athlone Press: London, 1983. — pp. 42–47.
18. Kirkpatrick D. L. *Ballads // Kirkpatrick D. L. Reference Guide to English Literature*. Second Edition. — 1949. — V. 1. — P. 9–10.
19. McNeill Fiona. *Ballads // The Oxford Encyclopedia of British Literature / Editor in Chief David Scott Kastan*. — Volume 1. — Oxford University Press, 2006. — P. 114–118.

Олена Колінько



### КОНВЕРГЕНЦІЇ ТИПУ МОДЕРНІСТСЬКОЇ НОВЕЛИ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА РОСІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРАХ РУБЕЖУ XIX–XX СТ.

*У статті аналізуються конвергенції типу модерністської новели в українській та російській літературах рубежу XIX–XX ст. Визначаються чинники, які спричинили типологічні збіги цього жанрового різновиду в обох літературах, наводяться конкретні приклади найвищого вияву спільних рис модерністської поетики в новелістичній творчості українських та російських митців порубіжжя.*

**Ключові слова:** конвергенція, типологічні збіги, жанрові різновиди, модерністська новела, новелістика, поетика.

*In the article the convergences of the Ukrainian and Russian modernistic short story of the end of the XIX-th and the beginning of the XX-th centuries are analysed. The factors which entailed the typological coincidences of this genre variety in both literatures are determined. The concrete examples of the greatest display of modernistic poetics' general lines are made in novelistic creation of the Ukrainian and Russian artists of the century border.*

**Key words:** *convergence, typological coincidences, genre variety, modernistic short story, short story, poetics.*

Порівняльно-історичне вивчення літератур різних епох, країн і регіонів виявляє в них риси схожості, які є не "механічне ціле", а їх складові "не подібні один до одного, вони завжди унікальні, індивідуальні, незамінні і незалежні" [3; 39]. Д. Чижевський стверджує, що "у всіх слов'янських народів майже в усі часи розвивалися паралельні процеси, що відбувалися в усій Європі. [...] Випадків тісного зв'язку слов'янських літератур є велика кількість, і вони є істотними; ними не можна нехтувати" [13; 29, 36].

В українській і російській літературах упродовж багатьох віків теж відбувалися "зустрічні течії" (А. Веселовський), склалися тісні й довготривалі відносини, які в XIX столітті бачаться Г. Грабовичу



як “історичні й нерозривні узи” [2; 196], а в кінці XIX й до початку 30-х рр. XX століття, на думку вченого, вони “стають співмірними величинами” [2; 237]. В. Крекотень, Д. Наливайко об’єднують їх в “культурно-історичну спільність”, в межах якої “розгорталися *типологічно близькі* або й *однорідні літературні* процеси, склалися однакові системи жанрів та стилів” [6; 30].

Спорідненість літературного процесу аж ніяк не означає його односторонності й тотожності. Більше того, вчені наголошують на єдності “природи літературних феноменів різних народів і країн” [4; 427]. Таким феноменом в українській та російській літературах кінця XIX — початку XX ст. стала новелістика, представлена різними жанрами: нарисом, етюдом, ескізом, шкідцем, аквареллю, ліричною мініатюрою, поезією в прозі, образком, оповіданням і своєрідним типом модерністської новели, яка виділилася із названих жанрів оповідної структури і набула специфічних особливостей. Її виникнення і функціонування в обох літературах має багато суттєвих подібностей, які В. Халізов називає “типологічними схожостями або конвергенціями” [12; 378].

Типологічні збіги можуть бути спричинені різними чинниками. Послугуючись синхроністичною теорією Д. Дюришина, конвергенції української та російської модерністської новели найвиразніше вбачається простежити, виокремивши суспільно-типологічні схожості та літературно-типологічні спільності, але лише умовно, позаяк вони дуже тісно взаємопов’язані.

У літературознавстві новела як жанр досліджувалася у працях українських та російських вчених: Ю. Мартича, В. Фашенка, М. Наєнка, І. Денисюка, І. Виноградова, С. Венгерова, Л. Долгополова, Ю. Орлицького, В. Саричева та ін. Втім, проблема типології новелістики і новели, зокрема, порушувалася поверхово, вочевидь вчені вважали її маргінальним явищем, а про назву чи тип модерністської новели взагалі не йшлося. Порівняльний аспект цього явища й зовсім залишився поза увагою літературознавців, хоч і заслуговує на глибокий аналіз і наукове обґрунтування, тому тема статті видається виправданою і *актуальною*.

*Наукова новизна* даної розвідки полягає в тому, що в ній зроблена перша спроба дослідити, чи, бодай, окреслити в межах регламентованого обсягу типологічні збіги (конвергенції) модерністської новели в українській та російській літературах порубіжжя XIX–XX ст.

Становлення модерністської новели в Україні та Росії відбувалося внаслідок як подібних суспільно-історичних обставин, так і процесів внутрішньолітературного характеру, які плавно перетікали один в одного, а саме: різкого і напруженого темпу суспільно-політичного життя; кризових явищ в суспільстві та культурі; активних пошуків подолання кризи, виходу на нові рубежі мислення; необхідності психологічної переорієнтації людської свідомості тощо.

Усе це стало підґрунтям типологічних збігів в українській та російській літературах: з'яви нової генерації митців і читачів; маніфестацій оновленої літературної самосвідомості, модерністської за суттю; зрушень в жанрово-стильовій парадигмі, що призвело до зміни і характеру функцій прози й активізувало розвиток фрагментарних жанрів й новели нового типу зокрема.

Модерністська новела вписана в контекст літературного процесу рубежу ХІХ–ХХ ст. і безпосередньо пов'язана з основними напрямками розвитку — реалізмом і модернізмом. Попри різні погляди на літературний процес рубежу віків, думки вчених сходяться на тому, що це був період не “війни” між двома напрямками — модернізмом і реалізмом, а складної єдності, синтезу різних літературних течій і напрямків, які типологічно й генетично споріднені між собою. На цьому наголошує М. Наєнко, досліджуючи прозу української реалістичної епохи Другого відродження: “Всі майбутні модерністи [...] починатимуть реалістами, навіть з рисами “популістського” народництва, і лише з часом стануть освоювати новий, модерний тип письма: у вигляді неоромантизму, імпресіонізму, символізму та інших “-ізмів” [9; 445].

Найбільш динамічною у період світоглядних і стильових переломів виявилася новела, яка за структурою належить до неканонічних жанрових форм, вона гнучка і відкрита до будь-яких трансформацій, перебудов і оновлень. На жанровому русі новели наголошував В. Фашенко: “Можливо, що в самій історії розвитку новели найвиразніше демонструється змінність жанрових ознак, способів аналізу протиріч дійсності: затверділе плавиться на вогні нових явищ і мінливого світорозуміння, нове тут швидко кристалізується, твердіє” [10; 6]. Тому в “рухливий” і “нестабільний” час кінця ХІХ — початку ХХ ст. в українській і російській літературах новела видозмінюється і набуває ознак модерністського типу.

Попередньо сказане та висновки сучасної дослідниці генології Н. Копистянської про те, що жанри в чомусь транснаціональні, міжнародні, і в наш час навіть й міжконтинентальні, але в чомусь глибоко національні, бо формуються на рідній землі та реалізуються рідною мовою [5; 51], дають підстави стверджувати, що новела — жанр, притаманний багатьом літературам, який в процесі розвитку зазнавав суттєвих видозмін — від сатиричного, сентиментального, фривольного, повчального типу в XV–XVII ст. до романтичного, казково-фантастичного в першій половині XIX ст. та модерністського в кінці XIX — початку XX ст.

З типологічного погляду модерністська новела — це жанрово-стильовий інваріант класичної новели з притаманними їй сталими рисами: зображення незвичайної події, стислість викладу, лаконічність стилю, виразність, експресивність, “висока міра структурованості” (Є. Мелетинський), “малогабаритність композиції” (П. Гейзе), “динамічна вершина” (В. Фашенко), абруптивний початок і парадоксальний фінал, фрагментарність сюжету, — та новими ознаками, набутими в перехідну епоху від реалізму до модернізму, — асиметричність сюжетної організації, згущений психологізм, всеохопний ліризм, настроєвість, музичність, синтез елементів різних стилів, різних видів мистецтв тощо.

Паралельність зародження модерністської новели в українській та російській літературах помежів’я XIX–XX ст. зумовила наявність багатьох спільних рис цього жанрового різновиду:

однакові передумови виникнення, про які йшлося вище;

оновлений зміст, спричинений зміною тематичних векторів і проблем (посилена увага до філософсько-етичних та духовних питань, індивідуальної, масової та соціальної психології, сфери підсвідомості, суб’єктивних переживань і візій тощо);

оновлена форма з яскраво вираженими процесами *контамінації* (жанрової подвійності — новела-притча, новела-казка, новела-анекдот, новела-повість, новела-мініатюра, новелістичне оповідання тощо); *дифузії* (взаємопроникнення елементів різних родів і жанрів, коли тісно взаємодіють і перехрещуються епічні й драматичні елементи, епічні й ліричні тощо); *стильового синкретизму* (поєднання елементів різних модерністичних стилів (імпресіонізму, символізму, неоромантизму, експресіонізму, неореалізму та ін.); *художнього син-*

*тезу* (синтезу різних видів мистецтв, які, на думку російських символістів, є найбільш адекватним способом символічного вираження людини і світу, зокрема, музики, що постає в їх творчості як найвищий прояв креативної здатності людини; імпресіоністичного живопису; імпресіоністичної музики, що впливають на словесно-художню творчість і утворюють дуже тісний контакт літературного начала з образотворчим та музичним) тощо.

Найбільш послідовним втіленням нових явищ в розвитку новелістики в українській та російській літературах порубіжжя XIX–XX ст. стала творчість багатьох письменників як першорядної величини, корифеїв — І. Франка, М. Коцюбинського, В. Стефаника, О. Кобилянської, А. Чехова, Л. Андрєєва, М. Горького, І. Буніна, М. Гумільова, Д. Мережковського, А. Белого, так і другорядних митців: С. Коваліва, А. Чайковського, Г. Хоткевича, М. Черемшини, Б. Лепкого, Л. Яновської, М. Яцківа, Т. Бордуляка, О. Плюща, О. Авдиковича, М. Кузміна, Б. Зайцева, О. Амфітеатрова та ін.

Модерністська новела в українській і російській літературах набуває надзвичайно широкого тематичного та просторово-часового діапазону — від теперішнього часу з проблемами соціально-побутового характеру, переведеними митцями на психологічний і екзистенційний рівень осмислення, — до минулих віків і далеких країн, до міфічного часу. В обох літературах в єдиному естетичному спрямуванні відбувалися пошуки й стильового оформлення новелістичних жанрів.

Скажімо, новелістика В. Стефаника тяжіє до онтологічної та філософської проблематики. У більшості його творів простежено тенденцію до драматизації художнього зображення та поглиблення психологізму з посиленою увагою до внутрішнього світу людини, процесів підсвідомості. Драматична акція часто переноситься у світ душевних переживань героїв, стає передумовою розвитку психологічних конфліктів (“Злодій”, “Святий вечір”, “Синя книжечка”, “Роса”, “Діти”, “Сини”, “Вечірня година”, “Нитка” та багато інших). Це зумовило з’яву таких жанрових різновидів, як: поезії в прозі, ліричні автобіографії, етюди, новели-образи (пейзажні малюнки), новели-рефлексії, новели-візії.

У рисах спорідненості свого і чужого переживань, в “живому ставленні до страждань людини, в пошуках позитивних ідеалів” (Л. Войтоловський), в експресивності стилю новелістична творчість

В. Стефаніка суголосна малій прозі Л. Андрєєва. Він, дотримуючись в багатьох творах життєподібності (“Біля вікна”, “Великий шолом”, “Жили-були”, “Оповідання про сімох повішених” та ін.), “не зупинявся на вирішенні соціальних і психологічних проблем, а поривався до їх глибинних — екзистенціальних та онтологічних першооснов”, до кола “проклятих питань”, над якими “пристрастно і мученицьки билася його думка”, що витворило “своєрідний синтез літератури і філософії” [8; 260–267]. Відтак, головну й найбільш значну частину творчості письменника складають новели, кращі з яких, окрім уже названих, — “Оповідання про Сергія Петровича”, “Стіна”, “Бездоння”, “Думка”, “Пітьма”, “У темну далину”, “Сміх” та ін., де превалює експресія думки, настрою, образу, ірраціонального бачення світу, втілення афектів у простих і звичайних, здавалося б, предметах і речах.

Така поетика витворює експресіоністичний варіант модерністської новели не тільки Л. Андрєєва і В. Стефаніка, а й багатьох белетристів, чия творчість стоїть на межі експресіонізму й імпресіонізму — М. Черемшини, Л. Мартовича, Г. Хоткевича, О. Авдіковича, С. Коваліва в українській літературі, М. Кузміна, Ю. Слезкіна, О. Амфітеатрова та ін. в російській літературі.

На “вічні проблеми” виходять у модерністських новелах Д. Ме-режковський (цикл “Італійських новел”), М. Гумільов (“Лісовий диявол”, “Принцеса Зара”, “Золотий лицар”, “Доньки Каїна” та ін.) — життя, любові, смерті, та пов’язані з ними символіко-міфологічні мотиви вмирання та відродження, плоті та духу, язичництва та християнства. Ознаками “нової мистецької (модерністської) техніки” в них є міфопоетика, біблійна символіка, інтертекст та автоінтертекст, які “переводять” фабулу на філософський рівень осмислення. Важливу роль відіграє інтертекст лицарської літератури, літератури та мистецтва XVII століття, романтизму, психологічної прози XIX ст. (зокрема, Кальдерона, Ель Греко, Якоба Ван Рейса та ін.).

О. Купрін масштабністю і космізмом світосприйняття уповні вписується в модерністичний процес порубіжжя. Головним предметом зображення в його творчості є “потік життя” (Л. Скубачевська), що акумулює глибинні першооснови — буттєві та екзистенційні — природу, працю, побут, врешті — людину, її душу і тіло, свідомість і підсвідомість, які часто є незбагненою таємницею. Багато його новел й новелістичних оповідань мають всі ознаки модерністичної поети-

ки з чіткими неореалістичними обрисами: “Білі ночі”, “Пусті дачі”, “Спокуса”, “Жидівка”, “Штабс-капітан Рибніков”, “Гамбрінус”, “Суламіф”, “Гранатовий браслет” та ін.

Загальнофілософські питання розширюють обрії бунінської прози кінця XIX — початку XX ст. (пам’ять минулого, історія, життя, смерть, природа, любов: “Туман”, “Пізно вночі”, “Новий рік”, “У серпні”, “Перевал”, “Восени”, “Епітафія” та ін.) й споріднюють її з новелістикою В. Винниченка. У художній парадигмі Винниченка і Буніна домінує психологізм, посилена увага до внутрішньо-емоційного стану особистості, особливий інтерес до природи як основи буття, що надає їхнім новелам неореалістичних обрисів. Щоправда, в новелах українського письменника превалює деталізоване зображення не пейзажних картин, а емоцій, почуттів, психіки, відтак — кожен його твір виглядає об’єктивним психологічним дослідженням, створює панорамну картину душевної біографії героя, витворюючи не тільки різновиди модерністської новели (філософська, лірико-психологічна, соціально-психологічна), а й контамінативні жанрові форми (“Заручини”, “Баришенька”, “Честь”, “Раб краси” — проміжні між оповіданням і новелою; “Краса і сила”, “Історія Якимового будинку”, “Олаф Стефензон”, “Тайна” — поєднують ознаки повісті та новели).

Єдність визначальних філософських, морально-естетичних принципів художнього відображення людини і світу споріднює новелістику М. Коцюбинського, А. Чехова, Б. Зайцева. Модерністська новела Б. Зайцева прагненням закарбувати миттєвий настрій чи відтінки сприйняття героїв; уривчастим стилем повістунання, підкреслено лаконічним, засвідчує тяжіння прози митця до імпресіонізму (зб. “Тихі зорі”).

Цими рисами твори Б. Зайцева наближені до новел М. Коцюбинського. Найважливіша настанова, що єднає митців, — глибоке занурення у психологію своїх героїв за допомогою пейзажу, кольору, світлотіні, вражаючого штриха, які витворюються засобами імпресіоністичної та символістичної техніки (новели “Сон”, “Intermezzo”, “Цвіт яблуні”, “Хмари”, “Утома”, “Самотність”, “Сміх”, “Persona grata” та ін. Сам автор деяким творам дає різну дефініцію: “На камені”, “Лялечка”, “Він іде”, “Поєдинок” — називає то новелами, то оповіданнями, аквареллю, етюдом чи образком, — що потверджує контамінативність цих жанрових форм).

“Епічною поемою в прозі” називає Д. Мережковський новелу А. Чехова в період порубіжжя, в якій автор поновлює “благородний лаконізм”, “чаруючу простоту і стислість”; його манеру письма “в миттєвих настроях, в мікроскопічних куточках, в атомах життя відкривати цілі світи, ніким ще не досліджені” називає імпресіоністичною, а самого художника — імпресіоністом [7; 83–84]. Невичерпним прагненням до нових непізнаних вражень, жадібністю до нової краси Чехов примикає до того покоління російських художників і їхніх побратимів по перу — українських письменників, які творили нове мистецтво і нові жанри, зокрема, й модерністську новелу, що має виразне імпресіоністичне забарвлення.

Через модерні способи мислення утверджували в кінці XIX — початку XX ст. новий тип неоромантичної новели І. Франко (“Сойчине крило”), О. Кобилянська (“Природа”, “Valse melancholique”, “Битва”), М. Горький (“Казки з Італії”, “Макар Чудра”, “Старуха Ізергіль”, “Пісня про Сокола”, “Пісня про Буревісника”, “Весняні мелодії” тощо). Спільним в неоромантичних новелах українських і російських митців є зображення природи, часто з елементом екстремальності, екзотичності, відтак концепти людина-природа стають креативними субстанціями.

Продовжувати порівнювати спільні риси в розвитку і становленні української та російської новели модерністського типу можна продовжувати й далі, однак обмежує обсяг статті.

Отже, окреслення і аналіз конвергенцій української та російської модерністської новели порубіжжя XIX–XX ст. навіть в такому стислому обсязі дає можливість виявити багато спільних ознак у художніх системах як окремих митців, так і в розвитку обох літератур в добу модернізму, і потверджує інтерес митців до жанру новели, яка зазнавала трансформаційних змін у дусі запитів часу і мала специфічну поетику та нетрадиційну стилістичну оформленість тексту. Тема, зазначена в назві статті, залишається предметом подальшої дослідницької роботи і відкриває перспективи для ґрунтовного компаративного вивчення генологічних таксономій в обох літературах.

## Список використаних джерел

1. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. — М.: Советский писатель, 1963. — С. 142.
2. Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. — К.: Основи, 1997. — 604 с.
3. Григорьева Т. Дао и Логос (встреча культур). — М., 1992. — С. 39.
4. Конрад Н. И. О некоторых вопросах мировой литературы // Конрад Н. И. Запад и Восток: Статьи. — Л., 1972. — С. 427.
5. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. — Львів: ПАІС, 2005. — 368 с.
6. Крעותень В., Наливайко Д. Від давнини до середини XVIII ст. // Українська література в загально-слов'янському і світовому літературному контексті: В 5 т. — К.: Наукова думка, 1987. — Т. 1. — С. 29–80.
7. Мерезковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Русская литература XIX в. в критических оценках и суждениях. Хрестоматия литературно-критических материалов: В 2 ч. — Сургут, 2001. — Ч. 1. — 104 с.
8. Московкина И. И. Между “pro” и “contra”: координаты художественного мира Леонида Андреева. — Харьков: ХНУ имени В. Н. Каразина, 2005. — 288 с.
9. Наенко М. К. Художня література України. Від міфів до модерної реальності. — К.: Видавничий центр “Просвіта”, 2008. — 1064 с.
10. Фашенко В. Новела і новелісти. Жанрово-стильові питання (1917–1967 рр.). — К.: Рад. письменник, 1968. — 264 с.
11. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. — К.: Наукова думка, 1976–1986. — Т. 35. — С. 108.
12. Хализев В. Е. Теория литературы: Учебник. — 4-е изд., испр. и доп. — М.: Высшая школа, 2007. — 405 с.
13. Чижевський Д. І. Порівняльна історія слов'янських літератур: У 2 кн. / Пер. з німецької. — К.: ВЦ “Академія”, 2005. — 288 с. (Альма-матер).



*Михайло Кудрявцев*

**МІСТИЧНИЙ РЕАЛІЗМ ЧИНГІЗА АЙТМАТОВА  
У КОНТЕКСТІ ЗАСТЕРЕЖЛИВИХ ВІЗІЙ ДОБИ:  
ПОРІВНЯЛЬНО-ТИПОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС**

*У даній статті автор висвітлює ідейну проблематику романів Ч. Айтматова “І понад вік триває день” і “Плаха” у контексті застережливих візій часу, зупиняючись передусім на духовно-етичних аспектах.*

**Ключові слова:** *філософічність, поліфонізм, ретроспекції, алюзії, психологізм, духовність, ідея, символи.*

*This article deals with the problems of ideological problematics in the Ch. Aйтmatov's novels “And beyond the ages lasts the day” and “Block” in the context of warning visions of time, stopping first of all on the spiritual-ethical aspects.*

**Key words:** *philosophic, polyphonism, retrospections, allusions, psychologism, spirituality, idea, symbols.*

Після шістдесятницької генерації зі спробами національного відродження, тепер уже на ленінських засадах, які нібито були проігноровані у культівські часи, небагато представників музи усвідомлювало руйнівний дух часу, безперспективність декларованих кремлівською геронтологією ідей.

Про духовну кризу суспільства “розвинутого соціалізму” брежнєвської доби, про моральне збочення вождиків, про необхідність повернення до храмів скаже вагоме слово великий літературний авторитет Олесь Гончар у своєму романі “Собор” (1968), де письменник, що вірив у свій народ, поставив під сумнів можливість існування денаціоналізованого, заснованого на історичному безпам’янстві, перекроюванні людських душ “земного раю”, розвиваючи тезу великого Довженка про пріоритет духовного, а не матеріального начала в людині, про єдність із пракореннями.

Справді неабияким явищем у літературі, яка порушуватиме на рубежі 80-х років питання морально-духовної суспільної кризи, стане роман Чингіза Айтматова “І понад вік триває день” (“Буранный полустанок” — 1980).

“Буранный полустанок” в основі своїй — твір поліфонічний, проблематика його розкривається через реалістичні, символічні картини, у роздумах і ретроспекціях. Однак і тут все підпорядковано домінантній ідеї: розрив з традиційними основами буття, з історичною пам'яттю, з генезою роду і народу, бездумне споживацтво, моральна поляризація людей поставило суспільство на грань катастрофи.

“Якщо людство не навчиться жити в мирі, воно загине” [1, 5–7], — говорив автор у передмові до роману, який писався у розпалі “холодної” (по суті, третьої світової) війни, у час багатьох світових катаклізмів (див. Айтматов Ч. Твори: У двох томах. — Т. 2. — К., 1983. — С. 5–7. Далі посилання на це видання).

З метою осмислення можливості планетарної катастрофи Ч. Айтматов уперше в своїй творчій практиці (як зазначає він сам) використовує фантастичний сюжет, котрий відіграє ключову роль в осягненні складної ідейної проблематики роману. Сама назва твору “І понад вік триває день” (згадаймо біблійне: “У Бога один день як тисячу років і тисяча років як один день”) свідчить про вихід автора та його героїв за межі часових та просторових бар'єрів, хронотоп подій тут у спогадах, ретроспекціях, фантастичних епізодах допомагає розкрити внутрішню сутність людської душі в її нелегких пошуках істини, самого смислу існування.

Фантастичний реалізм письменника у романі з подвійною назвою (у варіанті роман-газети твір іменованій як “Буранный полустанок” — за епіцентром подій) — це той реалізм, де реальне стикається з фантастикою так, що в нього (за висловом Ф. Достоевського) змушені вірити. Стародавні міфи, легенди й перекази, містицизм Гоголя, М. Булгакова, Маркеса, віртуальна дійсність у творах українських письменників В. Земляка чи П. Загребельного, наукова фантастика Олександра Беляєва, Олексія Толстого, Герберта Уелса, Станіслава Лема у своїй самотності і різноманітності хвилюють і наводять на серйозні роздуми саме своєю дотичністю до реального життя. Фантастичне — це своєрідна гіперболізація і метафоризація дійсності, котру читач має осягнути у всій її складності, глянути на неї з філософської точки зору. Саме на цьому наголошує у вступному слові Ч. Айтматов.

Сокровенні глибини людської свідомості (як конкретного індивіда, так суспільства загалом) за допомогою фантастичних елементів

зрощуються з простими, на перший погляд, але складними і суперечливими, часто абсурдними колізіями буденності. Саме ці чинники лежать в основі ідейно-проблематичного пласту резонансного не тільки для свого часу роману “І понад вік триває день” Ч. Айтматова.

У центрі твору нелегка доля простого залізничника, учорашнього фронтовика Єдигея Жангельдіна, прозваного Буранним. Часовий епіцентр подій — похорони давнього друга Єдигея Казангапа, з яким поєднала нелегка повоєнна доля, коли учорашнім героям війни, які перенесли тяжкі фізичні і моральні втрати, доводилось облаштовувати життя. Злидні, голод, втрату маленького синочка, який згорає в гарячці при відсутності належної медичної допомоги, зневіра у правосудді культівської системи, драматичне у своїй безперспективності (неможливість створення щастя при нещасті інших — у даному випадку руйнування власної сім’ї) кохання до дружини репресованого друга, свавілля та беззаконня властей — все проходить крізь серце і пам’ять Єдигея Буранного.

Герой у повоєнне лихоліття разом з вірною дружиною Укубалою опиняється на станції Боранли-Буранний. Тут влаштовується працювати при допомозі Казангапа — людини, на долю якого теж жорстоко вплинули складні реалії часу. Злидні і біди довелось терпіти друзям, аж поки з часом не стабілізувалось якоесь життя. Власне смерть і похорони Казангапа і є тим спектром роману, в світлі якого окреслюється багатство проблематики твору.

Характерно, що ще у своїй лебединій пісні “Поема про море”, так безсовісно відкинутій новітніми ідеократами у соцреалістичний загал, великий українець Довженко ставив ці болючі питання. До речі, Олександра Довженка дуже високо цінував Чингіз Айтматов, відзначаючи органічну єдність національного і загальнолюдського у творчості майстра.

В екстремальних ситуаціях, на межі життя і смерті людину завжди тягне подумки у рідні місця, до втраченого родинного вогника, в дитинство і юність, до материнських святинь, виникає потреба покаяння і прощення.

Єдність із батьківською хатою — одна із магістральних проблем творчості великого майстра, “яскравого виразника національної культури, національної поетики й національного способу мислення” (Ч. Айтматов). У цій єдності — моральна парадигма вірності роду і

народу, зв'язку поколінь у збереженні кращих традицій минулого, духовних витоків творчого, а не руйнівного начала.

Аналогічні думки і почуття через роздуми і клубок спогадів, і біль головного героя роману “Буранный полустанок” висловлює Ч. Айтматов. По-різному сприймають смерть старого залізничника Казангапа земляки. Одні — байдуже, по-чиновницькому, як звичайну життєву неминучість, інші (як головний персонаж твору Єдигей) — болісно, як відхід у минуле найсокровеннішого, рідного, незабутнього, що пов'язане не тільки з власним життям, але й часткою неоднозначної, у чомусь величної і водночас трагічної історії. На жаль, діти достойних батьків у період відносно ситого благополуччя часто стають бездуховними і прагматичними, втрачаючи у технократичному світі зв'язки з родинним коренем. Таким є син небіжчика Казангапа безпринципний кар'єрист Сабітжан. Саме Сабітжан своїми розповідями про радіокерованих людей, що подаються як досягнення науково-технічного прогресу, викликає не тільки скепсис, а й тривогу — тривогу за майбутнє людства загалом. Кар'єристові, для котрого похорон рідних — життєва необхідність, власне і байдуже, де закопають батька: лиш би швидше здійснити обряд, який обтяжує багатьох.

Єдигей же наполягає на тому, щоб його друг Казангап був похований на родовому кладовищі предків Ана-Бейїт. Воно є сторінкою призабутої книги степової історії, однак є “грамотії, історією вважають тільки те, що написано на папері” [1, 39]. Для них в усьому раціоналізм, прагматичний, в основі своїй безбожницький, підхід до життєвих фактів і явищ, до майбутнього, у якому слід керувати і регулювати всім: природою, людьми, народжуваність яких теж підлягатиме тотальному контролю. Контроль встановлять і над душами: “Бо все буде передбачене у поведінці людини — всі вчинки, всі думки, всі бажання. От, скажімо, у світі зараз демографічний вибух, тобто людей дуже багато розплодилось, годувати нічим. Що треба робити? Скорочувати народжуваність. З дружиною матимеш діло тільки тоді, коли сигнал на те дадуть, виходячи з інтересів суспільства” [1, 37].

Такі перспективи “малює” для людей під час похоронів батька Сабітжан, що вирішив вивищитися в очах земляків після ганебної поведінки у сутичці з сестрою та її чоловіком-п'яничкою, який однак виявився значно морально вищим за вченого родича.

Можна подивуватися неабиякій прозірливості автора “Буранного полустанку” (багато в чому пророчого роману), котрий за добрий десяток літ до відомих подій, що спричинили розвал могутньої радянської цивілізації не без впливу на психологію мас, застерігав про грядущу небезпеку використання психотронної зброї для підкорення цілих народів. Людина перетворюється у безнаціонального, бездуховного, здатного сліпо виконати будь-які накази біоробота. Про це мріяли з давніх-давен претенденти на світове панування.

Характерно, що у романі Ч. Айтматова позитивно сприймає, інформує про науковий прогрес земляків, теорію і практику управління людиною при допомозі психофізичних засобів безпринципна і бездушна людина, кар’єрист Сабітжан, який у технократичному світі поступово втрачає свою причетність до історичної пам’яті народу.

Не випадково (без цього твір втратив би головну ідейну домінуючу) у фабульну канву роману “Буранний полустанок” вставлена легенда (свого роду неофольклоризм, який є одним із сегментів у творчості письменника) про людину, позбавлену пам’яті — манкурта. Манкуртами ставали, як правило, здорові юнаки-воїни, захоплені у полон ворогами (племенами жуан-жуанів).

Ні згадка про справжнє ім’я манкурта Жолман, ні ім’я батька Доненбай, ні спогади про дитинство не розбудили ні в пам’яті, ні в серці спотвореного юнака ніяких думок, ні почуттів — той говорив тільки про розмови з місяцем (у багатьох переказах, легендах, припущеннях — на місяці сконцентрована негативна, сатанинська енергетика), на якому не чують його. Мати так і не змогла пробудити синову пам’ять: це нагадувало зустріч верблюдиці зі своїм випотрошеним і набитим соломою верблюдею. І тільки рідні пісні, що слухав манкурт, змогли дати щось схоже на потепління на задубілому, почорнілому обличчі (доречно згадати давньоруську легенду про Євшан-зілля, майстерно інтерпретовану українським поетом Миколою Вороним). Але коли розлючені жуан-жуані вручили манкурту лук і віддали наказ стріляти, той вистрелив у матір Найман-Ану: стріла вразила жінку у саме серце, але її біла хустина перетворилась на птицю, яка літатиме вічно, нагадуючи про втрачену пам’ять криком: “Згадай, чий ти! Як твоє ім’я? Ім’я? Твій батько Доненбай! Доненбай, Доненбай, Доненбай, Доненбай!” [1, 116]. Птиця часто з’являтиметься на сторінках роману Ч. Айтматова, зокрема і в фі-

налі, нагадуючи поколінням моральних манкрутів про втрачену історичну пам'ять.

Там-то і намагаються всупереч властям, котрі перетворило священні місця у заборонену зону, у полігони, поховати почилиого залізничника Казангапа. Однак для чиновників святині нічого не значать.

Один із них лейтенант Таксибаєв виявився однофамільцем і моральним двійником (а може, сином?) кречетоокого слідчого, що в далекому 1953-му, у час беріївських репресій, допитував друга Єдигея учителя Абуталипа.

Так у канву роману вплітається іще одна сюжетна лінія — оповідь про трагічну долю героя війни, героя югославського руху Опору і жертву тоталітарних беззаконь Абуталипа Куттибаєва та його сім'ї.

Молодий учитель Абуталип попадає в полон, з якого незабаром втікає, опиняється згодом в армії Тіто в Югославії. Героїчно б'ється з фашистами, за що нагороджується найвищим орденом союзницької держави. Далі — повернення на Батьківщину і атмосфера недовіри, позбавлення прав викладати у школі. Характерно, що у сина партійного чиновника, який задає убивче питання вчителю про перебування в полоні і про необхідність виконання наказу покінчити з собою, нижня щелепа випиналась над верхньою, чим підкреслювалась хижацька суть паразитуючих відприсків.

Єдигей і Казангап надають притулок на залізниці неблагонадійному Абуталипу, опікуються долею його сім'ї.

Згодом, десь на початку 53-го (саме тоді Лаврентій Берія утверджував всю повноту влади в країні), Абуталип був заарештований за доносом, здійсненим просто... із заздрості. Саме цим акцентується передусім не тільки політичний, а насамперед моральний аспект суспільного зла, котре стимулюється до дії внутрішньою суттю нищих суб'єктів, а вони не переводяться ніколи.

Абуталип, переживши безглузді допити і звинувачення, гине від серцевого нападу у тюрмі.

Все це проходить крізь серце і пам'ять Єдигея Буранного, котрий опікувався довгий час сім'єю репресованого друга, закохавшись згодом у його дружину Заріпу. Заріпа ж з дітьми залишає залізничний роз'їзд, щоб не руйнувати сім'ю Єдигея...

Роман "І понад вік триває день" на рубежі глобальних перемін й екологічних, ядерних, суспільно-моральних катастроф, що грядуть че-

рез кілька років, був резонансним, прозїрливо-застережливим явищем у літературі, а термін “манкуртизм” став своєрідним символом фатальних перемін у людській свідомості, втрати народом сакральної єдності з духовно-етичними прапореннями, усталеними законами буття.

Власне такою ж злободенністю у необхідності домінанти духовно-го начала в людині, багатством філософської проблематики, осмисленням людських взаємин з природою, нерозумне споживацьке відношення до якої може принести непоправні втрати, відзначається і наступний, не менш резонансний роман письменника “Плаха” (1986) — твір, який побачив світ у рік апокаліптичної Чорнобильської катастрофи. Певною мірою це роман-катастрофа, де художньо вмотивується катастрофа людської особистості (як і моральних покидьків, так і бажаючих ствердити благо), катастрофа природи, яка бездумно руйнується споживацькою мораллю, катастрофа роду, відтворена у відповідних символах і метафорах. Це роман про необхідність пошуків Бога як рятівного начала у людському існуванні. У творі декілька сюжетних ліній. Одна з них пов’язана з долею Авдія Калістратова — колишнього семінариста і невтомного шукача істини. Друга — це життя трудівників-скотарів на Ісик-Кулі. Третя — боротьба за виживання і за продовження роду вовків Акбари і Ташчайнара, що виступають свідками і сучасниками усіх трагічних подій і є своєрідними образами-символами (такі художні аналогії зустрічаємо у творчості А. Чехова (“Каштанка”), у “Кличі предків”, “Білому іклі” Д. Лондона тощо). Своєрідним ключем до розкриття ідейної парадигми роману є самобутня інтерпретація євангельського сюжету про Ісуса Христа та прокуратора Іудеї Понтія Пілата. Оповідь ця включена в сюжетну канву роману, усуваючи часові і просторові бар’єри в окресленні вічних протистоянь добра і зла, пошуків у складних лабіринтах життя правди, котру, на жаль, у земному житті неможливо утвердити: підлість і зрада, байдужість і кар’єризм, що прикривається пустою демагогією, існували завжди. Використання вставних сюжетів, ретроспекцій (часто вони можуть навіть виконувати функції роману в романі, як, скажімо, своєрідний відступ від євангельської фабули в інтерпретації долі Іешуа (Ісуса) в романі “Майстер і Маргарита” М. Булгакова) досить поширений прийом у літературі. Вставні новели “Чорне вогнище” і “Бхілайське вогнище” допомагають глибше зрозуміти ідейний зміст “Собору” О. Гончара.

У центрі роману “Плаха” Ч. Айтматова — нелегка доля у пошуках смислу життя, у пошуках Бога (пошуки ці закінчуються трагічно) виключеного із семінарії Авдія Калістратова, який через прагнення модернізувати християнське вчення до нових умов часу розійшовся в поглядах з офіційною церквою і творить свою власну релігію за принципом: “Моя церква — це я...” У чомусь це було своєрідне новітнє толстовство — заперечення зла і насильства, але і непротивлення йому, намагання робити добрі справи, нести любов. Однак на відміну від духовного вибору славетного класика-графа, для Авдія ідеалом залишається Христос, подвиг і муки якого намагається осягнути герой у найтяжчі хвилини життя.

Сам головний герой твору Авдій намагається утвердити любов і добро власними вчинками, однак прагнення його розбиваються об жорстокі реалії гріховного світу: бажання повернути на праведний шлях наркоманів, що торгують анашею, благородні жести у прощенні за спроби посягання суспільних покидьків на його життя — все це закінчується поразкою.

Характерно, що навіть середовище вовків у своїй споконвічній боротьбі за виживання і продовження роду виявиться менш хижим і значно благороднішим за звірів у людській подобі: вовчиця Акбара не зачепила беззбройного і беззахисного Авдія Калістратова, відчувши добрі наміри людини, яка ніжно гралась з маленькими вовченятами, вона ж пізно прийшла на клич розп’ятого на дереві свого знайомого, так і не змігши врятувати його від знавіснілих у люті й садизмі руйнівників моралі і природи Обер-Кандалова, Мишаша, Кепа, Гамлета-Галкіна.

Як і в попередньому романі “І понад вік триває день”, у “Пласі” письменник порушує проблему історичної пам’яті, руйнування якої принесе непоправні біди і катастрофи — духовні, моральні, екологічні.

Осмислюючи подвиг Христа, причини його зради Іудою, пілатівський вибір “умивання рук”, Авдій Калістратов, який у власному “богошуканні”, намаганні ствердити благо терпить поразку за поразкою, приходять до висновку, що у плінності віків добро і зло як вічні антиподи переходять із покоління в покоління в нескінченності часу і простору, тому пам’ять цих поколінь має обов’язково зберегти в собі кращі духовні імперативи і досвід минулого, адже “якщо завтрашні забудуть про сьогоднішнє, це біда для всіх” [2, 144].



Тривожний монолог людини в апокаліптичному передгроззі. Людини, яка, заблукавшись у намаганнях змінити світ на краще, у спробі подолати зло, буде незабаром замордована сама у степу новітніми мучителями — виконавцями злочинних планів.

Глюзією виявиться щастя з журналісткою Інгою — так неждано знайденою любов'ю. Милосердя й приязнь дарують Авдієві часто випадково зустрінуті люди (на залізничній станції, у лікарні). Інга теж хоче боротися з соціальним злом — наркоманією. Для неї це проблема насамперед екологічна. Авдій, на відміну від неї, усвідомлює, що в основі цього лиха лежить передусім духовно-моральна проблема, що суспільству загалом необхідне покаяння. Адже в основі усіх суспільних, природних, моральних катаклізмів лежить гріховність людини. Про це говорить Христос Понтію Пілоту у вставній новелі, яка (як, до речі, “Легенда про Великого Інквізитора” з “Братів Карамазових” Ф. Достоєвського) є ключем до повнішого з'ясування ідейно-філософського змісту роману Ч. Айтматова.

Роман “Плаха” не спіткала доля “Собору” О. Гончара. Тим паче, що трагедія Чорнобиля підтвердила застереження Ч. Айтматова у “Пласі”, і Н. Думбадзе в “Законі вічності”, та О. Гончара в “Соборі”, “Твоїй зорі” і в новелі “Чорний Яр”, написаній буквально напередодні великої ядерної аварії. Ця аварія (чи скоріше катастрофа) у черговий раз підтвердила слова, сказані героєм Айтматова про те, що “є потенціальні пілати й тепер” [2,145]. У цьому і полягає головна ідея роману “Плаха” Ч. Айтматова.

Чи міг передбачити автор “Плахи” і “Буранного полустанку”, що станеться незабаром після перестроечних (космополітичних у своїй основі!) катаклізмів?

Про те, що зловісний манкуртизм перетвориться у типово трагічну реальність? Що “казармений” обляаний соціалізм розчиниться у процесах глобалізму з його ліберально-ринковими підходами до національно-духовних проблем, коли особистість, родина, цілий народ перетворюються на товар і такі трудяги, як Бостон, як Єдигей чи Казангап, не зможуть стати господарями на власній землі і стануть наймитами новітніх баїв? Що капіталістично-феодальним системам взагалі несприйнятливі соціальні і традиційно-національні пріоритети?

Кращі митці-мислителі завжди надіялись на краще, а надія, як правило, помирає останньою. У пострадянську добу Ч. Айтматов звер-

нувся до фантастично-космічної теми у романі “Тавро Кассандри” (1996), розвиваючи відому з античних часів (міф про доньку троянського царя Пріама Кассандру, наділену, чи скоріше покарану, богом Аполлоном, пророчим даром, однак позбавлену людського довір'я: до цього мотиву звертались у різні часи Есхіл, Евріпід, Ф. Теслер, Ф. Міллер, А. Майков, Я. Полонський, Леся Українка тощо) проблему пророцтва, неувага до якого обертається бідами і нещастями. Персонажі твору Ч. Айтматова — представники інтернаціональної когорти: чернець Філофей, російський учений Андрій Крильцов, який, привласнивши славу Філофея, відмовляється повернутися з Космосу на Землю, американські футурологи тощо.

Тривоги за майбутнє людської цивілізації, яка, поглинута науково-технічним прогресом, втрачає духовно-моральні орієнтири, визначають головний ідейно-філософський спектр літератури 80-х рр. — якраз напередодні серйозних і трагічних геополітичних змін. Вони у “Твоїй зорі” українця Олеса Гончара, у романах “Закон вічності” грузина Н. Думбадзе, “Вибір” та “Гра” росіянина Ю. Бондарева, у прозі магічного реалізму колумбійця Гарсія Маркеса.

#### Список використаних джерел

1. Айтматов Ч. Буранный полустанок // Твори: У двох томах. — Т.2. — К., 1983. — 448 с.
2. Айтматов Ч. Плаха. — К., 1989. — 279 с.
3. Воробьевский Ю. Русский Голем: Дьяволиада мировой культуры. — Спасо-Преображенский Мгарский монастырь, 2005. — 358 с.
4. Воробьевский Ю. Стук в золотые врата: Очерки последних времен. — Спасо-Преображенский Мгарский монастырь, 2004. — 446 с.
5. Воробьевский Ю. Шаг змеи: Дьявол в истории последнего тысячелетия. — Спасо-Преображенский Мгарский монастырь, 2003. — 525 с.
6. Довженко О. Твори: У 5 томах. — Т.3. — К., 1984. — 362 с.
7. Климишин І. Вдивляючись у таємничу безодню // Наука і суспільство. — 1991. — № 9. — С. 52–60.

*Ірина Малишівська*



ТИПОЛОГІЧНЕ ЗІСТАВЛЕННЯ ХУДОЖНЬОГО  
ФУНКЦІОНУВАННЯ ДЕТАЛІ У РОМАНАХ АЙРІС МЕРДОК  
“ПІД СІТКОЮ” ТА ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА “НАБЕРЕЖНА 12”

*Деталь — мініатюрна модель мистецтва.  
В індивідуальному характері — тип.  
В ланцюгу одиничних подій — час, історія.  
В приватних колізіях — протиріччя суспільства.  
В окремих долях — закономірності епохи.*

Е. Добін

*У статті подано типологічне зіставлення художнього функціонування деталі у романах Айріс Мердок “Під сіткою” та Валерія Шевчука “Набережна 12”. Представлено ґрунтовний аналіз вибраних деталей та доведено їхню вагомість для розуміння ключових ідей творів.*

**Ключові слова:** *деталь, портрет, герой, іронія, екзистенціалізм.*

*The article deals with the typological comparison of artistic functioning of a detail in Iris Murdoch’s novel “Under the Net” and Valeriy Shevchuk’s novel “Naberezhna 12”. Also the thorough analysis of the chosen details is given and their importance to understanding the main ideas in the texts is proved.*

**Key words:** *detail, portrait, hero, irony, existentialism.*

Письменники ХХ століття, які тяжіли до розкриття та осмислення проблем екзистенціалізму, на сторінках своїх творів створювали своєрідний мікросвіт, де кожне слово може містити у собі закодовану ідею цілого твору. Набуваючи вагомого смислового значення, такі слова виконують функції образних деталей, сприяють поглибленню ємності та багатозначності тексту. Метою представленої розвідки є типологічний аналіз художнього функціонування деталі у романах “Набережна 12” Валерія Шевчука та “Під сіткою” Айріс Мердок, котрі належать до яскравих взірців літератури екзистенціалізму, водночас кожен з них відображає національну та індивідуальну неповторність

авторів—представників різних країн та мистецьких середовищ. Наукових праць та досліджень, присвячених вивченню творчості згаданих письменників у найрізноманітніших дискурсах не бракує (роботи Л. К. Байрамкулової “Поетика Айріс Мердок у світлі проблем інтертекстуальності”; О. М. Алісеєнко “Особливості художнього простору та часу у романі Айріс Мердок “The nice and the good””; Л. Тарнашинської “Свобода вибору — єдина форма самореалізації в абсурдному світі: Проза В. Шевчука як віддзеркалення екзистенціалізму”; О. С. Переломової “Ідіостиль Валерія Шевчука” тощо), але, попри їхню численність та інформативність, автори все ж торкаються більш загальних положень, висвітлених у текстах, та не приділяють достатньої уваги художнім деталям, якими пронизана художня тканина романів.

Найбільш ґрунтовне визначення поняття “художня деталь” знаходимо у літературознавчій енциклопедії під редакцією Ю. І Коваліва, де вона трактується як різновид художнього образу; яскрава подробиця, частина цілого твору, що надає йому особливої переконливості, робить його семантично вагомішим, змістовнішим [2; 271]. Більше того, через деталь значною мірою виявляється спосіб художнього мислення митця, його здатність вихопити з-поміж безлічі речей чи явищ таке, що у сконцентрованому, спресованому вигляді економно і з великою експресивністю дає змогу виразити авторську ідею твору. Художня деталь з’являється часто внаслідок інтуїтивного імпульсу, як осяяння, навколо неї нерідко “організовується” уся будова твору. В одних випадках вона може набирати характеру символу, в інших — бути деталлю-штрихом. У тексті цей спосіб мислення матеріалізується в речових, портретних, пейзажних, інтер’єрних деталях. Художня деталь може надавати особливого забарвлення мовленню персонажа тощо. Вона буває як наскрізною (повторюваною) у творі, так і одномоментною, але в кожному разі має в собі прихований сенс, підтекст, може викликати широкий спектр асоціацій, здатна замінити собою розлогий опис, авторську характеристику, міркування, цілий епізод тощо [5]. У праці “Сюжет і дійсність. Мистецтво деталі” (1981 р.) Є. Добін зазначав, що деталь має інколи малопомітне, інколи зовсім непомітне, а інколи дуже сильне прагнення зімкнутись з ключовим задумом твору: характерами, конфліктами, долями, — і цим надати тексту бажану рельєфність, завершеність та виразність [1; 303]. У цій

же праці автор висловлює думку про те, що не варто плутати деталі з подробицями, адже перші впливають на читача своєю одиничністю та здатні замінити цілий ряд подробиць, другі ж вражають кількістю та мають екстенсивний характер. Але дослідник жодним чином не применшує вагомості подробиць, навпаки, він зауважує, що помилково вважати їх більш “піддатливими” та такими, що вимагають менше пошуків і легко піддаються відбору. Справжні художні подробиці здатні з такою ж силою надати свіжого життя описові та широко розсунути межі його змісту містким узагальненням, як і майстерно знайдена деталь [1; 306]. На підтвердження такої думки варто згадати опис гримерної Анни Квентін, коханої жінки головного героя роману Айріс Мердок “Під сіткою” Джейка Донаг’ю: “Все, що знаходилось у цій кімнаті, певною мірою було однорідне, воно немов липло до стін, як варення у початій банці. Чого тут тільки не було! Кімната нагадувала великий магазин іграшок, у який потрапила бомба. Я помітив валторну, коника-гойдалку, набір бляшаних сопілок у червону смужку, шовковий китайський халат, декілька рушниць, яскраві шалі, плюшевих ведмедиків, скляні кулі, низку намиста та інших прикрас, увігнуте дзеркало, опудало змії, безліч іграшкових тварин і кілька залізних скринь, з яких виглядали і звисали костюми найрізноманітніших кольорів та відтінків” [4; 42]. Схоже нагромадження подробиць зустрічаємо і у романі Валерія Шевчука “Набережна 12”, коли один з героїв роману, хлопчик Сашко, перебирає речі у столі своєї тимчасової няньки бабусі Елеонори: “...старий стіл зберігав багато таємниць, там були розбитий термометр, німецький портсигар, нитки, замки, ключі, спиці, гудзики, порожні баночки від кремів, вицвілі клаптики тканини та багато іншого” [3; 17]. В обох випадках таке нагромадження подробиць спрямоване на викриття хаосу, що панував у душах героїв. Так, Джейк та Анна, побачивши одне одного після довготривалої розлуки, переживають цілу гаму почуттів, які є співзвучними з безладом, що панував у кімнаті. Настрій малого Сашка, який змушений сидіти зі старою жінкою, теж має хаотичний характер, у душі дитини ведеться німа боротьба між природними прагненнями до пізнання світу та умовними відчуттями покори дорослим правилам.

У “Набережній 12” ми можемо побачити цілу палітру художніх мікрообразів, ідейно—естетичне навантаження яких допомагає ви-

рішити складні художні завдання, зокрема представити читачеві героїв роману у світлі екзистенційних проблем, що мають національне забарвлення, оскільки спрямовані на викриття абсурдності штучно створеного тоталітарного світу. Роман Мердок не рясніє художніми деталями, але ті, які все ж зустрічаються, відразу зростають до рівня символу. Перш за все, це стосується головного героя Джейка Донаг'ю, який заробляє на життя літературними перекладами. Символом спокою та розміреності можна вважати крамничку місіс Тінкхем, де Джейк за його словами провів “чимало спокійних годин” [4; 17] і де він “вперше щиро посміхнувся” [4; 18]. Театр пантоміми, в якому герой опиняється у пошуках Анни і стає свідком безглуздої на перший погляд вистави, де актори нічого не говорять, а тільки змінюють одна за одною характерні маски, навпаки, слугує своєрідним символом абсурдності штучно вигаданих соціальних ролей. У Шевчука характеру символу набувають деталі, котрі привертають увагу одного з головних героїв роману “Набережна 12” шевця Павла. Його відчуття межують з відчуттями самотності та закинутості у цей світ, які були притаманні екзистенціалістам (несподівані припливи тривоги та нудоти, що накочуються на шевця, нагадують відчуття, які переживає герой роману Сартра “Нудота” Антуан Рокантен): Павла “гризла тривога”, він зі всіх сил намагався звільнитись від “нудоти, що підступала до горла”. Характерно, що саме в такі миті герой помічав, здавалось би, незначні речі, як от скажімо “великого метелика, що борсався в гірчиці, безсило тріпочучи крильцями” [3; 81] чи “нічного метелика, що безсило повзав в коричневій калюжі соусу, його сіре тіло і коричневі майже як соус крильця конвульсивно сіпались” [3; 14]. В обох випадках художня деталь несе символічне навантаження, яке можна тлумачити як безкінечні намагання людини протистояти абсурдному світові, де важлива сама боротьба, попри усвідомлення власної вразливості.

Ще однією деталлю-символом у романі В. Шевчука, що наштовхує на екзистенційні роздуми про пошуки людиною сенсу власного існування, є вперте блукання Павла з однієї церкви до іншої. Він відвідує богослужіння католиків, йде на проповіді до баптистів, але ні там ні там, не знаходить бажаного спокою. В око кидається різюча невідповідність проповідей, які читались, і тих відчуттів, що огортали героя — “йому здавалось, що до нього зі всіх сторін тяг-

нутья гострі кігті. Вони ще були сховані в подушечках, але ось-ось мали проштрикнути серце. Скрізь дзвеніла пустота, навіть повітря було виссане, — він ішов між двох хвиль *ненависті*, яка плескалась із *смирено* опущених очей. Щось гнало його геть із завішаної паперовими лозунгами кімнати” [3; 12]. Зауважимо, що герої Шевчука переживають так звані помежівні ситуації, під якими розуміємо сукупність екстремальних психологічних станів, які вимагають від індивіда виняткового напруження духовних сил, що дає йому змогу досягти неможливого, оволодіти внутрішньою сутністю — екзистенцією [2; 244]. Термін, як відомо, належить екзистенціалізму і передбачає переживання людиною страху, страждання, провини, за якими прийде бажане духовне звільнення. Уже згаданий вище швець Павло досягнув своєї критичної межі, коли дізнався про весілля доньки. Красиве біле плаття, яке він вирішує купити для неї, стає не просто весільним атрибутом, а своєрідною перепусткою у світ, де знову можна відшукати стабільність та бажаний спокій. Ключовим для розуміння змін, що відбулись з Павлом, є його бажання справити донці гучне весілля, але не для того, щоб викликати заздрість у людей, а тому що, як каже герой: “Я не хочу ховатись, бо я люблю людей” [3; 103]. Не менш промовистою у світлі помежівних ситуацій є звичайна мушля, яка належить героїні роману вчительці Галині. Мушля для неї — це одночасно і символ її кохання та щасливих днів подружнього життя, і німе нагадування про жах, пережитий після втрати чоловіка та трагічної смерті доньки. Галина хоче подарувати її молодятam. Це рішення дається їй нелегко, але разом з ним вона обриває нестерпний зв’язок з минулим, що не давав їй жити далі. Вона зрештою розуміє, що “спогади ще довго будуть, поки буде вона, поки буде існувати пам’ять і здатність повертатись. Здатність жалкувати і взагалі здатність бути” [3; 120]. До головного героя роману Айріс Мердок прозріння приходить після численних перепитій, які траплялись на його шляху: це і намагання віднайти втрачені рукописи, і пошук коханої Анни Квентін, і знайомство з ексцентричним Хьюго, і викрадення собаки Марса з кіностудії та багато інших. На кінець, втомившись від безперервної біганини він, їдучи в автобусі, робить для себе єдино правильний висновок: “Робота, кохання, гонитва за грошима та славою, пошук істини і сама істина — все складається з миттевостей, які проходять та перетво-

рюються в “ніщо”. Але крізь ці багаточисленні “ніщо” ми рухаємося вперед з тією разючою живучістю, яка створює наші хиткі притулки у минулому та майбутньому” [4; 261].

І Валерій Шевчук, і Айріс Мердок є неперевершеними майстрами портретної деталі, але спосіб її подання у письменників абсолютно протилежний. Так у Мердок про інших героїв роману “Під сіткою” здебільшого дізнаємось зі слів самого Джейка, який вдається до асоціативних порівнянь, що мимовільно виникають у нього під час описів людей, які його оточують. Зокрема, місіс Тінкхем — язичеська богиня; Анна Квентін — казкова принцеса, яка впала з трону; Седді — красива змія. Такі влучні порівняння відкривають справжню сутність людини, захovanу під маскою соціальних ролей, які вони виконують. У Шевчука ж, навпаки, для розуміння внутрішнього “я” героїв варто звертати увагу на те, що їх оточує та на що спрямовані їхні дії. Зокрема один з героїв, якого автор називає син Федора, попри свою спокійну та мрійливу натуру, лежачи у своїй кімнаті, переглядає старі ілюстрації Гуттузо. Ця невеличка деталь могла б залишитись непоміченою, але автор не випадково вибрав саме цього італійського художника. Адже Гуттузо після війни був членом спілки “Новий фронт мистецтва”, ціль якої — створення нових художніх цінностей. Для прискіпливого читача ця деталь відкриє нове у характері героя, а саме — стійкість та впертість, підтвердження яких знайдемо на подальших сторінках роману. Син Федора попри неуспішність експериментів, проведених у лабораторії, вірить, що в кінцевому результаті свого досягне. Ще один герой роману — бухгалтер. Автор кілька разів у стосунку до нього вживає фразу “бухгалтер любить точність”, вводячи таким чином цю рису його характеру на передній план. Така точність не має нічого спільного з мудрою організованістю людини, проте вона створює рамки, за які герой не може переступити, робить його обмеженим, недалекоглядним та боягузливим. Бухгалтер всюди з собою носить годинник, завжди кладе його в праву кишеню, читає Гоголя та Нечуя-Левицького — здавалось би нічого надзвичайного. Проте автор вводить ще одне важливе доповнення, яке стає визначальним у площині характеристики бухгалтера, — переїжджаючи на нову квартиру, він не тільки знімає дзвінок з дверей, але й відриває провід. Така незначна дрібниця здатна сказати про людину більше, ніж розлогий перелік книг, які вона читає.



Особливу композиційну роль у “Набережній 12” відіграють наскрізні деталі, котрі невидимими ланцюгами скріплюють тканину твору та роблять її цілісною. Серед таких деталей варто виділити два типи: деталі-запахи та натуралістичні деталі. Запахи супроводжують кожного з героїв та допомагають краще зрозуміти душевний стан, в якому вони перебувають. Атмосферу бідності, монотонності, самотності автор підсилює описами, у яких домінуючими виступають саме запахи: “у під’їзді пахло мишами, несвіжим одягом і запліснявілими стінами” [3; 37], “на сходах пахло мишами і квашеною капустою” [3; 46], “у кімнаті Гайденка стояв запах брудних пелюшок, пороху та нафталіну” [3; 34], “усюди плив запах пригорілої кави” [3; 19], “у церкві пахло воском, стеарином, хвоєю, потом та несвіжим подихом сотень ротів” [3; 85]. Коли ж героїв оточує спокій та рівновага, то ці відчуття підсилені у тексті запахами ромашки, чебрецю, скошеної трави, торішнім листям та свіжоспеченими пиріжками. Що ж до натуралістичних деталей, то вони вражають своєю різкістю та відвертістю. Раз у раз увагу героїв привертають *бруд під нігтями; мокрі кола під пахвами; лисий череп; червоний рот повний жовтих, прокурених зубів; сиві брудні пасма волосся; зморщений рот; червоні беззубі ясна; худі пальці з синіми довгими нігтями; брудний посуд, жир, що маслянився на виделках, затагнувши проміжки між зубцями матовою плівкою; охоловші шматки м’яса; недоїдена коричнева картопля; скелети риб; недопите пиво у брудних горнятках; жовтий шар масла на їдко-солодкому прянику, який блищить жовтою жирною плямою* тощо. Усі ці деталі мають емоційно-образне забарвлення, містять авторську оцінку та провокують читача помічати розміщені у творі акценти.

Окремої уваги заслуговують іронічні деталі, які є одними з провідних засобів художнього зображення дійсності та вираження авторської свідомості. Вміло вжита іронічна деталь розкриває перед читачем більше, ніж великі розлогі описи. У романі “Під сіткою” іронія подана як поєднання прекрасного з потворним, сумного зі смішним. Наведене поєднання має властивість набувати різних форм і проникати у різні сфери людського існування. Такий іронії властиве трагічне сприйняття життя за допомогою комічності створюваних ситуацій. Прийом поєднання непокєднуваного у Айріс Мердок пов’язаний зі світоглядними переконаннями письменниці не лише у недосконалої людської природи чи соціального устрою, а й у парадоксальнос-

ті буття взагалі. Іронічна деталь, котра народжується з найменших дописів, зауважень, предметів інтер'єру чи рис зовнішності персонажів, стає ідейно—семантичним ключем до розуміння зображуваної ситуації. Так, яскравою іронічною деталлю є невеличка примітка на агітаційних листівках, які розповсюджував один з героїв роману “Під сіткою” Лефті. На кожному аркуші внизу сторінки дрібним шрифтом було написано “ціна 6 пенсів”. Цим авторка ніби говорить, що політика, гучні ідеї, лозунги, заклики — все це має свою ціну. Деталь в даному випадку підкреслює той факт, що незалежно від політичних уподобань та поглядів, без матеріальної підтримки усі ідеї довго не проживуть, а активісти залишаться при своїх інтересах. Не менш красномовною є ситуація з викраденням собаки. Детальний опис тих зусиль, яких докладає герой, щоб відкрити клітку, яку, як пізніше виявилось, відкрити було дуже просто, потрібно було тільки “натиснути на пружину зі зворотного боку клітки” [4; 151], наштовхує на думку про марність надмірних зусиль для розв'язання дрібних проблем. Якщо іронічна деталь у романі “Під сіткою” Мердок викликає посмішку, то у Валерія Шевчука все відбувається навпаки. Іронічні деталі, які з'являються у тексті, просякнуті гіркотою та осудом тих умов, в яких доводилось жити його героям. Наприклад, швець Павло, тяжко працюючи на фабриці, отримав красиву грамоту із зображенням Сталіна, літаків та квітів, в той час як вдома його чекали “4 голодні роти” [3; 48].

Таким чином, художнє функціонування деталі у романі Айріс Мердок “Під сіткою” та Валерія Шевчука “Набережна 12” підкреслює екзистенційний характер творів, поглиблює умовність та абсурдність вираженої у текстах дійсності. Художня деталь не тільки увиразнює знакові характеристики персонажів та додає промовистих ноток до порушених автором проблем, а й міцно зв'язує усю структуру твору з його ідейно-художніми витоками. Проте, якщо у романі “Під сіткою”, який належить до найбільш світлих у доробку англійської письменниці, деталь підсилює трагікомічність ситуації, то у Валерія Шевчука є виразником трагічної безвиході, що пов'язано із культурно-історичною та суспільною ситуацією України в II половині XX століття.

**Список використаних джерел**

1. Добин Е. Сюжет и действительность. Искусство детали / Е. Добин. — Л.: Советский писатель, 1981. — 432 с.
2. Ковалів Ю. Літературна енциклопедія: В 2-х т. / [укладач Ю. Ковалів] — К.: Видавничий центр “Академія”, 2007. — Т. 1. — 607 с.
3. Шевчук В. Набережна 12 / В. Шевчук. — К.: Молодь, 1968. — 134 с.
4. Murdoch Iris. Under the Net. — L.: Vintage, 2002. — 286 p.
5. [www.ukrlit.vn.ua/info/dict/dqby.html](http://www.ukrlit.vn.ua/info/dict/dqby.html)

Світлана Негодяєва



ТРАНСФОРМАЦІЯ МОТИВУ КАЇНІЗМУ  
В “КАЗЦІ ПРО КАЛИНОВУ СОПІЛКУ” ОКСАНИ ЗАБУЖКО:  
ІНТЕНЦІОНАЛЬНИЙ АСПЕКТ ІНТЕРТЕКСТУ

*Розвідка присвячена дослідженню націоналізованого мотиву каїнізму в повісті Оксани Забушко “Казка про калинову сопілку”. Ракурс проблеми побудовано на інтенціональному аспекті інтертекстуальності постмодерної прози, який спланований авторкою для глибшого розкриття причини Каїнового зла — свідомої відмови від батьківських цінностей, рідних коренів, домівки, батьківщини.*

**Ключові слова:** *постмодерна проза, інтертекстуальність, інтенціонал, мотив каїнізму, інтерпретація.*

*Exploration is dedicated to nationalized motif of cajiinism in the story “Tale about the viburnum flute” by Oksana Zabuzhko. The problem perspective is based on the intentional aspect of postmodern prose intertextuality, that was planned by the author for deeper discovery of Cain evil reasons — a deliberate disavowal from parents’ values, native background, home, motherland.*

**Key words:** *postmodern prose, intertextuality, intentionality, motif of cajiinism, interpretation.*

Сьогоднішня література — це різнопланове тло пошуків, думок, почуттів, ідеалів та естетики. Питання відмінності інтертекстуальності модерної від постмодерної на сьогодні ще до кінця не розв’язано. Різницю між постмодерною та модерною свідомостями розглядав М. Липовецький, виділяючи два основних критерії різниці. По-перше, у модернізмі будь-яка цитата служить засобом самовираження авторського “Я”, а постмодернізм розмиває цю категорію. По-друге, модерністська інтертекстуальність підпорядкована завданню докорінної зміни мови культури: “новизна ціною руйнування мови мистецтва перетворилась ледве не в єдиний критерій авторської екзистенції” [5; 14]. Постмодернізм відшукує вихід, свідомо відмовляючись від орієнтації на оригінальність, він займається осмисленням уже мовленого.

Крім того, тотальна цитатність постмодерну розглядається багатьма дослідниками як ознака спаду культури. Різні літературознавчі школи і навіть окремі дослідники трактують інтертекстуальність по-своєму. Важливо, що всі вони визнають наявність цього феномена. Сучасний поняттєво-термінологічний інструментарій теорії інтертексту формувався крізь конкретизацію та систематизацію концепцій багатьох дослідників вітчизняних та зарубіжних літературознавчих шкіл, ґрунтуючись на давніх терміносистемах, літературознавчих концептах М. Бахтіна про “діалогічність” текстів, на теоретичних синтезах ідей І. Арнольд, О. Астаф’єва, Ю. Барабаша, Р. Барта, Н. Беляєва, Г. Блума, П. Бухаркіна, П. Валері, Н. Владимірова, Е. Вулфа, М. Гловінського, М. Гольберга, Д. Дюришина, У. Еко, Ж. Женетта, О. Жолковського, М. Зубрицької, М. Ігнатенко, І. Ільїна, Н. Корабльової, Г. Косікова, Ю. Крістевої, Ю. Левіна, Ю. Лотмана, В. Мельник, З. Мінц, М. Моклиці, А. Няму, М. Ріффатера, О. Ронена, І. Смирнова, М. Сороки, Ф. де Соссюра, Т. Сюїти, Ю. Тинянова, П. Торопа, В. Удалова, Н. Фатеевої, М. Фуко, Г. Хими, Т. Чонка, Р. Якобсона, М. Ямпольського та інших.

Щодо ракурсу нашої розвідки, скористаймося поглядами Ю. Коваліва та Р. Гром’яка, які дозволяють, інтегруючи різні інтертекстуальні теорії, визначити чотири базисні види інтертекстуальності: генетичний — зауважує лише ті прото-, архетексти, які брали участь у виникненні літературного твору; інтенціональний— спланований автором, усвідомлений ним; іманентний — визначений самим літературним твором; рецепційний — той, який може бути виявлений емпірично різними реципієнтами [4; 318].

За мету роботи оберемо осмислення інтенціональної природи, художньої специфіки інтертекстуальності на основі інтерпретації мотиву каїнізму в “Казці про калинову сопілку” Оксани Забужко, що репрезентує авторську концепцію світу й людини. Інтенціональний підхід митця у формуванні образу, сюжету є “...основою дослідження створеного письменником світу як самостійного і своєрідного утворення, якому властиві ознаки літературної фікції і який своєю будовою і прикметами відрізняється від реального світу” [4; 315].

Аналіз стану дослідження трансформації “вічних” біблійних образів Авеля й Каїна в художній літературі дає можливість визначити актуальність обраного напрямку літературознавчого дискурсу в

будь-які часи. Перспективним бачиться дослідження мотиву каїнізму з метою осмислення тенденцій і своєрідності рецепції національною літературою традиційного образу, бо зацікавленість іншими культурними світами відкриває шлях до глибинного осмислення рідної культури та її унікальності. Проблема каїнізму багатоаспектна, кожне покоління по-своєму висвітлюватиме ракурси справжньої істини Каїна.

Традиційні персонажі біблійного міфу в літературі часто інтерпретувалися авторами і до Оксани Забужко. Серед тих, хто звертався до нього, були: Дж. Байрон (містерія “Каїн”, 1821), С. Яричевський (поезія в прозі “Каїн”, 1897), Н. Кибальчич (поема “Каїн”, 1904), О. Стороженко (повість “Марко Проклятий”, 1870), І. Франко (поема “Смерть Каїна”, 1889), Ю. Шкрумеляк (“Авлева жертва”, 1926), В. Тарноградського (“Мов Каїн, в зеленій діброві...”, 1932), В. Сосюра (“Каїн”, 1948), Б. Рубчак (“Каїнові”, 1963), І. Жук (“Каїн”, 1990), В. Вовк (“Балада про Каїна і Авеля”, 1994) та ін. Окрім того, іноді письменники використовували мотив братовбивства у своїх творах (“Земля” О. Кобилянської (одна з театральних постановок має назву “Сини Адама”), “Україніка” Є. Гуцала). Своєрідне переосмислення історії про Каїна та Авеля спостерігаємо і в українському фольклорі, зокрема у казках (“Правда і Кривда”, “Казка про дідову та бабину дочку”). Відомі також легенди та перекази про темні плями на місяці, в яких народ вбачає зображення братовбивства. Бог помістив цей знак на небесному світилові, щоб застерегти людей від гріха.

Оксана Забужко, за визначенням сучасної дослідниці В. Агеєвої, створює “модерну інтерпретацію фольклорного тексту, історію сеєстробивства, у якій побутове тло служить для розгортання міфологічного сюжету, жіночої інверсії сказання про Каїна й Авеля” [1; 4]. Хоча і неодноразово письменниця звертається до традиційного сюжету про Каїна та Авеля. У повісті “Книга Буття. Глава четверта” свого часу вона подала нове прочитання сюжету про перше братовбивство. За визначенням С. Журавльової, у згаданій рецепції Авель — “це герой нонконформіст, життєва мета якого скинути з себе тиск тоталітарного суспільства і відкрити душу для краси кохання та мистецтва. Авторка подає оптимістичний футурологічний прогноз: мистецтво має відновити минуле, прокласти шлях до самоствердження особистості. Проблема спокути гріха О. Забужко трактує таким чином: пізнати іс-

тину можливо лише через вбивство, що символізує ліквідацію нищого і приземленого начал у душі людини [2; 218].

У “Казці про калинову сопілку” авторка звертається до теми по-тойбічного в нашому житті, демонічного начала. Її твір насичений темними, надприродними пристрастями, які виникли на основі трагічної оповіді на сімейно-побутову тему, де сили Добра і Зла зійшлися у фатальному двобої за душу молодої жінки, якій було на роду написано бути “не як усі”... Про це свідчить і запрограмоване тавро Каїна на чолі Ганнусі: “Вона вродилася з місяцем на лобі. Так їй потім розказувала мати, як запам’ятала собі з першої хвилі, з першого крику викинутої над собою аж під сволок чиймись потужними руками дитини, на яку дивилася знизу вгору, нездужаючи скліпувати сліз, — на трохи зависокому як для дівчинки, опукло-буцатенькому лобику виразно темнів збоку невеличкий багрянний серпик, наче місяць-недобір. Тільки мати вперто казала — молодик, доки сама в це не повірила: відомо ж бо, що молодик — то на долю, а недобір — тим він і недобір, що наводить на лихі сни... на вид місячного знаку баба-пупорізка, добачивши в ньому бусурменське тавро...” [3; 71].

Люнарний (вшанування місяця) інтерактив пов’язаний з найдавнішими віруванням слов’ян про роль і вплив небесних світил на життя людей. І традиційний образ місяця, що керує небесними водами, дощами та росами, колообігом води, впливає на врожай, постає перед нами закоханим у самого себе спокусником, нещирим зрадником, дволиким, наче бог Янус, віддзеркалюючи у воді два відображення — Авеля та Каїна (Ганнуса відчуває воду як саму себе, вона обожноє купатися, споглядати у воді своє тіло і, таким чином, досягає гармонії з природою). Місяцеві чорні справи завжди залишаються гіркими, супроводжуються ніччю. Про це засвідчує й розгортання подій у казці: апокаліптична та демонічна бінарність Ганнусі завжди проявлялись вночі.

“Каїнівській помазениці” протиставляється молодша, “мізиночка Оленка, вже ніяким світилом небесним не одзначена, та й кволенька змалку...” [3; 76]. Філософсько-релігійний прошарок мотиву також розгортається на бінарності архетипів: старша та молодша сестри (дідова та бабина дочки), мати й батько, Добро і Зло, життя і смерть, віра й зневіра, краса й потворність, Доля і Безталання, гріх та добродійність, — і за цим стоїть неминуча відповідальність за злочин.

Таємниця формування спадковості Ганни-Каїна закладена ще в батьківські гріхи (Василь та Марія одружувалися не за коханням), тому змолоду дівчина спокутує тавро небажаної дитини. Вона все життя “заслуговує” любов батька й “несе” комплекс неповноцінності матері (концепція З. Фрейда), хоча і “Ганна, відзначена з-поміж грецької загалу небуденною вродою, аристократизмом духу й чи даром містичного відання й провіщення, терпляче чекає своєї непересічної долі” [3; 81].

Фатум давав про себе знати поступово, проходячи зловісні попередження: зловісне тавро на лобі, замислення Ганнусі над подіями на місяці, слова прочанки, котра відкриває в дівчини дар пророцтва, видіння потопельника (що не допускає її до води), викриття убивці, а також завчасне, за народною прикметою, сватання молодшої сестри, інтимний зв'язок з князем п'їтьми, прощання вночі з власною душею. Народившись дочкою нещасного чоловіка, дівчина стає у подальшому житті “за жінку найнещаснішому чоловікові на світі” [3; 115]. Свою невтілену любов до батька Ганна переносить на Його, демона ночі. Ідея самотності людини в гріху реалізується в “Казці про калинову сопліку” поступово й остаточно. Ганнуся створює власний міф про Каїна й Авеля, у якому Божа несправедливість стала причиною братовбивства. Каїн несправедливо відхилений Богом, не обраний ним, для неї стає взірцем власного страждання, вона бачить себе в образі грішника, на що вказують рядки: “...і Ганнусі раптом стислося серце, яке було вже раз над ямою з забитим, — тою самою необорною, тоскною мукою, яку мусять відчувати — хіба приречені на страту та непрощені грішники...” [3; 97].

Каїнівська княгиня повільно позбавляє тіло душевної рівноваги і свободи, і воно починає діяти непідсвідомо: тілесна демонічна оболонка потребувала крові. За фольклорною традицією, звичайна людська заздрість до сестри, Олени-змійочки, призвела дівчину до сестровбивства. Ганна звинувачує Бога в тому, що “порушена Ним у світі рівновага, — ніби сам узявсь наступити на другу шальку терезів...” [3; 111]. Убивши Оленку, дівчина кидає виклик Богові: “вона крикнула в зашморгом розкручене вгорі небо... до Того, Хто там сидів, ніколи не даючи зазирнути собі в лице, і луна її переможного реготу застугоніла лісом, мов гук невидимого війська: *а щоб знав!*” [3; 119]. Отже, тілесні бажання перемогли її “Я”, знищили самотність.



Біблійну інтерпретацію Оксана Забужко не порушує, каїнівський мотив не знаходить розв'язки: “Треба було післати по залого — бо ж, сповна вбійниця розуму чи ні, а лиходійство є лиходійство, і нікому вже не випадало сумніватися, що тоді між сестрами в лісі на правду сталося, — то й післали, але коли прийшли закувати в пута, стовклися всім миром на подвір'ї, нетерпляче юхтячись і сопучи, спинаючись зазирнути, задні переднім, почерез голови, — в хаті було порожньо, тільки на полу зостався довгий капарний слід — мов смоляним віхтем черкнуло. Шезла бабина дочка — чи втекла, чи так розточилася, чи, може, й досі блукає десь по безвинах місячними ночами” [3; 122]. Трагедія Ганни полягає в тому, що вона не знаходить остаточний, четвертий етап власної екзистенції — етап вільного дотримання життєвих цінностей буття. Каїнівський мотив самотності в казці спровокований іншими: мотивом жіночої самотності, відьомства, гріховності, каяття.

Звернувшись до фольклорних українських образів, Оксана Забужко націоналізувала відомий біблійний трагедійний мотив: причина Каїнового зла — свідомо відмова від батьківських цінностей, рідних коренів, домівки, батьківщини, бо дія казки свідомо відбувається поза часом, у якості топоніму, виступає невідоме село, поза часом та національністю діють персонажі.

Отже, авторська трансформація Каїнового мотиву має не тільки важливе теоретико-літературне значення для сьогодення. Переосмислення архетипу першого братовбивці як однієї з інтерактивних категорій особистісного й соціального життя є перспективним у контексті сучасних духовно-ідеологічних пошуків. Злочин і покарання Каїна породжують багато моральних, філософських запитань. Предмет дослідження — трансформація образу Каїна у творчості митців постмодерної епохи — дає змогу говорити про поліфункціональність цієї традиційної постаті. Складний комплекс інтертекстуальних включень, що окреслюють зазначену проблему, підлягає інтерпретації метафізичної ідеї, яка поєднує в собі принципи народної моралі, філософсько-релігійні концепції християнства. Іntenціональний аспект інтертекстуальності Оксани Забужко несе на собі відбиток художнього світу письменниці. Кожний рівень прочитання інтертексту може бути проаналізований у специфічній цілісності заради відкриття втіленої в нього єдності, що формує всю художню систему феміністичного дискурсу Каїнового мотиву.

**Список використаних джерел**

1. Агеєва В. Казка про нежіночий простір // Література плюс. — 2001. — № 1(26). — С. 4–11.
2. Журавльова С. С. Переакцентування традиційного сюжету про Каїна та Авеля з жіночого погляду в повісті О. Забужко “Казка про калинову сопілку” // Актуальні проблеми слов'янської філології: Міжвуз. зб. наук. ст. / Редкол.: В. О. Соболев та ін. — К.: Знання України, 2004. — Вип. 9: Лінгвістика і літературознавство. — С. 215–222.
3. Забужко О. Сестро, сестро: Повісті та оповідання. — Видання друге. — К.: Факт, 2004. — 240 с.
4. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. — К.: ВЦ “Академія”, 1997. — 752 с.
5. Липовецкий М. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. — Екатеринбург: УГПИ, 1997. — 317 с.

## Олександра Немировська



### АНТРОПОНОМІНАЦІЇ І ХУДОЖНІЙ ХРОНОТОП У ЖАНРІ ІСТОРИЧНОЇ ПРОЗИ

*Стаття присвячена дослідженню особливостей функціонування антропонімії як фактору створення художнього хронотопу в жанрі історичної драматургії. Доведено, що антропоніми відіграють важливу роль у структурі художнього цілого, входять у систему образності, беруть активну участь у створенні художнього хронотопу.*

**Ключові слова:** антропонімії, художній хронотоп, власне ім'я, жанр історичної драми.

*In this article is researched the proper names in the genre of the historical drama. The anthroponym take the important place in the work of literature, they are included into the system of figurativeness, participate in the building of the art's chronotope.*

**Key words:** the anthroponym, the art's chronotope, the proper name, the genre of historical drama.

Процес відображення реального історичного часу і простору в художній літературі є порівняно новою темою досліджень у сфері поетики. Існує багато проблемних питань; серед них, зокрема, стилістичні засоби моделювання художнього часу і простору (ХЧП) або художнього хронотопу (термін М. Бахтіна), що сьогодні вивчається лише фрагментарно (дослідження І. Є. Богданової, Ю. О. Дем'янової, М. В. Дудорової, А. О. Лаврової, Г. І. Немець, С. В. Перкаса, З. Я. Тураєвої, В. І. Чередниченко та ін.).

Способи побудови художнього хронотопу є різними. Одним з визначальних факторів організації та структурної єдності художнього цілого, зокрема, у творах на історичну тематику є онімний простір (ОП) та його основний розряд — антропоніми, що визначають ХЧП, в якому розгортається дія. Дослідження проблем функціонування антропонімів у жанрі історичної прози, поезії, драматургії зосереджуються на їхніх стилістичних функціях. Інші питання, зокрема ві-

дображення історичного колориту і побудова художнього хронотопу засобами антропономіацій сьогодні ще чекає досліджень, незважаючи на те, що епос, лірика і особливо драма є багатющим джерелом для наукових розвідок у даному аспекті. “У структурі художнього часу і художнього простору драматичного твору (...) виділяються компоненти з різним функціональним навантаженням: ті, що окреслюють обставини дії (конструюють твір); ті, що формують конфлікт або його джерело (виражають художню концепцію часу і простору); ті, що виражають психічно зумовлене викривлення обставин дійства у свідомості персонажів” [5; 245].

У структурній монолітності історичної драми ОП взагалі і антропономіації зокрема є своєрідним каркасом, що пов'язують усі компоненти художньо-образної системи, визначають сюжет і основні моменти композиції, розкривають авторську концепцію персонажів і цілого твору. Значний інтерес в цьому плані представляють трагедія О. С. Пушкіна “Борис Годунов” [9] та драматична поема І. А. Кочерги “Ярослав Мудрий” [6]. Ці твори є далекими за часопросторовими параметрами, проте вони є близькими за ідейно-тематичною спрямованістю, композиційною структурою та особливостями ОП, хоча митців розділяють як час дії у творах, так і час написання. Спостереження над поетико-стилістичними засобами створення образності в обох творах демонструє їхню історичну правдивість, що, в свою чергу, зумовлює “переконливість (...) основної історико-соціальної концепції” [3; 195]. І антропономіації, особливості їх функціонування в контексті обох драм є, на нашу думку, дійовим засобом правдивого, реалістичного відображення конкретних історичних періодів — епохи правління київського князя Ярослава Мудрого (1 пол. 11 ст.), та епохи правління Бориса Годунова (кінець 16 — поч. 17 ст.). Зазначені фактори підсилюють **актуальність** представленої розвідки.

Отже, **тема** пропонованої статті — антропономіації як засіб створення хронотопу в жанрі історичної драми; **предмет** — антропономіації у трагедії О. С. Пушкіна “Борис Годунов” та у драматичній поемі І. А. Кочерги “Ярослав Мудрий”, що у контексті набувають специфічних конотацій в т.ч. і локально-темпорального плану. **Мета** нашого дослідження — продемонструвати роль антропономіацій як засобу побудови художнього хронотопу в жанрі історичної драми та відображення реального колориту відтворюваної епохи.

Вже на початку обох творів, у заголовках, читач / глядач зустрічає власні імена (ВІ) головних персонажів, які створюють своєрідну перспекцію, зацікавлюють, викликають певні асоціації з історичним минулим і поступово розгортаються у процесі оповіді, стаючи вагомим чинником окреслення просторово-часових меж. Заголовок — це рамковий знак, “структурний складник тексту, його перша вирізнена, графічно виділена архітектонічна частина” [8; 211], що потребує обов’язкового ретроспективного осмислення. У більшості випадків ВІ, винесене в заголовок, “має внутрішню форму, що її задає автор (...) Заголовки, представлені власним ім’ям, будучи порожніми з т.з. семантики, набувають значення в процесі функціонування в тексті” [4; 3]. У контексті досліджуваних творів, без урахування ремарок, ВІ-заголовки та їхні варіанти мають досить високу частотність уживання. Так, О. Пушкін ВІ *Борис* уживає 20 разів, *Годунов* — 11, а двочленну форму *Борис Годунов* автор вводить у передостанній сцені трагедії; причому вживане у цьому ж мікроконтексті ВІ *Димитрій* створює виразний контраст, акцентуючи на основному конфлікті трагедії: “*Народ (...) Да здравствует Димитрій! Да гибнет род Бориса Годунова!*” [9; 257]. Таким чином, ВІ *Борис Годунов* наприкінці драми перетворюється на символ деспотизму, нелюдської жорстокості.

У дещо іншому ключі функціонує заголовок у драмі “Ярослав Мудрий”. І. Кочерга ВІ головного героя — *Ярослав* — уживає 27 разів; ми зустрічаємо також варіанти-словосполучення, що містять заголовні лексеми: *князь наш мудрий Ярослав* [6; 607]; *премудрий Ярослав* [6; 653]; *руський Ярослав* [6; 672]; *великий Ярослав* [6; 691; 692; 693]; *мудрий будівник* [6; 626]. Крім цього, драматург неодноразово обіграє заголовок, наголошуючи на мудрості, далекоглядності *Ярослава*, народної пошани до свого князя; прикметник-означення *мудрий* завдяки дистанційним повторам поступово набуває відповідних конотацій і концентрує увагу читача / глядача на заголовку, змушуючи неодноразово повертатися до нього: *нехай-бо мудрим буде Ярослав, яким народ уже тебе назвав* [6; 634]; *королів мудріший всіх земних* [6; 639]; *коли пізнав так близько розум дивний мудрішого з усіх земних царів* [6; 642]; *як важко мудрим бути* [6; 685].

Отже, ВІ-заголовки обох драм є “потенційно згорнутими знаками тексту” [2; 106], які містять зашифровану концептуальну інформа-

цію та поступово протягом розгортання сюжету розкривають ідейно-тематичну спрямованість творів.

Взагалі, антропонімія обох творів характеризується різноманітністю; вони містять у собі різні види конотації — соціальну, етичну, історичну [1; 62]. На першому місці знаходяться VI реальних історичних осіб — дійових персонажів драм; вони є чітко розмежованими відповідно до законів драматургії на дві структурно-композиційні площини — антропоремарки і контекст драм:

1) ремарки: “Борис Годунов” — князя *Шуйский* и *Воротынский* [9; 183]; *Щелкалов* [188]; *Борис* [9; 190]; (*царь* [9; 199]); *отец Пимен* [9; 192]; *Григорий* [9; 192] (*Самозванець* [9; 219]; *Димитрий* [9; 224]; *Лжедимитрий* [9; 245]); *Мисаил*; *Варлаам* [9; 200]; *Алеха Курбский* [9; 232]; *Семен Годунов* [9; 213]; *pater Черниковский* (*pater*) [9; 219]; *Гаврила Пушкин* [9; 220]; *Хрущов* [9; 221]; *Карела* [9; 222]; *Вишневецкий*; *Мнишек*; *Марина* [9; 223]; *Маржерет*; *Вальтер Розен* [9; 237]; *Юродивый* [9; 240]; *Басманов* [9; 247]; *Голицын*; *Мосальский*; *Молчанов*; *Шеферединов* [9; 259] (усього — 32 VI); “Ярослав Мудрий” — *Ярослав* [6; 619]; *Инггерда* [6; 609]; *Елизавета* [6; 611]; *Анна* [6; 614]; *Микита*; *Фока Свѣцкогас*; *Сильвестр* [6; 606]; *Гаральд* [6; 616]; *Мирослав*; *Слав’ята* [6; 619]; *Ярун* [6; 627]; *Журейко*; *Людмир*; *Милуша*; *Турвальд* [6; 630]; *Давид*; *Ратибор* [6; 636]; *Ульф* [6; 643]; *Володимир* [6; 648]; *Джема* [6; 660]; *Стемир* [6; 662]; *Парфеній* [6; 680]; *Роальд* [6; 691] (усього — 23 VI);

2) контекст: “Борис Годунов” — *Борис* [9; 183]; *Феодор* [9; 186]; *Иоанн* [9; 190]; *Димитрий*; *Чепчугов*; *Качалов*; *Кирилл*; *Никодим*; *Сергий* [9; 185]; *Малюта*; *Иуда Битяговский* [9; 186]; *Шуйский* [9; 194]; *Григорий* [9; 197]; *дьяк Смирнов*; *дьяк Ефимьев* [9; 198]; *отец Мисаил* [9; 201]; *отец Варлаам* [9; 202]; *Афанасий Михайлович* (*Пушкин*); *Гаврила Пушкин* [9; 209]; *Семен Никитич Годунов* [9; 213]; *Михаил Салтыков*; *Милославский*; *Бутурлины* [9; 214]; *князь Курбский*; *Марина* [9; 220]; *Басманов*; *Трубецкой* [9; 233]; *Николка* [9; 240]; *Рожнов* [9; 242]; *Мстиславский* [9; 243]; *Вишневецкий*; *Сигизмунд* [9; 210]; *Мнишек* [9; 219]; *Собаньский* [9; 221]; *Отрепьевы* [9; 198]; *Сицкие князья*; *Шестуновы*; *Романовы* [9; 211]; *род Пушкиных* [9; 215] (усього — 39 VI); “Ярослав Мудрий” — *Ярослав* [6; 607]; *Инггерда* [6; 609] (*Ірина* [6; 673]; *Іриночка* [6; 674]; *Елизавета* [6; 618] (*Елізіф* [6; 618]; *Ельза* [6; 679]); *Анна* [6; 618]; *Гаральд* [6; 617]; *Вольдемар* [6; 687]; *Коснятин* [6; 609] (*Добринич* [6; 692]; *Добринич Коснятин* [6; 662]); *Микита* [6; 608] (*Добринич*

[6; 642]; *Добриня* [6; 693]); *Свічкогас* [6; 610]; *Турвальд* [6; 631]; *Давид*; *Ратибор* [6; 636]; *Журейко* [6; 637]; *Милуша* [6; 638]; *Стемир, син Здислава* [6; 662]; *Слав'ята* [6; 620]; *Ярун* [6; 627] (усього — 17 Ві).

Наведений перелік демонструє широту вживання антропонімів як в антропоремарках, так і у контексті творів, що зумовлюється масштабністю зображення конкретних історичних подій. Причому ці Ві не є однорідними — вони називають не лише видатних людей певної епохи, а й тих, чия популярність є обмеженою в часі і просторі [10; 15]. Однак всі вони є яскравими, виразними конотемами, що створюють неповторне історичне тло. Антропоніми є досить активною складовою онімної системи в обох драмах, яка “визначає спрямованість формування і функціонування усього ономастикону художнього твору” [10; 12].

Антропонімікон у драмах є чітко розподіленим відповідно до локальних і темпоральних ознак. Це *Борис Годунов* і його оточення — князі *Шуйский, Воротынский, Щелкалов, Семен Годунов, Басманов, Трубецкой, Мстиславский, Михаил Салтыков, Голицын, Мосальский, Молчанов, Шефередінов*; царська сім'я — *Марія Годунова, царевич Феодор, царівна Ксенія; Иоанн Грозный* та його син *Феодор* із сучасниками *Никодимом, Сергием, Кириллом; Григорий Отрепьев* та його наставник *отец Пимен*, супутники в дорозі *Мисаил, Варлаам*, спільники у боротьбі за престол — *Гаврила Пушкин, Рожнов, Хрущов, Карела, князь Курбский* (“Борис Годунов”); *Ярослав* зі своїм оточенням — дружиною *Інгігердою*, дочками *Єлизаветою, Анною*, сином *Володимиром*, ченцями *Сильвестром, Свічкогасом*; представники народу — *Людомир, Журейко, Милуша, Мирослав, Слав'ята, Ярун; Микита Добринич* та його друзі-новгородці *Давид, Ратибор, Стемир* (“Ярослав Мудрий”). Цікаво, що в обох драмах простежується наскрізна опозиція, закладена в основу конфлікту: *Борис — Дмитрій* та *Ярослав — Микита* (син опального новгородського посадника *Коснятина*, що таємно приїхав до Києва з метою помсти); у її створенні антропоніми беруть найактивнішу участь, функціонуючи у різних контекстах.

Окрему групу складають в обох драмах Ві представників інших народів. У “Борисі Годунові” це польські Ві (*Вишневецький, Мнишек, Марина, Сигизмунд, Собанський, pater Черниковський*), та Ві іноземних офіцерів (*Маржерет, Вальтер Розен*). У “Ярославі Мудрому” це норвезькі Ві *Гаральд, Турвальд, Роальд, Рангвальд, Ульф, Еймунд*, італій-

ське *Джема*, грецьке *Парфеній*. Такі **ВІ** створюють у драмах яскравий національний колорит і, у сполученні з іншими художніми засобами, також визначають просторово-часову домінанту сюжетної дії.

У процесі відображення історичної дійсності автор завжди використовує певні, історично зумовлені імена, вибираючи з різних засобів найменування такі, що є найбільш доцільними у певному мікроконтексті. Як у “Борисі Годунові”, так і в “Ярославі Мудрому” антропоніми є достатньо рухомими, “вони постійно змінюються залежно від ситуації, а також від того, в чиєму мовленні вони уживаються” [7:84], залежно від часопросторового аспекту розгортання дії. За цим принципом побудовано номінаційні ряди (НР) багатьох персонажів; вони окреслюють локальні й темпоральні параметри дії, в т.ч. і НР лише згадуваних історичних осіб. Будучи різними з т.з. кількості, вони створюють різні асоціації, стаючи виразними конотемами. Так, ставлення О. Пушкіна до подій в Росії 16 ст. відображають наступні НР: 1) *Борис* [9; 183]; *царь Борис* [9; 211]; *Годунов* [9; 186]; *Борис Годунов* [9; 257]; *Борис-царевубийца* [9; 233]; *царевубийца* [9; 196]; *наш государь* [9; 208]; *государь* [9; 233]; *царь Ирод* [9; 242]; 2) *Иоанн* [9; 190], *царь Иоанн*; *Грозный* [9; 195]; *царь Иван* [9; 211]; *царь Иван Васильевич* [9; 218]; *грозный царь*; *державный государь* [9; 195]; *смиритель бурь*, *разумный самодержец* [9; 248]; 3) *Феодор* (сын Грозного) [9; 186]; *ангел-царь* [9; 191]; 4) *Феодор* (сын Бориса) [9; 252]; *Феодор Годунов* [9; 259]; *сын Борисов*; *младой венценосец*; *государь* [9; 254]; *Борисов щенок* [9; 257].

Відповідно до задуму та ідейної концепції побудовані НР у “Ярославі Мудрому”: 1) *Ярослав*; *князь наш мудрий Ярослав* [6; 607]; *премудрий Ярослав* [6; 653]; *великий Ярослав* [6; 691]; *руський Ярослав* [6; 672]; *князь* [6; 607]; *князь мій* [6; 685]; *князь руський* [6; 628]; *руський князь* [6; 645]; *великий князь*; *князь господин* [6; 620]; *мудрий князь* [6; 694]; *мій князь господин* [6; 625]; *мій друг господин* [6; 674]; *государ* [6; 668]; *великий государ* [6; 680]; *господин* [6; 648]; *великий господин* [6; 627]; *нечестивий цар* [6; 640]; *супостат* [6; 641]; *конунг*; *великий конунг* [6; 628]; *великий конунг Руської землі* [6:648]; *хоробрый вождь*; *мудрий будівник* [6:626]; 2) *Ингігерда* [6; 609]; *Ірина* [6; 673]; *Іриночка* [6; 674]; *Олафова дочка* [6; 618]; *дочка Олафа* [6; 646]; *княгиня* [6; 645]; *княгиня руська* [6; 646]; *княгиня милосерда* [6; 609]; 3) *Єлизавета*; *Елізіф* [6; 618]; *Ельза* [6; 679]; *донька Ярослава* [6; 618]; *княжна* [6; 612]; *князівна* [6; 611]; *принцеса* [6; 626]; *королівна* [6; 660]; *дитя* [6; 612]; *дочка* [6; 645]; *дочка*



кохана [6; 644]; дочка любима [6; 673]; голубка наша [6; 636]; голубка наша яснокрила [6; 613]; ця дівчина; дівчина чудова [6; 616]; дівчина святая [6; 627]; моя зоря [6; 618]; моя цариця-діва [6; 629]; ласкава королева [6; 651]; 4) **Микита** [6; 608]; добрий **Микита** [6; 679]; **Добринич** [6; 642]; **Добриня** [6; 693]; брат [6; 641]; бідний брат [6; 692]; мій друг [6; 693]; художник умілий [6; 613]; мніх безумний [6; 670]; якийсь мандрівець [6; 677]; безжалісна єхидя [6; 683]; синьор [6; 660]; син Коснятина славного того [6; 642]; син чесного Коснятина [6; 692]; 5) **Гаральд**; **Гаральд**, син Сігурда [6; 617]; **Гаральд-Смільчак** [6; 672]; той варязький витязь; цей окаянный [6; 615]; князь [6; 629]; смілий князь [6; 617]; витязь; вигнанець [6; 626]; бездольний пірат [6; 628]; мандрівник бездомний; конунг Норвегії; переможець-король [6; 648]; всесвітній переможець [6; 652]; король [6; 678].

НР **Марини Мнишек** (“Борис Годунов”) відображає національний колорит, характер персонажа и почуття **Григорія Самозванця**: **Марина** [9; 220]; моя **Марина** [9; 223]; прелестная **Марина** [9; 227]; надменная **Марина**; панна **Марина** [9; 228]; панна **Мнишек** [9; 224]; мраморная нимфа [9; 224]; гордая полячка [9; 230]; польская дева [9; 231]; змея [9; 232]; причому останній компонент, що уживається в мові **Григорія**, додає останній штрих до характеристики персонажа. А компоненти НР княгині **Інгігерди** (“Ярослав Мудрий”) **Ірина** / **Іриночка** [6; 673–674] утворюють контрастну опозицію між собою, відображаючи процес еволюції образу гордовитої княгині, що через кілька років постає перед читачем / глядачем в образі смиренної черниці **Ірини**. ВІ **Єлизавета** у мові **Гаральда** зазнає трансформації у норвезькі варіанти (**Єлизіф** [6; 618], **Ельза** [6; 679]). Ще одне ВІ — **Вольдемар** (ім’я княжича Володимира) [6; 687] — закономірно уживається в мові **Інгігерди**, скандинавки за походженням, також утворюючи національний, просторовий колорит.

Отже, ВІ, семантика яких збагачується в художньому контексті, поступово нарощують експресію і стають у процесі розгортання дії місткими художніми деталями; цьому сприяють також НР, що створюють багатоголосся онімних партій та наскрізну часопросторову парадигму художнього мікросвіту.

Утворенню ретро-плану в контексті драм сприяють різні сполучення ВІ — дійових історичних осіб та особистостей, що лише згадуються (т. зв. фонові антропоніми). Цей прийом сприяє також нарощенню виразних конотацій, висвітлюючи авторську позицію.

У "Борисі Годунові" це: *Іоанн / Иван / Иван Васильич* (грозный царь, державный государь), *Димитрий* (царевич, сын Иоанна, несчастный младенец), *Никодим, Сергей, Кирилл, Феодор*. У "Ярославі Мудрому" це: *Володимир* (отець Ярослава) [6; 609; 633]; *Святополк* [6; 657]; *Брячислав*, з якими свого часу воював *Ярослав* [6; 632]; *ніп із Берестова, Лларіон*, *гораздо мудрий муж* автор "Слова про закон і благодать" [6; 621]; *співець великий Іоанн* (Іоанн Дамаскін), з могили якого *Єлизавета* прагне отримати пам'ятку [6:630]; предок *Інгігерди Рангвальд* [6; 643]; норвезький завойовник *Еймунд* [6; 646; 664; 686]; біблійні і стародавні постаті *Ровоам* [6; 640]; *цар Давид*; *цар Саул* [6; 685]; *Іуда*; *Ахав*; *Арій* [6; 654]; *Ізраїль* [6; 672]. Причому фонові ВІ завдяки майстерному використанню утворюють у контексті виразу експресію. Це асоціації-паралелі: "... *вряд царю Борису сдержат венец на умной голове (...)* *Он правит нами как царь Иван*" [9; 211]; "...*тебя постигнет злая казнь: такая казнь, что царь Иван Васильич от ужаса во гробе содрогнется*" [9; 218]; часопросторові асоціації: "*В той рік, коли помер Владимир-князь*" [6; 609]; "*За тебе, княже, разом полягли (...)* на Судомірі-річці, *коли ти з Брячиславом воював*" [6; 632]; "...*ще з тих часів, коли в боях за Русь з Еймундом спір я мусила рішати*" [6; 664]; "*Прошли часи Еймунда і варягів*" [6; 646]; порівняння: "...*як Ізраїль, цеглу на стінах я клав міцну...*" [6; 672]; контрастні протиставлення: "*А что мне было делать? Все объявит Феодору? Но царь на все глядел глазами Годунова, всему внимал ушами Годунова: пускай его б уверил я во всем, Борис тотчас его бы разуверил...*" [9; 186]; "*Борис, Борис! Все пред тобой трепещет, никто тебе не смеет и напомнить о жребии несчастного младенца...*" [9; 197]; "...*мабуть, назвали б мудрим Святополка, і окаянним звався б Ярослав...*" [6; 657]; градація: "*Іуда, Арій, Святополк, Ахав! Та як у тебе повернувся язык таку хулу на церкву возглашати!*" [6; 654]; повтор: "*Прошли часи Еймунда і варягів, які на Русь по золото плили (...)* *Еймунд* *тобі здобув і Русь і стол (...)* *Наємником за гроші був твій Еймунд*" [6; 646]. Як бачимо, стилістичні засоби є вагомим елементами розкриття авторської концепції творів.

Отже, результати дослідження антропономіацій, їх ролі у створенні хронотопу в жанрі історичної драми показали, що прагматична спрямованість творів на історичну тематику, підпорядкування їх законам реалістичного письма зумовлює особливості функціонування антропонімів. У контексті трагедії О. С. Пушкіна "Борис Годунов" і

драматичної поеми І. А. Кочерги “Ярослав Мудрий” досить активно функціонують Ві реальних історичних осіб, що зумовлено темою, ідеєю, жанром обох творів. Ві вигаданих персонажів утворені драматургами відповідно до законів реалістичного письма; вони створюють реальний антропонімічний фон зображуваних епох. Всі антропонімічні служать відтворенню історичної правди, чіткому визначенню часу і місця дії. Водночас окремі антропоніми у контексті перетворюються на виразні стилістичні елементи відповідно до законів художньої образності і стають значущими елементами художнього мікросвіту в його єдності, закінченості та глибині ідейного змісту.

#### Список використаних джерел

1. Баевский В. С. Из наблюдений над художественным пространством “Евгения Онегина” / В. С. Баевский // Художественное пространство и время: Межвуз. сб. науч. труд. — Даугавпилс: ДПИ, 1987. — С. 51–62.
2. Бойко Л. В., Горшкова К. А., Шевченко Н. Г. Фоновые знания и проблемы обучения интерпретации текста / Л. В. Бойко, К. А. Горшкова, Н. Г. Шевченко // Мова: Науково-теоретичний часопис з мовознавства. — № 1–2. — Одеса: ОДУ, 1995. — С. 102–106.
3. Городецкий Б. П. Драматургия Пушкина / Б. П. Городецкий. — М. — Л.: АН СССР, 1953. — 359 с.
4. Исследования целого текста: Тезисы докладов и сообщений совещания. — М.: Наука, 1986. — 152 с.
5. Козлов Р. А. Категории “час” и “простір” у теорії драми / Р. А. Козлов // Література. Фольклор. Проблеми поетики: Зб. наук. праць. — Вип. 10. — К. — Одеса: Твім-Інтер, 2002. — С. 241–245.
6. Кочерга І. А. Драматичні твори / І. Кочерга. — К.: Наукова думка, 1989. — 736 с.
7. Лобода В. В., Шевчук С. В. Оними в драматургическом пространстве А. Чехова и И. Карпенко-Карого (имятворчество и функционирование) / В. В. Лобода, С. В. Шевчук // Літературна ономастика української і російської мов: взаємодія, взаємозв'язки: Зб. наук. праць. — К.: НМК ВО, 1982. — С. 80–87.
8. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [кер. проекту А. Волков]. — Чернівці: Золоті литаври, 2001. — 636 с.
9. Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10-ти т. — Т.4 / А. С. Пушкин. — М.: Художественная литература, 1975. — 520 с.
10. Силаева Г. А. Антропонимия художественных произведений Л. Н. Толстого: Учебн. пос. к спецкурсу / Г. А. Силаева. — Рязань, 1986. — 75 с.

*Леся Петренко*



## МОДЕРНІСТСЬКІ ПОШУКИ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ У СВІТЛІ ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНОЇ ПОЕТИКИ

*У статті розглядаються джерела українського експресіонізму, зокрема, особлива увага звернена на те, що українські митці не тільки творчо реципіювали головні положення модерністської моделі художнього мислення, а були послідовними у відтворенні абсолютно оригінальних, самобутніх рис.*

**Ключові слова:** експресіонізм, символізм, художнє мислення, суб'єктивізм, психологізм, умовність, поетика.

*The article observes the origins of Ukrainian expressionism. For example, the author pays great attention to the fact that Ukrainian artists not only adopted the main principles of modernistic mode of thinking but also managed to create absolutely specific original features.*

**Key words:** expressionism, symbolism, art thinking, subjectivism, psychology, conventionality, poetics.

Тенденції західноєвропейського експресіонізму знайшли благодатний ґрунт в українській літературі початку ХХ століття. У цьому середовищі експресіоністська модель авторської свідомості теж не була однорідним, сформованим раз і назавжди явищем. Головні положення розривались між катастрофізмом та вірою у життя, індивідуалістичним кутом бачення й універсальною інтегруючою ідеєю, між раціоналізмом та метафізикою, зіставленням “нового обличчя індустріального світу” з традиційною селянською проблематикою й тематикою; домінували дисонансні уявлення про добро і зло, багатство і злидні, брехню і правду. Одним словом, серед українських експресіоністів існували різні погляди, розбіжність пошуків, і, насамперед, панувало внутрішнє напруження, яке ніс із собою такий динамічний модерністський напрям, часто суперечливий, але співзвучний з часом.

Важливі ознаки експресіоністичної естетики з'явилися в Україні вже наприкінці ХІХ — початку ХХ століття. Як зазначає сучасна до-

слідниця Н. Шумило, експресіонізові в цей час властиві “нервова напруженість, фрагментарність, символ, гіпербола, гротеск, плакатність письма, позбавленого прикрас, контрастування барв, мотивів тощо” [17; 306]. Втім, процес становлення та функціонування експресіоністичного типу художнього мислення в нас відбувався дещо пізніше, ніж у Європі. Це був надзвичайно драматичний період історії, який збігся з подіями Першої світової війни — “розпластався солдат на закривавленій землі, як темний барельєф епохи” (О. Довженко), — а також із утвердженням тоталітарної системи в Україні. “Цілий наш народ лежить тепер в муках, як жінка, що дитину плодить. Треба ті страждання і судороги при народженні нових форм життя і нових ідеалів витесати на камінних хрестах, бо се наша теперішня доба є великою добою народин” [11; 186], — болісно відзначав В. Стефаник.

Російський більшовизм, встановивши “заборону” мислити, був несумісний з вільнодумством європейської реформи людини. Тому палкі заклики письменника-модерніста М. Хвильового під час літературної дискусії в Україні 1925–1928 рр. — “Геть від Москви!”, орієнтація на “психологічну” Європу — залишилися “гласом вопіючого в пустелі”. Будь-які спроби українських авторів щодо осмислення себе і своєї ситуації в світі були органічно чужими приписам соціалістичного реалізму, тому їхні твори переслідувалися комуно-більшовицькою ідеологією. Сучасна розмова про тоталітаризм означає виявлення, за словами С. Павличко, “дискурсу неврозів, страхів, божевіль”, які пережили різні діячі української культури, феномену українського страху, українських “людей зі страху” [8; 579]. Закономірно, що невротичною тривожністю, почуттями неспокою і страху — “Я в болях весь, мов хрест в коралю...” (П. Тичина), — а водночас протестом проти насильства і зла позначені тексти українських митців-експресіоністів — продовжувачів традицій “естетики болю”.

Національне відродження України в добу Першої світової війни стало одним зі стимулів до поширення різних типів художнього мислення (насамперед символізму, неоромантизму та експресіонізму), які помітно модернізували українську літературу і мистецтво 20–30-х років. Нова історична ситуація внесла суттєві зміни у спосіб життя та свідомість людини. У літературі того часу просвітительський і позитивістський об’єктивізм, раціоналізм та емпіризм заступаються прагненням до творчої суб’єктивності, художнього інтуїтивізму, ес-

тетичного синтетизму, а тенденційність і моралізаторство — увагою до питань філософсько-етичного плану, гострим психологічним аналізом індивідуальних характерів, сфери підсвідомого, соціальної та масової психології тощо.

До найхарактерніших зразків українського експресіонізму відносимо новелістику В. Стефаника (“Стратився”, “У корчмі”, “Шкода”, “Новина”, “Басараби”, “Роса” та ін.), романи “Вальдшнепи” М. Хвильового, “Сонячна машина” і драми “Memento”, “Чорна Пантера і Білий Ведмідь”, “Пригвожені” В. Винниченка, роман О. Турянського “По за межами болю” і повісті А. Головка “Діти Землі і Сонця” та “Можу”, ранні поезії Т. Осьмачки, М. Бажана, кіноповісті “Земля” та “Арсенал” О. Довженка, п’єси “Народний Малахій”, “Патетична соната” та “Маклена Граса” М. Куліша і вистави “Газ” та “Джиммі Хіггінс” у постановці “Березолу” Л. Курбаса, а також картини образотворчого мистецтва О. Новаківського тощо.

Зважаючи на ці та багато інших прикладів, можемо з упевненістю стверджувати, що український експресіонізм, розвиваючись у структурі модернізму, хоча й не набув такого поширення, як західноєвропейський, все ж творчо побутував як цілком органічне і самодостатнє явище мистецького самовиразу та світовідтворення. Більше того, українські митці не тільки творчо реціпіювали головні положення західноєвропейської моделі експресіоністського мислення, а були послідовними у відтворенні абсолютно оригінальних, національно самобутніх рис, нерідко йдучи попереду європейських митців. Український експресіонізм початку ХХ століття став не стільки резонансом загальноєвропейських віянь, стільки творчим викликом, що й спонукає науковців озирнутися й належно оцінити “своє”. Не можна погодитись із тими літературознавцями, які надають українському експресіонізму “периферійного” відтінку та значення “вторинності”. Таке стереотипне розуміння експресіонізму, що склалося за певної екзистенційної ситуації через тривалу недержавність української нації, на жаль, і досі побутує в критиці. “Окидаючи поглядом своє далеке культурне минуле з висоти, досягнутої в наші дні, — зазначав О. Білецький у статті “Українська література серед інших літератур світу”, і ці слова залишаються актуальними й нині, — українці можуть науково і об’єктивно його оцінити, не потребуючи знижки на бідність, не боячись зіставити своє добро з чужими досягненнями і

величаючись своїми художніми утворами не тому тільки, що вони національні, а й тому, що, будучи національними, вони мають загально-людське значення ” [1; 49].

Естетична модель українського експресіонізму, подібно до західноєвропейського, передбачає глибоке проникнення в складний духовний світ людини, у сферу підсвідомого, дослідження і розкриття найневловиміших порухів душі, візій та прагнень особистості. На межі ХІХ–ХХ ст., коли реалізм відчутно втрачав силу художнього впливу, молоді представники модерністських форм художньої свідомості (Ольга Кобилянська, Леся Українка, Василь Стефаник, Михайло Коцюбинський, Марко Черемшина, Володимир Винниченко та ін.) хотіли дати Україні нову, оригінальну і сильну літературу. Б. Рубчак цілком справедливо зазначає, що “ніколи в українській літературі — ні до перелому сторіч, ні після нього не було такого широкого захоплення паралельними літературними процесами на Заході, такого зацікавлення в них і знання їх — як в час між, скажімо, 1885–1914 роками” [9; 36]. Це справді було “жадливе”, як пише дослідник, “ковтання Європи”, що його істинним смислом видається нам нагальна потреба створення власної літературності. У цей час вся українська література, як і європейська, перебувала в процесі оновлення. Надзвичайно цінними є роздуми Івана Франка про “старє” й “нове” в “розвої сучасної української літератури”. За його переконанням, творчість письменників “нової генерації”, зокрема, манера письма В. Стефаника, — це “виплід високої культури людської душі ” [13; 82].

Існувала потреба знайти нові методи і засоби відображення вже не стільки зовнішнього, скільки внутрішнього світу. У пошуках власного шляху в літературі українські митці синтезували різноманітні культурні моделі творчості, часом взаємозаперечні, що є характерною особливістю функціонування модерністських форм в Україні. Роздумуючи над літературними процесами, які відбувалися в Європі, та й про власну творчість, В. Стефаник писав у листі від 3 березня 1896 р. до В. І. Морачевського: “...я маю раз вийти з ліса ріжних напрямків літературних, котрі тепер мене на роздоріжжю напали і кожен тягне на свій бік ” [12; 344]. Не випадково науковці вважають, що саме В. Стефаник привніс експресіоністичний спосіб мислення в українську літературу. Вільно володіючи слов’янськими мовами, а також німецькою, французькою, В. Стефаник мав змогу знайомити-

ся зі світовими духовними надбаннями. Навчаючись у Краківському університеті, В. Стефанік “черпав широкий європеїзм”, як він сам висловився в автобіографії. Саме тоді він близько познайомився з польськими письменниками, представниками “Молодої Польщі” — С. Пшибишевським, С. Виспянським, К. Тетмайером, В. Орканом, Я. Каспровичем та іншими, що перебували під великим впливом модерністської західноєвропейської літератури. Спираючись на досвід європейського модернізму, В. Стефанік “прищепив експресіонізм на український ґрунт, втілював його в українську народну тематику, до того ж наповнив його чаром української природи та фольклору” [14; 198].

В українській літературі не було прямого заперечення реалізму та натуралізму, автори зуміли своєрідно поєднати традиції старої і нової поезики, синтезувати принципи і прийоми різних форм і моделей художньої свідомості. М. Куліш у листі до І. Дніпровського від 10 грудня 1924 року широко зізнався, що наполегливо шукає “нових форм” для своїх творів: “...прочитав “Од символізму до октябрю” (така є книжка про літературні напрямки і школи), (...) заглядаю до Пільняка, зачеплюю Іванова, Вс. Бабеля, прислухаюсь до Тичини, придивляюсь до Хвильового (...) і думаю собі: (...), з реалізму я не можу вийти, інакше мене не буде, але і стара форма гонить мене від себе” [4; 515].

Ми схилиємось до міркувань, висловлених Я. Савченко про синкретичність письма українських експресіоністів, аргументуючи це тим, що символізм у нас був перехідною ланкою від натуралізму до експресіонізму. З першим його поєднує “однаковий метод спостереження, з другим — однакове зацікавлення душевним життям людини і обом їм притаманний суб’єктивізм. Відрізняє ж од першого — перенесення спостерегальної діяльності зі світу зовнішнього на внутрішній, а через те — певне прагнення до витонченого психологізму, певний навіть ідеалізм; од експресіонізму ж — спосіб чи теологія внутрішніх спостережень: для символіста вони є лише матеріал для пасивної фіксації, для експресіоніста — джерело могутнього творчого поривання, символізм — статичний, експресіонізм — динамічний” [10; 12].

Цілком очевидно, що український експресіонізм початку ХХ століття не був тільки відлунням німецького руху. Навіть якщо функціонування експресіоністського типу художнього мислення проявлялося на рівні окремих творчих постатей чи окремих творів, все-таки дане



явище означеного періоду проектується в подальшій лінії розвитку як цілковито самодостатнє в Україні. Цікавими видаються спостереження Сергія Єфремова, який, аналізуючи ранню творчість Тодося Осьмачки, влучно спостеріг особливості експресіоністичного мислення українського автора. “Щось із ґрунту, міцне і сильне, з вузловатим корінням у глибині матері-землі, органічне, а не нажироване чується у цього молодого поета, — пише він. — В Осьмачки так ясно образів, грандіозних та zarazом і надзвичайно простих і нештучних, що вони аж його самого побивають, гнітять. Чого іншому поетові на цілу вистачило б книгу, те він щедрою рукою розсипає в одній тільки п’єсі, образ на образ нагромаджуючи. Це якась грандіозна сила фантазії, що навіть буденні звичайніські речі повертає на таємну символіку, повну похмурої якоїсь величності. І ця непоміркваність виходить не з кокетування, не з пересипання образами, як у новітніх імажиністів. А з справжньої сили, що з глибин підсвідомого шукає ходу собі на ясний світ творчості ” [3; 642–643].

Підкреслимо, що наявність експресіонізму чи, власне, використання експресіоністичної поетики не було в Україні чимось неочікуваним. Усвідомлюючи свою причетність до європейського руху, українські митці дійшли висновку, що традиційних видових форм не вистачає, щоб передати проблеми, пов’язані з народженням нової системи цінностей, нової ролі людини в історії, та завдань, які виникли з відмінностей у відношенні між особистістю і колективом (особливо у післяреволюційний період). Крім того, антимилітаристська тематика, яку з великим бажанням проголошували експресіоністи, знайшла сприятливий ґрунт у творах українських письменників. Тому спостерігаємо подальший інтенсивний розвиток експресіоністичного художнього мислення в українській літературі на шляху до пошуку відповідних майстерних розв’язань, особливих форм і способів зображення дійсності аж до моменту винайдення нової експресивної якості.

Оцінюючи доробок Г. Косинки, Ю. Лавріненко наголошує, що “розвиваючи стефаніківський драматизм, він іде до дна душі людини і явища, охоплює їх найяскравіші і суттєвіші риси”, а про оповідання “Політика” говорить як про коротку психологічну студію, що написана “дисциплінованим стилем, повним закованої внутрішньої енергії, мов скручена пружна пружина, яку актор раптом спускає ви-

бухом у кінці твору”, і “це вже не імпресіонізм, навіть не Косинчин драматичний імпресіонізм, а новий стиль [5; 400]”. Про роман “Чотири шаблі” Ю. Яновського пише наступне: “У “Чотирьох шаблях” Яновський дійшов власного стилю. Зникли манірні експериментування, вичіткувалась ясна ядерна мова, короткі речення, насичені емоційною напругою (...). Традиційно національний елемент (мова, звичаї, пісня, особливості степової України тощо) дуже природно поєднуються з новими і найновішими рисами, що їх витворила революція” [5; 479].

У творах “Війна”, “Золотий гомін”, “Дума про трьох вітрів”, “Мадонно моя” П. Тичина, послуговуючись експресіоністичною поетикою, “єднає глибінь суто філософічної трактовки з надзвичайною конкретністю та образністю форми, високий ліризм з широтою в захваті теми; світовий сюжет з національною обробкою...” [15; 622]. Як слушно зауважує В. Моренець, “декларатори модерністських маніфестів шукали свободи художнього слова за межами його власних, віками нагромаджених сутностей, Тичина увільнив ці останні, і що тут дивного, що ці сутності виявилися українськими? Увільнив завдяки новітнім технікам символістського, імпресіоністичного, експресіоністичного письма...” [6; 122].

Досить переконливою й аргументованою є точка зору О. Оніщенко щодо експресіоністичних мотивів творчості О. Довженка, зокрема у фільмах “Арсенал”, “Земля” [7; 159]. Справді, творчість О. Довженка взагалі важко сприймати без розуміння принципів експресіонізму, настільки високим є в кіномайстра рівень умовності. Експресіонізм забезпечив письменників спільними формальними засобами, які досконало відображали атмосферу бурхливої епохи — культивували мову мистецьких скорочень, пов’язану з екстатичним пафосом і внутрішнім криком, інтенсивну метафорику, специфічний тип мистецького образу, що абсолютизує емоційний зміст.

Ці та інші подібні міркування відомих літературознавців та критиків дають підстави стверджувати, що синтетичні процеси в українській літературі початку ХХ століття можна вважати яскравим виявом модерністських пошуків, зокрема в світлі експресіоністичної поетики. Науковці вважають, що кожен письменник має право на стильовий синтетизм. Т. Гундорова, говорячи про українські ранньомодерністичні форми, констатує, що “імпресіонізм, символізм, нео-

романтизм, експресіонізм, натуралізм, неокласицизм, звичайно, перепліталися між собою” [2; 13]. Відтак виходить потрібно з того, що переважає в загальному потоці авторської ідейно-естетичної свідомості національної літератури визначеного періоду. Тому термін “модерніст” (експресіоніст) може прикладатися до таких письменників, як П. Тичина, М. Бажан, В. Сосюра, М. Хвильовий, В. Підмогильний, М. Івченко, Г. Михайличенко, І. Багряний та багатьох інших митців. Спільним для них є “пристрасний пошук нових форм, які дали б змогу в барвах, лініях, звуках передати індивідуальне художницьке бачення, унікальне осягнення, прозріння, заперечення моторошного, заплутаного, шаленого, ворожого людині світу — й одночасно зафіксувати рух цього світу, розвиток суперечливої цивілізації, найглибші зміни, які відбуваються під впливом безлічі чинників у людській свідомості й у світобаченні суспільства загалом ” [16; 14–15].

#### Список використаних джерел

1. Білецький О. Збір. праць: У 5-ти т. — Т. 2. (Українська література XIX — початку XX століття) / О. Білецький. — К.: Наукова думка, 1965. — С. 5–49.
2. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Т. Гундорова. — Львів: Літопис, 1997. — 297 с.
3. Єфремов С. Історія українського письменства / С. Єфремов. — К.: Femina, 1995. — 682 с.
4. Куліш М. Твори: В 2-х т. Т. 2. / М. Куліш. — К.: Дніпро, 1990. — С. 512–516.
5. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933 років: Поезія — проза — драма — есей / Ю. Лавріненко. — К.: Просвіта, 2001. — 794 с.
6. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини XX ст.: Україна і Польща / В. Моренець. — К.: В-тво Соломії Павличко “Основи”, 2002. — 327 с. — Бібліогр.: с. 302–306.
7. Оніщенко О. Довженко та експресіонізм: до проблеми єдиних культуротворчих витоків / О. Оніщенко // Сучасність. — 1996. — № 9. — С. 159–161.
8. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / С. Павличко. — К.: Либідь, 1999. — 448 с.
9. Рубчак Б. Пробний лет (гло для книги) // Остап Луцький-молодомузівець. — Слово, 1968. — С. 36.

10. Савченко Я. Експресіонізм у німецькій драмі // Експресіонізм та експресіоністи. Література, мистецтво, музика сучасної Німеччини / Я. Савченко. — К.: Сяйво, 1929. — С. 32–49.
11. Стефаник В. Твори: У 3-х т. / В. Стефаник. — К.: АН УРСР, 1954. — Т. 3. — С. 186.
12. Стефаник В. Твори / В. Стефаник. — К.: Дніпро, 1971. — 424 с.
13. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // Франко І. Зібрання творів: У 50-ти т. Т. 35 / І. Франко — К.: Наукова думка, 1982. — С. 84–96.
14. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника / О. Черненко. — Мюнхен: Сучасність, 1986. — 234 с.
15. Чижевський Д. Історія українського письменства / Д. Чижевський. — К.: Femina, 1995. — 686 с.
16. Шахова К. Експресіонізм. Збірник наукових праць / К. Шахова. — Львів: ВНТЛ-Класика, 2005. — С. 11–35.
17. Шумило Н. Під знаком національної самобутності. Українська художня проза і літературна критика кінця ХІХ — поч. ХХ ст / Н. Шумило. — К.: Задруга, 2003. — С. 304–328.

*Оксана Попадинець*



## ПРИГОДНИЦТВО ЯК ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ ЧИННИК РОМАНІВ ВАЛЬТЕРА СКОТТА І МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО

*У статті пропонується огляд генези та естетичної природи історико-пригодницької романістики, робиться спроба визначити та проаналізувати пригодницькі мотиви у творах “зачинателів” історико-пригодницького літератури, відзначається також і новаторство М. Старицького в активному й послідовному художньому освоєнні потенціалу пригодництва, у започаткуванні жанрового різновиду — історико-пригодницьких романів.*

**Ключові слова:** історичний роман, мотиви пригодництва, історико-пригодницька романістика.

*The article deals with the genesis and aesthetic nature of historical adventure novels, attempts to identify and analyze the motifs of adventure in the works of “founders” historical adventure literature, emphasize innovation of Starytsky in active and consistent artistic development of potential adventure, in initiating type of genre — historical adventure novels.*

**Keywords:** historical novel, motifs of adventure, historical adventure novels.

У XVIII та на початку XIX ст. велися постійні дискусії про те, чи можливий сам жанр історичного роману, інакше кажучи — чи можливе співіснування в одному творі історичної правди та художнього домислу. В. Скотт повинен був вирішити цю естетичну проблему, поставлену перед ним його епохою. У той час в історії європейських літератур виняткове місце посідає готичний роман, особливістю таких романів було те, що вони викликали “солодкий жах”. Зазвичай вони розповідали про страшні пригоди у середньовічних замках, в котрих було здійснене колись страшне злодіяння. В. Скотт з великою енергією пояснив і разом із тим переосмислив те, що вже було закладене у “чорному романі”. Зовнішньо роман В. Скотта інколи нагадує готичний, але такий спосіб сприйняття життя і композиції роману був неприйнятним для нього, надприродність життєвих подій він намагався пояснити як закономірний результат постійно ді-

ючих сил. Теорію випадковості, широко поширену у філософії історії XVIII століття, він рішуче відкидав — і як історик, і як письменник. У художній літературі В. Скотт перший поставив проблему історичного існування і долі країни, вперше в англійській літературі створив романи філософсько-історичного та історико-пригодницького змісту і тим самим став великим новатором, зацікавивши ціле покоління європейських читачів.

Генеza та естетична природа історико-пригодницької романістики в українській прозі має досить багату традицію. І. Дзюба, скажімо, пов'язує її з творчістю В. Скотта, в якого доля героя мотивується із суспільно-політичними подіями. Але все ж український жанровий різновид історико-пригодницького роману вчений генетично виводить із національного ґрунту. “Українську історичну белетристику, — зазначає дослідник, — живить два джерела, дві традиції: народний переказ, історична пісня, дума і літопис, писемна хроніка. І там, і там був виразно наявний елемент напруженої дії, пригоди, ймовірної вигадки, причому можливі впливи обох традицій...” [3; 90].

Ще І. Дзюба зауважує: “Пригодницьку гілку історичної белетристики (чи, навпаки, історичну гілку пригодницької белетристики) нерідко вважають таким собі неокресленим і хистким гібридом або жанром другорядним, розважального чи утилітарно-педагогічного — задля дітей та юнацтва — призначення. Проте це далеко не так. Хоч межі та характер жанру і справді залишаються не визначеними чітко, однак ж те, що звано історико-пригодницькою літературою, має давній родовід та надовго розрахований генетичний код. Адже історія і пригода справіку невіддільні одна від одної” [3; 86–87].

Переломлення традицій західноєвропейського готичного роману в українській художній свідомості відбувалося під потужним впливом національної літературної традиції. Йдеться про використання у художній тканині твору історичного та етнографічного колориту, орієнтації на національну історію, народні легенди та фольклор. І. Дзюба, зазначивши низку проблемних моментів жанру історичного роману, джерел української історичної белетристики з огляду на пригодництво і зосередивши увагу на історичних та історико-пригодницьких творах українського письменства другої половини ХХ ст., зовсім не назвав конкретних “зачинателів” історико-пригодницького жанру в українській літературі.

Хоча, віднедавна, саме М. Старицькому стали віддавати таку “пальму першості”. У передмові до диалогії письменника “Молодось Мазепы” і “Руина” Н. Левчик, зокрема, відзначила: “Хоча жанр пригодницького роману і був для М. Старицького своєрідною ширмою, що дозволяло наперекір обставинам говорити про речі цензурою заборонені, однак кращі традиції пригодницької літератури були витримані щонайліпше... М. Старицького по праву можна вважати зачинателем історико-пригодницьких романів в Україні” [4; 7]. Уточнюючи думку Н. Левчик, зазначимо, що першим був П. Куліш. Відзначимо також, що майже всі, хто аналізував прозу М. Старицького (передмови, огляди тощо), звертав увагу на елементи пригодництва, на особливу напругу сюжету. Раніше таке ж твердження, але з приводу роману “Кармелюк”, висловив Ю. Меженко: “Нас цікавить жанр, що входить до української літератури з цим твором Михайла Старицького. Цього жанру нам бракувало, і нам треба було його придбати. “Кармелюк” це, на нашу думку, перший ґрунтовний крок. Читача він, безсумнівно, знайде. І гадаю, що наші сучасні письменники мали б більше звертати уваги на авантюрну читабельну літературу” [5; 357]. Тут же, вказуючи на неабияке значення згаданого роману М. Старицького, Ю. Меженко відзначає “підкреслену сюжетність” як питому рису “авантюрної” (пригодницької) літератури.

У своїх історичних романах М. Старицький звертається до багатьох скоттівських мотивів і типажів. Свого часу Б. Нейман, а пізніше Р. Багрій визначили мотиви пригодницького плану, котрі запозичив П. Куліш із художньої практики В. Скотта (а той, очевидно, з якихось раніших джерел): викрадення дівчини й порятунок, подорож як спільний мотив, лікування пораненого лицаря прекрасною жінкою, приятелювання представників ворожих сторін, перевдягання як засіб визволення із в’язниці, ув’язнення вигаданого героя (протагоніста), помилкове впізнавання, наявність численних залицяльників, пророчення щасливого подружжя чи віщування тривожних подій, смертна кара, чаркування і т. ін. [6; 146–150], [1; 156]. Справді, у романах М. Старицького віднаходимо всі названі сюжетні прийоми пригодницької семантики. Можна сказати, що арсенал той доволі традиційний для всієї світової літератури, тільки інтерпретується він кожним письменником чи в кожному творі по-іншому.

Проаналізуємо під цим кутом зору романи обох письменників, зауваживши, що навіть у, здавалося б, зовсім не пригодницьких творах елементи пригодництва присутні. Пригодницька ж поетика й атрибутика властива всім великоформатним творам митців, є їх питомою рисою, тому є й цілковиті підстави говорити про пригодництво у їхній прозі, як про органічну художню складову, прийом і спосіб організації літературного тексту й історичної конкретики в ньому. Питома вага й міра функціональності пригодництва в сюжетах романів письменників помітно відрізняються (у бік збільшення у творах В. Скотта). Значною мірою пригодницької гостроти письменники досягають умілим комбінуванням сюжетних ліній і ходів. Це стосується такого поширеного у пригодницькій літературі будівництва ланцюжка подій, коли сюжетні лінії, в котрих розповідається про дії протилежних сторін, послідовно чергуються, коли авторська і читацька увага перекидається з однієї на іншу. До того ж частотністю й динамікою переключення уваги, темпом оповіді поступово й доволі відчутно досягається зростання напруги й гостроти зображуваного. Класичними для літератури з більшою чи меншою долею пригодництва є прийоми розриву сюжетних ліній на найгострішому, вирішальному місці їх розгортання. Керуючись тою ж логікою, спрямованою на збереження й насичення сюжетної гостроти й інтриги, прозаїки у своїй творчій практиці застосовують ще принаймні кілька сюжетотворчих прийомів, загалом доволі поширених в арсеналах майстрів пригодницького чи історико-пригодницького жанру. Ідеться про часте будівництво сюжетів і розташування сюжетних ліній за принципом “одне до одного” (коли далі розташовується саме та сюжетна лінія, поява котрої бажана за семантикою й логікою сюжетної лінії попереднього розділу), а також широке використання суто пригодницьких фраз на початку розділів, підрозділів чи абзаців — “а в цей час...”, “раптом...”.

Для романів М. Старицького та В. Скотта вказані риси дуже властиві й часто застосовуються. Дуже поширеним є мотив дороги (герой збирається в дорогу або вже перебуває в дорозі). Це звичайний початок вальтерскоттівських романів. То ми читаємо докладний опис, як Уеверлі збирається в дорогу, то ми зразу знайомимося із героєм, що вже кудись мчить, — хай то буде Айвенго, Квентін Дорвард тощо. Такий точнісінько початок знайдемо у всіх романах М. Старицького. Наприклад, Б. Хмельницький — вже в дорозі, Мазепа і Карме-



люк щойно прибули з дороги. Про мотив дороги в художньому творі пише М. Бахтін: “Значення дороги в літературі величезне: рідкісний твір обходиться без яких-небудь варіацій мотиву дороги, а багато творів прямо побудовані на хронотопі дороги та дорожних зустрічей і пригод” [2; 248]. Це судження стосується романної практики обох письменників. Герої їхніх творів часто перебувають у дорозі, долають часово-просторові площини. Ще один специфічний нюанс мотиву дороги — паломництво. Долання дороги паломниками з їх специфічною (релігійною) реакцією на суспільне довкілля й відповідною мотивацією вчинків характерне майже для всіх романів В. Скотта і М. Старицького (шире паломництво Ганни Золотаренко у трилогії, фальшиве — Фросі Дорошенко в діалогії тощо; у “Квентіні Дорварді” дами де Круа рятуються втечею, вдаючи прочанок, що подорожують до міста Кельна).

Пригодницькі перипетії мотивуються також появами і вчинками відомих зі світової літератури образів “чорних інтриганів”, котрі зазвичай є саме у творах авантюрно-пригодницького складу, або навпаки, таємних доброзичливців. Щодо образів останніх, то у М. Старицького таким є образ Кості Гордієнка з діалогії про Мазепу, у В. Скотта — це полковник Толбот із “Веверлі”, Річард Лев’яче Серце з “Айвенго”. Образи ж “чорних інтриганів” присутні практично в кожному з романів письменників, роль яких у творах вельми помітна, особливо для розгортання й напруження сюжету, загострення інтриги. Зазвичай вони виступають антигероями, котрим у сюжетах доручаються найтемніші, найбрудніші, відверто несимпатичні завдання. Для таких образів у письменників застосовується й відповідне портретування, й відповідна образотворча кольористика. У трилогії М. Старицького таким можна кваліфікувати Пешту, меншою мірою — Чаплинського; у діалогії — Тамару і Горголю. У В. Скотта — це Решлі з “Роб Роя”, образ храмовника де Буагільбера, графа Фрон де Бефа, молодого лицаря де Брасі з “Айвенго”; образ Гільома де ла Марка, прозваного Арденським Вепрем, з “Квентіна Дорварда”.

Відповідно до норм романтичної поетики антагоніст у В. Скотта неприємний не тільки духовно, але й фізично: “Він некрасивий”, — говорить про Решлі Діана. Поява Решлі підтверджує цю репліку: “Зовнішність його сама по собі аж ніяк не працює на його користь. Він був малий ростом... при великій фізичній силі був кривобокий,

голова сиділа у нього на короткій бичачій шії... у його ході відчувалась неправильність ... схожа на хромоту. Обличчя Решлі було таким, що викликало у нас неприємність і навіть відразу... ” [8; 249]. Таке ж протиріччя (відсутність фізичних даних — з одного боку, розум і виразність — з іншого) підкреслює у портреті Тамари, ворога і суперника Мазепи, М. Старицький. Обидва “зłodії” — особистості по-своєму незвичайні, сповнені розуму, енергії, честолюбства, які намагаються прихилити до себе оточуючих, підкорити їх своїй волі.

Класичними мотивами пригодницької літератури є любовна інтрига, любовні “трикутники” й перипетії та колізії, з цим пов’язані. Цей мотив у кожному з творів прозаїків відіграє концептуальну сюжетотворчу і проблемно-тематичну роль і широко використовується ними у романах. У М. Старицького — про Богдана Хмельницького та І. Мазепу, у В. Скотта — в “Квентіні Дорварді”, “Веверлі”, “Пуританах”, “Айвенго”. У кожному із цих романів продовжується і розвивається практика любовних трикутників, котрі з більшою чи меншою силою впливають на розвиток сюжету, детермінують його, зумовлюють гостроту й напругу. Любовні інтриги часто спричиняють поєдинки між суперниками. Головною причиною конфлікту є жінка. У В. Скотта суперництво ускладнене ще й особистою ненавистю, наприклад, у “Роб Рої” відбувається поєдинок між Френком та Решлі, останній ненавидить кузена і намагається його розорити. М. Старицький, за приписом романтичної поетики, зводить особистих ворогів у смертельному герці, детально його описуючи. Причому нерідко причиною особистих ворогувань також стає жінка. Морозенко веде поєдинок із викрадачем Оксани Комаровським, Мазепа двічі успішно фехтує з викрадачем Галини Тамарою, між Кармелюком і Янчевським частково стає образ Розалії.... “Ідейніші” герці ведуть Максим Кривоніс із Яремою. Тільки боягузливий Чаплинський уникає герцю з Богданом Хмельницьким (а однією з причин є викрадення Марильки). Кожен з антагоністів зводить наклеп на молодих дівчат, у яких закохані герої: “Решлі заговорив про неї (Діану Вернон. — *О. П.*), як про милу цяцьку, яка валяється під ногами, і яку, він, за бажанням міг би підібрати чи залишити на дорозі...” [8; 150]. Те саме є у діалогії М. Старицького, де Тамара пропонує одному з польських шляхтичів Галину, кохану Мазепи, запевняючи, що дівчина доступна; у трилогії Чаплинський обмовляє Марильку, наголошуючи на легкому доступі.

Ще у романах є й інші, не так широко вживані в українській пригодницькій літературі нюанси, пов'язані із “темою жінки”, з любовними перипетіями. Йдеться про моделювання специфічно пригодницьких міжжіночих взаємин та їх очевидну (і не тільки пригодницьку) самодостатність: Ганна Золотаренко і Марилька у трилогії, Галина і Мар'яна в дилогії українського письменника, у В. Скотта — це образи Флори Мак Івор і Розі Бредуордін з “Веверлі”, Ревеки та леді Ромени з “Айвенго”.

Майже в кожному з романів є моделювання пригодницької ситуації, коли героїня у вирішальний момент рятує героя, в якого вона закохана. Героїня готова чинити жертвно. Так, Ганна рятує Богдана, Галина, а пізніше й Мар'яна — Мазепу, Уляна, Розалія, Олеся (кожна у свій час і по-своєму) — Кармелюка; Ревекка — Айвенго; Ізабелла де Круа — пораненого у поединку Квентіна Дорварда.

Присутній і мотив приятелювання представників ворожих сторін (у “Пуританах” — це Мортон і Евендел, у “Роб Рой” — купець Джарві і Роб Рой, у “Квентіні Дорварді” — радники короля Людовика XI і герцога Карла Бургундського, в “Веверлі” — Веверлі і Фергюс Мак Івор, у трилогії — Хмельницький і польський король; у дилогії — Дорошенко і турецький хан).

На ефект пригодництва у романах письменників активно працюють широковживані ними дієства перевдягання, підслуховування, споювання, впізнавання-невпізнання, розслідування-розгадування тощо. Особливо поширеними є перші два дієства, вжиті у десятках ситуацій. Найбільше це помітно у романі “Кармелюк” М. Старицького та “Роб Рой” В. Скотта, де ціла низка пригод головного героя прямо пов'язана з його перевдяганням і перевтіленням. М. Старицький задля виправдання частотності вживань цього прийому вказує на відповідний талант месника: “Кармелюк володів дивовижною здатністю абсолютно змінювати свою фігуру, поставу, голос, інтонацію і навіть риси обличчя” [12; 389]. Нерідко “перевдягаються-підслуховують” герої і в романах В. Скотта: у романі “Роб Рой” Решлі підслуховує розмову Френка з Діаною, у “Квентіні Дорварді” — циган підслуховує розмову Квентіна з охоронцями дам Де Круа і використовує її у своїх цілях.

До пригодницьких мотивів належить і мотив ув'язнення. Письменники звичайно не могли обійтися без активного його викорис-

тання в романах, адже з цим мотивом у причинно-наслідковому і просторово-часовому зв'язку перебуває ще ціла низка логічних дійств (пошуків засобів і способів визволення) і специфічних образів місць ув'язнення (в'язниця — Кармелюк, яма — Мар'яна, фортеця — Квентін Дорвард, замок — Людовік XI, монастир — Фрося Дорошенко, укріплення, печера), які треба взяти чи з яких треба вирватися. Відведено багато текстової площі романів для детального виписування таких ситуацій. Перевдягання як засіб визволення з в'язниці не раз зустрічаємо, наприклад, в “Айвенго” В. Скотта. Цей мотив виникає й у “Кармелюку” М. Старицького. Близьким до цього мотиву є помилкове впізнання — наприклад, Квентіна вважають за шотландського гвардійця, бо на ньому шотландська шапочка зі сталевим підбоем; Веверлі приймають за гірського шотландця, який належить до клану Мак Івор, оскільки на ньому одяг з їхніми атрибутами.

Мотив ув'язнення протагоніста або якогось іншого значного героя є характерним для В. Скотта і поширюється в М. Старицького. Цей мотив виникає у “Айвенго”, “Роб Рої”, трилогії “Богдан Хмельницький”, “Кармелюку”, у діалогії про Мазепу. Короля Людовіка в “Квентіні Дорварді” ув'язнює його суперник Карл Сміливий.

Активно й доволі ефективно використовується у пригодницькому сенсі річ, котра, як відомо, в літературному творі має широкий діапазон змістових функцій. Прозаїки часто вводять у тексти листи і записки (“Квентін Дорвард”: Ізабеллі де Круа приходиться записка про зустріч нібито від Квентіна, “Кармелюк”: Олеса пише лист Кармелюку, який перехоплює Уляна; діалогія “Молодість Мазепи”, “Руїна”: Галина отримує листа, через який її викрадають) як атрибути, котрі зазвичай напружують інтригу й сюжет, генерують дію.

Ведучи мову про пригодництво в романах прозаїків, потрібно звернути увагу на відповідну майстерність сюжетобудування, коли автор ефективно використовує прийоми раптовості, появи потрібної людини у потрібний момент (Кость Гордієнко у діалогії, полковник Толбот у “Веверлі”), моделювання ситуацій всезагального стеження, змови на змові (змова Самойловича з Брюховецьким щодо знищення Многогрішного; змова Людовіка XI з Льежськими городянами, для розв'язання конфлікту з Карлом Бургундським), зрештою, вирішення усіх пригод на потрібну користь і до ладу.

Отже, знаходимо однаковий набір персонажів в обох письменників: благородний герой-протагоніст, красуня, злодій-ворог і безсумнівна подібність деяких сюжетних положень.

Підсумовуючи тему пригодництва у великій прозі М. Старицького, варто звернути увагу й на очевидну в цьому питанні “школу” В. Скотта. Таке твердження має під собою цілком реальний ґрунт, адже М. Старицький не тільки опосередковано, скажімо, через твори М. Гоголя чи П. Куліша, міг освоювати художню практику шотландця, віддаючи при цьому належну увагу й тим же М. Гоголеві та П. Кулішу, але й безпосередньо з популярних тоді романів В. Скотта. Відзначимо також і новаторство М. Старицького в активному й послідовному художньому освоєнні потенціалу пригодництва у всій українській літературі, у започаткуванні жанрового різновиду — історико-пригодницьких романів.

#### Список використаних джерел

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 [пер. з англ. Л. Шарінової]. — К.: Ред. журн. “Всесвіт”, 1993. — 292 с.
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Литературно-критические статьи / [Сост. С. Бочаров и В. Кожинов]. — М.: Худож. лит., 1986. — С. 121–290.
3. Дзюба І. Несходимі стежки минувшини (пригодницькі мотиви в історичній прозі) // Література і сучасність: Літературно-критичні статті. — К.: Радянський письменник, 1987. — Вип. 20. — С. 84–146.
4. Левчик Н. Повернення з небуття (романи “Молодость Мазепы” і “Руина” в контексті світоглядно-естетичної концепції історичної прози М. Старицького) // Старицький Михайл. Молодость Мазепы. Руина. — К.: Укр. Центр духовної культури, 1997. — С. 3–12.
5. Меженко Ю. Замість рецензії на роман “Кармелюк”, твір М. Старицького // Життя й революція. — 1927. — № 12. — С. 354–357.
6. Нейман Б. Куліш і Вальтер Скотт // Пантелеймон Куліш: збірник праць Комісії для видання пам’яток новітнього письменства. — К., 1928. — С. 127–156.
7. Скотт В. Квентін Дорвард: [роман] / [пер. з англ. і примітки А. О. Білецького та Н. О. Білецької]. — К.: Молодь, 1956. — 476 с.
8. Скотт В. Роб Рой: [роман] / [пер. з англ. Ю. Корецького]. — Х.: Дитвидав., 1938. — 472 с.

9. Старицкий М. Богдан Хмельницкий: трилогия. — Кн. 1: Перед бурей: [роман]. — К.: Дніпро, 1991. — 645 с.
10. Старицкий М. Богдан Хмельницкий: трилогия. Кн. 2: Буря: [роман]. — К.: Дніпро, 1991. — 571 с.
11. Старицкий М. Богдан Хмельницкий: трилогия. Кн. 3: У пристани: [роман]. — К.: Дніпро, 1991. — 623 с.
12. Старицкий М. Кармелюк. Историчний роман / [пер. з рос. М. Шумила. Післямова В. Олійника]. — К.: Дніпро, 1971. — 708 с.
13. Старицкий М. Молодость Мазепы. Руина / [Передмова, упорядкув. та наук. ред. Н. В. Левчик]. — К.: Укр. Центр духовн. культури, 1997. — 984 с.

## Наталія Романишина



### ВИВЧЕННЯ ОПОВІДАННЯ Б. ЛЕПКОГО “КАЯЛА” ТА РОМАНУ В. МАЛИКА “ЧЕРЛЕНІ ЩИТИ” МЕТОДОМ КОМПАРАТИВНОГО АНАЛІЗУ

*Романишина Наталія. Вивчення оповідання Б. Лепкого “Каяла” та роману В. Малика методом компаративного аналізу*

*У статті зіставляються художньо обґрунтовані гіпотези про автора “Слова о полку Ігоревім” Б. Лепкого (оповідання “Каяла”) і В. Малика (роман “Черлені щити”) та особливості історичних концепцій обох письменників — представників різних історичних шкіл в українській літературі ХХ століття.*

**Ключові слова:** *метод, компаративний аналіз, автор, історична концепція.*

*Romanishina Natalia. The study of “Kajala” by B. Lepky and V. Malik’s “Blood-stained shield” by the method of the comparative analyze*

*The author thinks over two ideas by B. Lepky and V. Malik about the Author of “The story about the Igor’s campaign”. Comparative aspects of analyze two historical conceptions writers-representatives two different historical schools are in the focus of article.*

**Key words:** *method, comparative analyze, author, historical conceptions.*

Завершуючи розділ про “Слово о полку Ігоревім”, Д. Чижевський в “Історії української літератури” зазначив, що, незважаючи на сторічну працю дослідників, пам’ятка і “досі є почасти загадковою” [14; 220]. Одна з нерозгаданих загадок — проблема авторства. Дискусії нашого часу щодо автентичності “Слова” породжують нові гіпотези і про автора — так званого містифікатора a’la Макферсона, українського Оссіана (Г. Грабович), яким міг бути, наприклад, чеський славіст кінця XVIII — початку XIX століття Й. Добровський (Е. Кінан) тощо. Науковці — прихильники оригінальності пам’ятки пропонують безліч варіантів визначення імені й походження автора “Слова”, вони детально описані в п’ятитомній Енциклопедії “Слова о полку Ігоревім” (СПб., 1995). Є випадки і художнього обґрунтуван-

ня гіпотез авторства поеми, зокрема оповідання Б. Лепкого “Каяла” та роман В. Малика “Черлені щити”.

Б. Лепкий — прихильник галицького походження автора. Його герой має ім'я Данило, але читач впізнає в ньому нелюбого сина Галицько-Волинського князя Ярослава Осмомисла, брата Ярославни — Володимира [2; 9]. Нагадаємо, версію підтримали С. Пушик, Л. Махновець, В. Карпов; галицьке походження автора відстоювали О. Партицький, А. Петрушевич, О. Орлов; М. Головіну належить версія про премудрого книжника Тимофія з Галича; О. Югову, Б. Грекову — про галицького співця Митусу тощо.

В. Малик, як і В. Шевчук, — автор власної художньої концепції. В. Шевчук у романі “Велесич” стверджує, що автор тексту — поет-співець, простий дружинник князя Святослава; В. Малик у романі “Черлені щити” доводить: ним є Славута — друг дитячих років (хоч і з простих людей), боярин князя Святослава, учитель князя Ігоря, співець-літописець, лікар та воїн.

Але у дослідженні нас цікавитиме не сила чи слабкість запропонованих гіпотез, незаперечність наведених аргументів, а спільне та відмінне в історичних концепціях письменників — представників різних історичних шкіл в українській літературі ХХ століття.

Б. Лепкий, як і А. Чайковський, Ю. Опільський, В. Бирчак, К. Гриневичева, Ю. Липа, А. Лотоцький та інші, є представником західно-української історичної школи 20–30-х років ХХ століття. Ці письменники протиставили сфальсифікованому радянському — правдиве і об'єктивне бачення української національної історії; зображуючи переважно періоди виборювання державної незалежності, шукали в історичному минулому причини чергової національної катастрофи; створюючи образи історичних героїв своїх історико-біографічних романів (“Сагайдачний” А. Чайковського, “Василько Ростиславич” В. Бирчака, “Роксолана” О. Назарука, “Мазепа” Б. Лепкого тощо), прагнули воскресити великі історичні характери; підтримували лицарський волелюбний дух у галицькому суспільстві. “Треба було писати щось таке, що рятувало би земляків від розпуки і зневіри”, — згадував Б. Лепкий [7; 463]. Звернення до теми Княжої України (поетичний цикл “Слідами Ігоря”, оповідання “Каяла”, повість “Вадим”) зумовлено поглядами письменника на характер і завдання історичних жанрів; писати про Княжі часи, — згадує Б. Лепкий, — йому порадив



І. Франко; він сам відчував потребу “переломлювати леди”: “Наша історична повість така вбога, княжі часи майже неткнуті пером белетриста” [5; 11]). Основна ідея творів, написаних під впливом “Слова о полку Ігоревім” — закликати земляків об’єднати сили у боротьбі проти московської експансії. Із часів князя Ігоря проблема згуртування українців ще більш загострилася: “Український нарід сьогодні куди більш розбитий, а його еміграція значно збільшилася” [4; 5]. Досліджуючи творчість П. Куліша, він зауважив, що “трагічним героєм” “Чорної ради” є “безтяменна боротьба за булаву”, а ідеєю, як і в “Слові о полку Ігоревім”, — заклик до єднання: “Блюдітеся, да не порабощенні будете!” Заплутаність ідейної лінії — хиба роману [7; 23]. Чи не тому ідейний стрижень “Каяли” проходить і через розгортання художньої дії, і коментарі до неї. “Дон нас кличе!” — думка-лейтмотив, повторена на сторінках оповідання сім разів, проймає почуття, настрої, визначає поведінку всіх дійових осіб, є однією з провідних у творчості митця. На думку М. Ільницького, в історичних творах заради проведення своєї ідеї Б. Лепкий міг навіть змінити перебіг подій [2; 9]. Історична концепція Б. Лепкого формувалася під впливом вітчизняної історіографії. Оповідання “Каяла”, як історичний роман В. Бирчака “Василько Ростиславич”, “збудоване на солідних основах” [5; 10]. Ще працюючи над “Начерком історії української літератури” (Коломия, 1912), Б. Лепкий ознайомився із дослідженнями про “Слово” М. Максимовича, Ф. Буслаєва, О. Потебні, В. Щурата, І. Франка, літописами. Події, історичні особи у творі виписані з історичною точністю. Але для митця “історична повість не історія, а мистецтво” [5; 10]. Тому в його творах історичні образи відсунуті на другий план: письменник воліє акцентувати більше на тлі доби [2; 9]. На думку Б. Лепкого-літературознавця, цінність “Чорної ради” П. Куліша передусім у тому, що це — “великий образ українського життя другої половини XVII віку, образ живий і колоритний” [7; 19]. У “Каялі” в конкретно-чуттєвих живих картинах постає XII століття, коли “кипіло наше державне життя. Тоді, щоправда, робили й великі помилки, але оповивали любов’ю рідну землю, були горді на її славне минуле, душу й тіло вміли за неї положити” [3; 4].

В. Малик — представник нової хвилі піднесення української історичної прози 60–80-х років XX століття, пов’язаної з іменами С. Складенка, Р. Іваничука, П. Загребельного, М. Вінграновського,

Р. Іванченко, Ю. Мушкетика та ін. У той час звернення до історичного минулого українського народу вимагало неабиякої сміливості: “Я не знав, - згадує письменник, - чи є в Україні ті, хто цікавиться рідною історією. Так все було задушено, пригнічено” [9; 8]. Теперішні декларації В. Малика нагадують основні принципи методології наукових досліджень, які простежуються і в художніх творах представників Львівської історичної школи М. Грушевського (доба Київської Русі належить до історії виключно українського народу). Зіставимо: «“Слово” теж присвоїли наші брати, хоча це твір давньої української літератури. Це безсумнівно. Так я прийшов до думки написати “Черлені щити”» [9; 9]. Радянський письменник В. Малик — автор тетралогії “Таємний посол” (1968–1977), романів “Князь Кий” (1982), “Черлені щити” (1985) та ін. — вважав, що йому вдалося “визлизувати” з-під ідеологічного тиску: “Я змушений був вводити в тексти деякі пасажи тільки для того, щоб їх надрукували. Зараз я їх викидаю і прошу майбутніх редакторів викидати, коли помітять мною пропущене” [9; 8]. Можливо, цьому сприяла рецепція В. Малика як автора історичної прози для дітей: у дитячій літературі соцреалістичний диктат послаблювався. Але механічне викреслювання рядків не усуває прикмет стилю. За М. Поповичем, радянська культура мала військово-промислове спрямування, за роллю насильства і спрямованістю на військові цілі була мілітарною [11; 625]. І хоча Г. Гюнтер в історії “Соцреалістичного канону” (СПб., 2000) після 1980-го виокремлює період його розпаду, у романі “Черлені щити” є багато сцен і ситуацій, у яких описане насильство, агресивність, вбивство як один зі способів досягнення мети. Так, зруйнувавши Глібів, “не жаліючи ні жінок, ні дітей, ні старих”, винищивши “все до ноги” [10; 80], князь Ігор “не розкаюється, що так учинив” [10; 103]. Головною сюжетною лінією у романі є війна русичів з половцями (спустошення Кончаком Переяславської України; полонення князем Ігорем хана Туглія; битва об’єднаних сил князів Володимира Глібовича, Святослава та Рюрика Київських з ордами хана Коб’яка 30 липня 1184 року; окремий похід Сіверських князів цього ж року, захоплення хана Обовли Костуковича, не кажучи про головну подію — черговий таємний і невдалий похід у травні 1185 року); детально описана військова стратегія, система укомплектування, організації збройних сил, маневри перед і під час наступу, озброєння. Не дивно, що у мілітарно-авантюристичну модель

вписуються й Маликові запорожці. Одним із знакових архетипів соцреалізму є протиставлення шляхетного лицаря ворогові-потворі. Не можемо погодитися з критиками (К. Волинський, Л. Ромашенко), які вважають Арсена Звенигору (“Таємний посол”), Івана Бондаря (“Чумацький Шлях”) виразниками українського національного характеру, водночас мимоволі акцентуючи на надміру прикрашеному образотворенні: Арсен — “шляхетний, кмітливий, розумний, глибоко порядний, хоробрий, вірний у бойовому побратимстві і коханні, непохитний і безкомпромісний у любові до рідного краю, боротьбі за правду, добро, справедливість, свободу” [1; 7]. Це кліше цілком надається для характеристики Івана Бондаря, Ждана, Добрині. Іdealізація вигаданого героя в історичному романі — один із способів деформації художньої правди, спотворення історичних фактів; за дійсне (історія України не має героїв, лише запроданців та зрадників) видавалося бажане. “Як нам не пощастило з нашою історією! Та й на вождів нам не щастило” [9; 9]. Важливо, що шляхетність канонізованого соцреалістичного героя-воїна увиразнює саме війна. Ждан допомагає полоненому купцеві Самуїлу, двічі рятує від наруги та смерті майбутню наречену Любаву, бере участь у всіх князівських походах проти половців, саме він полонив великого хана Коб’яка. Постаті ж ворогів виразно демонізовані, гротескні, карикатурні: ось великий хан Коб’як: “Роздувалися від гніву його широкі ніздрі, ще кривився в злобі хижий рот” [10; 138]; хан Турундай: “Він важко сидів на гнідому огиріві, огрядний, рідковусий/.../” [10; 135], хан Гза: “Рябе, віспувате обличчя Гзи червоніє, зоб надувається/.../” [10; 306] тощо. Як відомо, в радянський час пропагувалася або статєва уніфікація, або маскулінна мускулістість. Героями “Черлених щитів” є чоловіки, жіночі образи помітно другорядні, крім Насті — полонянки, дружини хана Туглія, сестри Ждана. Показово, що своїми бійцівськими якостями вона більше ідентифікується з чоловічим образом у соцкультурі. Б. Лепкого ж називали “поетом серця” (В. Радзикович), образ Ярославни — один із головних у “Каялі”, вона — голос самого Б. Лепкого, уособлює складний, невичерпний внутрішній світ, інтуїтивно-почуттєве пізнання; підноситься до символу України — “то не Ігорева жінка/.../мов зозуля, кує-проквіляє/.../то її устами цілі покоління українських жінок жалуються/.../на свою самотину, на своє гірке сирітське безталання” [8; 10].

В. Малик — прихильник пізнавально-аналітичного світосприйняття. Часто художній твір поставав у нього з імпульсу: “Що ми про все це знаємо?” [9; 9]. Хоч його сюжети будуються на вигаданих героях, їх основним структурним компонентом є документ. Письменник наголошував на достовірності у підході до історичного матеріалу: “Знання я мав, а чого не знав — читав, їздив, дивився/.../вивчав джерела” [9; 8]. На сторінках “Черлених щитів” близько 50 тільки історичних персонажів: князі, хани, їх дружини, діти, родичі, найближче оточення, предки тощо. На зауваження К. Волинського, що доскіплива деталізація перевантажує оповідь, В. Малик відповідав: “Достовірність, джерельна вірність — /.../право на життя історичного твору”, і митцеві “на користь” [9; 7]. З іншого боку, Б. Лепкий та В. Малик вдаються до опосередкованого способу передачі історичних фактів — через сприйняття й освоєння попередниками (автором “Слова о полку Ігоревім”). Цей текст є не лише джерельною основою (безперечна схожість у потрактуванні фактів, концепціях організації художнього світу), а й прототекстом. Спробуємо простежити окремі міжтекстові співвідношення. Звичайно, дистанція між текстом та інтертекстом не зводиться до кількості використаних цитат, але цитування є документованим виявом залежності. Б. Лепкий більше залежний від тексту-донора (І. Старовойт), ніж В. Малик. Він цитує поему уривками. Ось, наприклад, опис війська Всеволода де, — “під трубами виплекані, під шоломами виколисані/.../”. Цей же опис у “Слові”: “А мої ті куряни — воїни вправні: під трубами сповиті, під шоломами злеліяні/.../” [13; 101]. Опис битви, сон князя Святослава, його тлумачення, плач Ярославни тощо дуже близькі з відповідними місцями у “Слові”. “Каялу” можна назвати легкою стилізацією, оскільки чужорідні стильові властивості так часто вкраплюються в авторський текст, що “чужий голос” явно переважає. Але у Б. Лепкого інтертекстуальність є інтенціональною, усвідомленою, спланованою. Письменникові важливо було наслідувати саме творчу манеру, стиль автора поеми. У літературознавчій студії Б. Лепкий зазначив, що варта уваги не подія (поєдинки половців і русичів у ті часи — звичайна історія), але, - як “тая Ігорєва пригода представлена” [8; 10]. До речі, за Г. Блумом, один із аспектів запозичення — канозис (“подражаніє”). У “Каялі”, як і в “Слові о полку Ігоревім”, немає послідовного викладу обставин походу; Б. Лепкий, як і автор поеми, не стільки роз-

повідає, скільки уболіває за долю Русі, засуджує князівські усобиці, закликає до єдності, тому оминає історичні факти перебування Ігоря в полоні, втечі, повернення. В оповіданні Б. Лепкий зберіг такі стильові особливості “Слова”, як суб’єктивізм, ліризм, символізм, міфологізм тощо.

Якщо для Б. Лепкого важливо було “не задовольнятися самим епічним оповіданням, а переплітати його психологічною аналізою, ліричними акордами” [5; 10], то В. Малик наслідував не стільки формальні ознаки пам’ятки, як сюжет. Це — майстер історико-пригодницького жанру. На першому місці у нього акція, інтрига, а не рефлексії. “Все має бути в дії/.../Авторські характеристики/.../мають бути лаконічними/.../портрет—кількома штрихами/.../не зловживати пейзажем!” [9; 8]. Композиція роману, побудова згідно з причинно-наслідковими залежностями нагадує не так “Слово”, як літописи; щодо В. Малика, можна говорити про таку стадію інтертекстовості, як тесера, вичерпування засобу (Г. Блум).

У сучасному літературознавстві є спроби інтерпретації поеми як поетичної реалізації міфу (Л. Гумільов, М. Громов, Т. Голіченко, П. Білоус, М. Караменов та ін.). Міф про полігенезію божества, помирання для воскресіння простежується у слов’янській чарівній казці про Івана-дурника (подорож до тридесятого царства і перетворення на красеня-юнака). Спроби пов’язати цей міфологічний код і сюжет “Слова” зумовлюють нове жанрове визначення пам’ятки — “казка зі щасливим кінцем” (П. Білоус). Сюжетну схему “Слова”, типологічно близьку до схеми згаданого міфу (неволя — несподіваний порятунок — переродження в якісно нову, більш досконалу істоту — щасливий кінець) В. Малик переймає, наслідує майже у всіх своїх творах. Порівняємо: “Черлені щити” (Ждан потрапляє у полон до половців, втікає, половці наздоганяють, несподівано його рятує купець Самуїл, повертається додому, потрапляє до найближчого оточення князів Святослава та Ігоря, воює з половцями, у поході 1185 року скрізь супроводжує Ігоря, повертається додому, село спалили, але його наречена дивом врятувалася. Славуа потрапляє у половецький полон, рятується (викупив той же Самуїл), стає творцем безсмертної пам’ятки. Міфологічний код “помирання — воскресіння” — структура ініціації, пов’язаної з Ігорем: відкидаючи гордість, він, хто раніше їздив до Ярослава Осмомисла заручитися підтримкою у боротьбі за Київський

престол, їде до Києва і покірно схиляється перед владою Святослава; говорить Ярославні: “А своє віддам усе/.../Залишуся голий і босий, а витязів своїх визволю/.../” [10; 363]); “Чумацький шлях” (Іван Бондар потрапляє у турецьку неволю — несподіваний рятунок у найкритичнішу мить — участь у війні 1786–1791 років проти Туреччини — щасливий кінець); “Горить свіча” (Добриня у турецькій неволі — рятунок тисяцьким Дмитром — участь в обороні Києва, поневірвання у бусурменській землі — втеча і щасливий кінець).

І, звичайно, в обох авторів простежується така стадія запозичення, як клинамен (дописування попередника) (Г. Блум): Б. Лепкий та В. Малик вводять на сторінки своїх творів нового героя — Автора. Концепція образу в цілому відповідає потрактуванню сучасним літературознавством, історіографією. Він — палкий патріот своєї землі, учасник походу 1185 року, належав чи був близький до вищого феодального класу і сприймав народні ідеали, освічений, віруючий, порядний, добрий. Літописи свідчать, що таким не був Володимир Галицький, навпаки — особливо схильним до всіляких вад. Але сучасні дослідники деякі історичні факти піддають сумнівам, наприклад, про зраду Ольстина Олексича. У художній інтерпретації В. Малика, це він підходить до Ігоря з ганебною пропозицією утекти, залишивши військо, це його чернігівських ковуїв так невдало намагався повернути на поле бою князь. Але популярна версія, що саме чернігівський воєвода Ольстин Олексич є автором “Слова” (І. Вагилевич, Б. Яценко, М. Ласло-Куцюк). Не відомо, чи читав В. Малик оповідання Б. Лепкого “Каяла”, але ситуацій, у яких проявляється інтертекстуальність, майже немає. Дещо нагадує “Каялу” епізод, у якому Співець приносить звістку Ярославні про поразку, поранення і полон Ігоря. Володимир Галицький є позитивним героєм, але він не бере участі у поході, залишається у Путивлі захищати княгиню. Дещо несподіваним є той факт, що на схилі віку В. Малик пише новий роман-гіпотезу “Князь Ігор” (К., 1999), і навіть сенсаційним, що, свій переклад поеми називає так: “Князь Володимир Галицький. Слово о полку Ігоревім: Переклад, післямова та примітки В. Малика” (К., 1999). До речі, Б. Лепкий також переклав давньоруську пам’ятку українською та польською мовами.

Отже, компаративний аналіз оповідання Б. Лепкого “Каяла” та роману В. Малика “Черлені щити” дозволяє зробити висновок: ав-

тори належать до різних історичних шкіл в українській літературі ХХ ст., відрізняються естетичними поглядами, аналізовані твори перебувають у відмінних жанрових рядах тощо; водночас і Б. Лепкий, і В. Малик белетризували історію, тому що так розуміли свій обов'язок. Якоюсь мірою можна погодитися з дослідниками, котрі стверджують: у подібних випадках письменники кладуть на “жертвник історії” ні більше, ні менше, як свого генія [12; 31].

### Список використаних джерел

1. Волинський К. Уроки В. Малика // Літературна Україна. — 2001. — 23 липн. — С. 7.
2. Ільницький М. Настроєний життям, як скрипка (Штрихи до портрета Богдана Лепкого) // Українська мова і література в школі. — 1989. — № 10. — С. 3–10.
3. Лепкий Б. Каяла. — Львів: Просвіта, 1935. — 68 с.
4. Лепкий Б. Начерк історії української літератури. — Мюнхен: Druckerei E. Mauersberger, 1991. — 333+272 с.
5. Лепкий Б. Новий історичний роман // Літопис. — 1923. — 22 грудня. — С. 10–11.
6. Лепкий Б. Писання. — К. — Лейпциг: Укр. Накладня; Коломия: Галицька накладня; Winnipeg Man; Ukrainian Publishig, 1922. — Т. 2. — 488 с.
7. Лепкий Б. Пантелеймон Куліш // Куліш П. Твори: У 4 т. — Берлін: Borsenbuchdruckerei Denter, Nicolas, 1922. — Т.1. — С. 5–26.
8. Лепкий Б. Чим жива українська література? // 3 історії української літератури. — Відень: Друкарня Ад. Гольцгавзена, 1915. — С. 3–23.
9. Малик В. Нашадок давньоруського Бояна // Урядовий кур'єр. — 2006. — 24 лют. — С. 8–9.
10. Малик В. Черлені щити. — К.: Веселка, 1990. — 368 с.
11. Попович М. Нарис історії української культури. — К.: АртЕк, 2001. — 728 с.
12. Рубчак Б. Пробний лет // Розсипані перли: Поети “Молодої Музи”. — К.: Дніпро, 1991. — С. 18–45.
13. Слово о полку Ігоревім та його поетичні переклади і переспіви. — К.: Наук. думка, 1967. — 525 с.
14. Чижевський Д. Історія української літератури. — К.: Академія, 2003. — 568 с.

Ольга Рушак



**ОСОБЛИВОСТІ СНОВИДІНЬ  
В ІСТОРИЧНОМУ РОМАНІ-ПРОЕКЦІЇ  
(на прикладі творів Н. Королевої “1313” та М. Юрсенар  
“Філософський камінь”)**

*У статті досліджується роль сновидіння у художній системі історичного роману-проекції. Компаративні студії висвітлюють індивідуальний підхід письменниць Маргеріт Юрсенар та Наталени Королевої до інтерпретації сну як засобу художнього моделювання дійсності у творах “Філософський камінь” та “1313”.*

**Ключові слова:** сон, видіння, символ, роман-проекція.

*The article determines the place of dream in the poetic system of historical novel-projection. Comparative literature studies cast light upon the individual approach of Marguerite Yourcenar and Natalena Koroleva to the dream interpretation as the way of artistic modeling of reality in “Philosopher’s stone” and “1313”.*

**Key-words:** dream, vision, symbol, novel-projection.

В системі художніх засобів побудови історичного роману-проекції особливе місце займає сон. Роман-проекція, що базується на історичній правді та художній вигадці, не тільки відображає минуле, а й проектує духовний розвиток сьогодення та майбуття. Сновидіння та роман-проекція за своїм відношенням до реального та уявного, до відображення теперішнього, минулого та майбутнього мають багато точок перетину. Цей взаємозв'язок історичного твору та методу сну характеризує Стефанія Андрусів, за словами якої, “гра теперішнього і минулого, а минулого з майбутнім схожа на сновидіння, в якому час також спрямований назад до події, до іншої дійсності” [1; 54]. Проблемою подібності механізмів сприйняття сну та історії цікавиться Б. Успенський, який стверджує: “Якщо погодитися з тим, що сні моделюють наше уявлення про іншу дійсність (у широкому розумінні), і якщо взяти до уваги те, що історична свідомість теж має справу з



потоїбічною реальністю (теж у широкому розумінні), то паралелізм між сприйняттям сну і сприйняттям історії неможливо вважати випадковим: природно і навіть закономірно, що тут можуть проявлятися ті самі механізми сприйняття, узагальнення і переживання” [5; 25]. Сновидіння, що відбивають сприйняття минулого та сучасного, що впливають на майбутнє, відіграють важливу роль у художній системі роману-проекції.

Тема сну викликає науковий інтерес передусім у дослідників творчості сюрреалістів, психоаналітиків, в той же час вона виступає широким колом компаративних студій. Сновидіння має місце у творах різних історичних епох, а тому служить засобом художнього відображення найтонших змін у культурі та свідомості людства загалом. Такий унікальний художній потенціал сну, марень та спогадів розкривається у творах Наталени Королевої та Маргеріт Юрсенар. І українська, і французька письменниці акцентують увагу на універсальних, загальнолюдських цінностях. Тематика та проблематика повісті із Середньовіччя “1313” та роману “Філософський камінь” виражають європейський світогляд авторок, а також вказують на незмінну важливість та актуальність висловлених ідей.

Аналіз художніх особливостей сновидіння у згаданих творах вимагає визначення палітри різновидів цього феномену. Згідно зі класифікацією Д. Давидова, слід розрізняти “сон як такий, розповідь про сон та літературний сон” [2; 276]. Проте, як стверджує цей критик, лише “літературний сон у повній мірі має право бути предметом літературознавчих досліджень” [2; 276]. У романах Наталени Королевої “1313” та Маргеріт Юрсенар “Філософський камінь” функціональна роль сну має свої особливості. Характер сновидінь різниться відповідно до функцій, які їм надаються у творенні художності.

У романі “1313” Наталени Королевої сон зустрічається у двох випадках. Письменниця вдається до літературної форми, що зародилася у Середньовіччі, — видіння. Завдяки видінню абатиса Ерентруда виправдала Колумбу, молоду черницю, та врятувала їй життя. Приводом до розповіді чудесного видіння став приліт голубки, що сіла на руки Колумбі. Саме тоді абатиса підняла питання віщих снів, у яких Господь подає людині вказівки, відкриває праведний шлях: “Не всі сні є віщі, й вірувати кожному снові було б однаково, як вірити в чарівні дитячі казки. Але ж чи не часто бачимо волю Господню,

об'явлену людям у снах?" [3; 189]. Абатиса визнає: "Не раз ставалося мені, що сном віщим відповідав і мені, грішниці, милостивий Господь, як в молитвах благала я помочі..." [3; 190]. Література в багатьох випадках звертається до віщих снів, проте пророчий зміст сновидінь ставиться під сумнів З. Фрейдом. Основоположник психоаналітичного підходу зауважує, що "історія та народна мудрість говорять нам, що сновидіння наповнене сенсом і смыслом та передбачає майбутнє; це важко припустити і звичайно неможливо довести" [7; 91]. Якщо взяти до уваги думку цього вченого про те, що "в кожному сні проявляється не вища істина, не божественна чи надприродна воля, а часто найпотаємніші, найглибші бажання людини" [7; 28], то видіння абатиси можна класифікувати як результат неусвідомленого бажання врятувати молоду черницю. Протиставлення різних пояснень сну акцентує увагу на загадковості цього феномену та складності об'єктивної інтерпретації.

Видіння абатиси пов'язується із видінням Смерті дочкою в'язничного дозорця Емерль. Дівчині "було якось дивно та неспокійно на серці", тому "Емерль тихенько встала з ліжка, одяглась, вузлась і нечутно вийшла в садок" [3; 182]. Коли вона побачила незнайомого, що наближався до неї, то її охопив холод і "втратила всяку уяву, де вона й що з нею діється" [3; 183]. Дівчина опинилася в іншому світі, тому, в який має доступ тільки наше підсвідоме. Коли ж отямилася, зауважила, що йде білим, безкраїм шляхом. Ішла не сама: попереду йшов той чернець, а за ним і попліч з Емерль — йде Колумба. Емерль зрозуміла, що то Смерть, але їй зовсім не було страшно, бо "хіба ж вона не знала раніш, що смерть існує в світі" [3; 184]. Але Колумба по-іншому сприймала Смерть, вважала її облудною. Смерть сказала: "Адже ж я — єдина правда в світі! Бо ж я одна — дійсність. Починаючись з менту народження, я ж — властиво є тим, що ви на землі звете життям, бо ж хто почав жити, той вже повільно вмирає..." [3; 184]. І до того вона ще й похвалилася, що має силу все знищити, але Колумба заперечила: "Чи ж ти маєш силу знищити віру чи славу? Осягнення людського духа? Невмирущу поезію? Красу речей і почувань? ... Брехня — всі твої слова, бо ніщо й ніколи не вмирає в природі. Бо по кожній смерті настає нове життя, з кожного Вчора приходиться Завтра, для котрого і Вчора — так само живе, а не мертво. Вмирання — лише перехід до нового існування, бо Життя — вічне, бо воно є Рух, як на-

віль Рух є і все те, чим ти тут перед нами розхвсталась!...” [3; 185]. І Смерть відступила, бо вона не для тих, хто має сміливість протистояти їй.

Кожного разу, коли Емерль розповідала про той випадок, “їй страшенно починала боліти голова й непереможно хотілось спати” [3; 186]. І вона засинала на п’ять тижнів, прокидалася лише, щоб поїсти і знову впадала в непробудний сон. Почуття Емерль досягли свого апогею у ніч перед стратою Колумби: вона впала в релігійний екстаз. На її обличчі появлялася блаженна усмішка, а щоки вкривалися рум’янцем — “далеким відблизком вічного світла”.

Пригоди Емерль, чудесні сні бенедиктської абатиси Ерентруди можна без сумніву віднести до літературного жанру видіння. За визначенням В. О. Гладкової, “видіння є розповіддю людини, яка після смерті опинилася в потойбічному світі, а потім чудом вернувшись до життя, розкажує побачене нею іншим” [4; 123]. У повісті “1313” можна прослідкувати характерні риси видіння, виділені вищезгаданим літературознавцем: моління людини, після якого вона впадає у глибокий сон; поява вищих сил, що передають “одкровення”; переляк споглядача таїн; пояснення значення “одкровення”; наказ розповісти людям побачене. Зміст видіння розкривається Наталеною Королевою через двох осіб: абатису та Емерль, бо остання з них не мала такого авторитету та влади, щоб трактувати побачене й переконати суд у Божій ласці до Колумби. Через видіння авторка вимальовує образ Колумби не як ревної католички, а мислителя, філософа, здатного до самостійних суджень. У суперечці зі смертю дівчина висловлює ідею вічності та колообігу часу, бо на зміну одному життю приходять інші. Таке трактування життя дещо відмінне від християнського лінійного сприйняття історії. Розмірковування про ототожнення життя і руху є не що інше, як поступ філософської думки. Можемо стверджувати, що властивий Середньовіччю жанр видіння, збагачений елементами філософського дискурсу та включений до композиції повісті “1313”, засвідчив про сучасний підхід до трактування духу епохи.

У романі “Філософський камінь” сон відзначається дещо іншим функціональним навантаженням. Маргеріт Юрсенар порівнює стан душі протестуючих мас із нічними жахіттями. “Мало-помалу в душах людей відбувалася переміна, схожа на ту, що перетворює вночі сновидіння на жах ” [8; 89]. Злиденне існування та постійне відчуття

тривоги доводять людей до агонії. Якщо нічні жахи розвіюються після пробудження, то становище народних мас безвихідне, страждання припиняться тільки після переходу в інший, тобто потойбічний світ.

Переживання героїні роману “Філософський камінь” Марти за майбутнє своєї кузини Бенедикти виливаються в алегоричному сні. “Марті снилося в ту ніч, що Філібер, цей амалекитянин із нечестивим серцем, везе Бенедикту в скрині, яка без керма пливе по Рейні” [8; 121]. Марта боялася, що заміжжя погубить євангельську віру кузини, бо її майбутній чоловік не був віруючим. Відсутність твердого християнського переконання асоціюється із плином по ріці без будь-якого орієнтиру.

Наталеною Королевою сон використовується для розкриття душевного стану головного героя Константина Анклітцена після прийняття чернечого сану. Із твору відомо, що Константин став братом Бертольдом не за покликанням, а для того, щоб звільнитися від переслідувань батька та мати можливість займатися наукою. Сновидіння ченця передається як марево, спогад, де в уяві виринає “безконечно далеке, безповоротне минуле... Колумбині очі” [3; 195]. Колір очей дівчини був особливим, а точніше — кольором квітів братків. Ті фіалково-сині очі крізь згадки й мрії сумно й ніжно дивилися знову на Бертольда. Сум’яття в душі провокували докори сумління, адже він зрікся життя, відкинув Колумбу, бо вона, дочка прачки, йому не рівня. Перше кохання та нездійсненні бажання бентежили свідомість Бертольда, призводячи до внутрішнього душевного конфлікту. Боротьба бажань та думок виливалася в роздуми й марення, і через це він пірнав у дрімоту-згадки. На думку З. Фрейда, “зміст цих фантазій (снів наяву) зумовлений цілком зрозумілою мотивацією: це сцени та події, у який втілюються егоїстичні, честолюбні та владолобні потреби або еротичні бажання особистості” [7; 92]. В одному з таких марень Бертольд зустрічає Колумбу та вітається з нею, називаючи “колегою”. Він цікавиться, в якій студії заглибилася дівчина, плетучи вінок із волошок. Із розмови дізнаємося, що їхні дороги розійшлися та земне щастя їм не судилося. Але все ж таки юнак попросив у Колумби квітку і мав намір взяти “вогненно-червоний мак”. Проте дівчина заперечила: “Ні, ні не цю!... Це недобра квітка: на вигляд вона уже принадна, але видих її — отруя. Та й осипається вона вмиль. Це — образ пристрасті...” [3; 204]. За трактуванням З. Фрейда, “цві-

тіння та квіти означають у вузькому значенні незайманість” [6; 152]. Інтерпретація значення квітки дівчиною лежить в одному семантичному полі із інтерпретацією психоаналітиків, але символічний зміст квітки увиразнюється її червоним кольором, що означає любов, палкі почуття. Мак — непідходяща квітка, бо кохання для них — табу, а тому Колумба простягла “дві темно-фіалкові квіточки братків” [3; 204]. Бертольд проганяє думки про дівчину, бо вони разом із мрійною ніжністю заважали його роботі. Він переконує себе в тому, що “жінка — це відвічний ворог ченця, митця, творця, ворог, що вічно й безжально мститься їм за промінь, котрий кидає на них з своїх очей!” [3; 204]. Ті бажання, яким немає місця в реальному житті, виливаються у підсвідомому, маревах та роздумах.

Такі ж переживання, як і у Бертольда прокрадаються у свідомість головного героя Зенона із роману М. Юрсенар “Філософський камінь”. Він поєднував діяльність алхіміка, лікаря, астролога, науковця та ченця. Інстинкт продовження роду породив одне із його денних видінь. “В кімнаті появився гарний і сумний дванадцятирічний хлопчик. Одягнутий в чорне, він здавався спадкоємним принцом із чарівного замку, куди можна потрапити тільки уві сні, і Зенон вважав би свого гостя справжнім, якби той не появився поряд з ним несподівано й безшумно, не заходячи в кімнату і не ступаючи по ній. Хлопчик був схожим на нього, але це не був Зенон, що виріс на вулиці О-Лен” [8; 384].

Зенон почав згадувати всіх тих жінок, які були в його житті, прагнути зрозуміти, котра з них могла народити йому сина. Незважаючи на безмежну втому, його охоплювала гордість, бо “він залишив на землі слід, так само, як і залишив його завдяки своїм книгам та вчинкам” [8; 385]. Але “видіння так раптово розсіялося, як і з’явилося: дитина, яка була, напевно, лише грою уяви, зникла. Зенон відганяв від себе думки, бо це була безумовно галюцинація ув’язненого” [8; 385]. Бажання досягти вічності у своїх нащадках заявляє про себе у стані фізичної втоми та морального виснаження. Підсвідомо особливо плідно працює на кінцевому етапі життя Зенона, коли межі між реальним та уявним інколи зникають.

Наведені вище приклади звернення Маргеріт Юрсенар до образу сну не відзначаються системністю, повною протилежністю чому виступає щире наукове захоплення природою сновидінь головним

героєм Зеноном. Сновидіння спонукають вченого-алхіміка не тільки до зацікавлення властивостями сну в інших, а й до самоаналізу. “Займаючись ремеслом медика, він часто вислуховував розповіді хворих про їхні сновидіння. Він і сам бачив сни. Зазвичай в тих мареннях вбачали різні передвістя, які часто справджувалися, бо сни видають таємниці сплячого. Але він вважав, що це гра розуму, що представляється самому собі, і допомагає нам дізнатися, як сприймає душа світ” [8; 382]. Маргеріт Юрсенар передає не просте зацікавлення феноменом сну, а намагання осягнути його фізіологічні та психічні аспекти. Зенон “перебирав у пам’яті властивості побаченого уві сні: легкість, неосяжність, непослідовність, повну свободу від часу, рухомість форм, через що кожна особа уві сні проявляється в багатьох, а кілька осіб втілені в одній — майже платонівське відчуття згадування, майже болюче відчуття необхідності” [8; 382]. Розуміння природи сну Зеноном збігається із трактуванням її Аристотелем, який вважав, що “сновидіння виникає не із надприродного одкровення, а є результатом законів людського духу, подібного божественному. Сновидіння визначається як діяльність душі людини у стані сну” [7; 55].

Бачення сну ототожнюється із потойбічним світом, бо “саме життя перед очима людини, що готується з нього піти, набуває дивної нестабільності та своєрідних рис сну” [8; 383]. Освоєння світу снів порівнюється із переходом із одного приміщення в інше, так як Зенон “переходив від сну до реальності, як переходив із зали суду, де його допитували, в свою камеру із міцними засувками, а із камери — в заметений снігом двір” [8; 383]. Зенон надає душі тих властивостей у сні, якими володіє тіло в реальності.

Гра уяви вимальовує у Зенона образ лося, на якого в лісі полював принц Ерік. “Вчений розумів, що він мусить сховати та врятувати тварину, але не знав, яким способом заставити його переступити поріг людського житла” [8; 383]. Щоб інтерпретувати це видіння, нам слід вирізнити у символах сну приховане значення, намагатися побачити у звичайному тексті потаємний зміст. Лось, символізуючи природу в цілому, виступає предметом занепокоєння філософа. Зенон передбачає наближення бездумного винищення природи людьми, а тому хоче розв’язати проблему захисту флори та фауни.

“Іншого разу вчений побачив себе у човні, що плыв по ріці у відкритому морі” [8; 383]. Відкрите море, як алегорія істинного знання,

охоплює ріки, тобто шляхи, по яких науковці підходять до істини. Наближення до істини наповнене життєрадісністю, тому що був “чудовий сонячний та вітряний день” [8; 383].

Науковий аналіз речей, що мав місце у реальному житті Зенона, продовжується й уві сні. Різниця між явним та побаченим уві сні зникла, бо “речі наяву набували забарвлення, притаманного їм уві сні та нагадували чисті кольори алхімічних номенклатур — зелений, пурпуровий та білий; плід апельсина, що якимось чудово прикрасив його стіл, довго горів на ньому, наче золота куля; його аромат і соковитість також були наповнені особливим смислом” [8; 383–384]. Завдяки своєму незвичайному світогляду алхімік надає речам містичного значення. Наприклад, зелений колір розцінювався як символ зелені — “алхімічного поняття *viriditas*, сутності, що невинно проростає із самої природи речей, жива брунька у чистому вигляді” [8; 318].

Таємничим змістом наповненні не тільки зорові, а й ідеальні звукові образи. “Кілька разів Зенону вчувалася урочиста музика, подібна звукам органу, які б тільки могли лунати беззвучно; вони сприймалися не так слухом, як душею” [8; 384]. Цим прикладом Маргеріт Юрсенар звертає увагу на дві взаємозв’язані сторони творів мистецтва: фізичну та духовну. Лише справжній цінитель здатен побачити ту приховану природу музики, що сприймається не органом слуху, а приносить насолоду душі. Саме тому звуки органу розчиняються в тиші та зачіпають струни серця Зенона.

Проаналізувавши художні особливості застосування сну для встановлення взаємозв’язку між явним та реальним, між теперішнім та минулим у творах Н. Королевої “1313” та М. Юрсенар “Філософський камінь”, можемо зробити висновок, що письменниці, вдаючись до глибоко індивідуального явища — сну, висловлюють загальнолюдські ідеї. Письменниці використовують сновидіння для відображення прихованих бажань героїв, які реалізуються у спогадах-мареннях та мріях. Н. Королева вдається до властивого Середньовіччю жанру видіння, поєднуючи традиційні його риси із висловленням філософських ідей. Головний герой М. Юрсенар розцінює сновидіння не тільки як об’єкт наукових досліджень, а ще й як шлях до самопізнання.

Роман “Філософський камінь”, відображаючи настрої та атмосферу доби Відродження, виступає логічним продовженням повісті “1313”, що колоритно ілюструє період Середньовіччя. Сновидіння

наповненні глибоким символічним змістом, інтерпретація якого неможлива без звернення до світогляду та філософських думок зазначених історичних епох. Історія, сприйняття якої подібне механізму сприйняття сну, черпає із прихованого змісту літературних сновидінь факти та явища минулого, що відображаються у сучасному та мають здатність моделювати майбутнє.

#### Список використаних джерел

1. Андрусів С. М. Модус національної ідентичності : Львівський текст 30-х років ХХ ст. : [монографія] / Стефанія Миколаївна Андрусів. — Львів ; Тернопіль : Львівський національний університет ім. І. Франка, Джура, 2000. — 340 с.
2. Давыдов Д. Ночное искусство. Сон и фрагментарность прозы / Данила Давыдов // Новое литературное обозрение. — 2002. — № 2. — С. 246–250.
3. Королева Н. 1313. Повість із Середньовіччя // Королева Н. Предок : Історичні повісті ; Легенди старокиївські / Наталена Королева ; [упоряд., авт. післямови та приміт. О. В. Мишанич]. — К. : Дніпро, 1991. — 670 с.
4. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюшкина. — М. : НПК “Интелвак”, 2001. — 1600 с.
5. Успенский Б. А. История и семиотика / Б. А. Успенский // Успенский Б. А. Избранные труды : в 3 т. — М. : Языки русской культуры, 1996 — Т. 1 : Семиотика истории. Семиотика культуры. — 1996. — С. 9–70.
6. Фрейд З. Сновидения. (1916 [1915–16]) / З. Фрейд // Фрейд З. Введение в психоанализ : Лекции / пер. с нем. Г. В. Барышковой ; под ред. Е. Е. Соколовой и Т. В. Родионовой. — СПб. : Издательская группа “Азбука-классика”, 2010. — 480 с.
7. Фрейд З. Толкование сновидений / З. Фрейд; пер. с нем. — М. : Эксмо ; СПб. : Мидгард, 2005. — 1088 с.
8. Yourcenar M. L'Œuvre au Noir / Marguerite Yourcenar. — Paris : Éditions Gallimard, 1968. — 472 p.



*Тетяна Смушак*



**МОТИВ САМОТНОСТІ ТА ВІДЧУЖЕННЯ У ПОВІСТЯХ  
НАТАЛЕНИ КОРОЛЕВОЇ “БЕЗ КОРИННЯ”  
ТА ІРЕН НЕМИРОВСЬКІ “ОСІННІ МУХИ”**

*Стаття присвячена компаративному дослідженню мотивів самотності та відчуження у повістях Наталени Королевої “Без коріння” та Ірен Немировські “Осінні мухи”. Встановлено генезис центральних мотивів, простежено динаміку їх функціонування, виявлено та обґрунтовано наявні форми їх подібностей та відмінностей.*

**Ключові слова:** *мотив, генезис, творчий метод, концепт, фабула, сюжет, дисгармонія.*

*The article deals with the comparative study of the solitude and alienation motives in the tales of Natalena Koroleva’s “Without roots” and Irene Nemirovsky’s “Autumn flies”. Genesis of central motives is determined, dynamics of their functionality are retraced, existent forms of their similarity and difference are discovered and motivated.*

**Key words:** *reason, genesis, creative method, concept, plot of a story, subject, disharmony.*

У сучасній літературній компаративістиці “мотив” виступає одним з найпопулярніших аспектів порівняльного дослідження творів, важливим джерелом їх зіставної інтерпретації та концептуального трактування. Дозволяючи перекрій різномовних чи одномовних (різнонаціональних) пластів, критерій “мотив” виявляється гнучкою, в компаративному значенні, категорією, що сприяє не тільки формуванню якісно-нових суджень в осмисленні міжлітературних зв’язків та комунікацій, але й створює основи для міжкультурного взаємопізнання і взаєморозуміння.

Попри те, що Наталена Королева та Ірен Немировські, українська та французька письменниці відповідно, ймовірно не знали про творчість одна одної, в них виявляються спільні мотиви й акценти, зумовлені опертям на схожі джерела та спорідненість світоглядних засад,

що дає підстави для зіставних підходів у їх художньому сприйнятті, а отже, відкриває широкі горизонти для простеження українсько-французьких літературних паралелей у період першої половини ХХ століття.

З'ясування “мотивної” суті окреслених феноменів самотності та відчуження у повістях Наталени Королевої “Без коріння” та Ірен Немировські “Осінні мухи”, корегують як праці дослідників, присвячених питанням мотиву (О. Веселовський, Б. Томашевський, Б. Ярхо, В. Будний, М. Ільницький), так і здобутки вітчизняних та зарубіжних літературознавців та критиків, які займались дослідженням творчості письменниць (О. Баган, З. Живка І. Голубовська, О. Мишанич, Н. Сорока, В. Шевчук, М. Рубінс, О. Philipponnat, P. Lienhardt). Складність порівняльного аналізу зумовлена почасти тим, що текст французької письменниці залишається маловідомим українському читачеві, переклад з французької досі не здійснено, структурне його вивчення не проводилося, а у зіставленні згадані твори взагалі не оцінювалися.

Розуміння змісту виразних мотивів самотності та відчуження у повістях Наталени Королевої “Без коріння” та Ірен Немировські “Осінні мухи” служитиме роз'ясненню багатьох проблемних питань спадщини митців, допоможе виявити ще не розкриті грані їх художнього світу, повніше осягнути специфіку творчого методу на тлі української та французької літератури першої половини ХХ століття. Зіставне тлумачення обраної ланки має на меті встановити генезис центральних мотивів, дослідити динаміку їх розвитку та функціонування, віднайти та проаналізувати наявні форми їх подібностей чи відмінностей, а також означити роль та сутність наскрізних мотивів у створенні цілісної картини художнього твору.

Оскільки поняття “мотив” є досить дискусійним у теорії літератури, порівняльну розвідку варто розпочати зі встановлення суті вихідного елемента.

Б. Томашевський, як і інші учені, близькі до формальної школи, визначає “мотив” у тісному співвідношенні із тематикою художнього твору: “Тема неподільної частини твору називається мотивом” [1; 121]. Полемічне, до вище вказаного, трактування пропонує О. Веселовський у праці “Поетика сюжетів”: “Під мотивом я розумію формулу, що відповідала на перших порах суспільності на питання, які природа всюди ставила людині, або яка закріплювала особливо яскра-

ві, що здавалися важливими чи повторювалися, враження дійсності. Ознака мотиву — його образний одночленний схематизм” [2; 122].

Зважаючи на семантичну спорідненість понять “мотив”, “тема”, “фабула”, “сюжет” Б. Томашевський доходить висновку: “Мотиви, поєднуючись між собою, утворюють тематичну єдність твору. З даної точки зору, фабулою є сукупність мотивів в їх логічному причинно-часовому зв’язку, сюжетом — сукупність тих самих мотивів у тому самому послідовному зв’язку...” [1; 121].

В. Будний та М. Ільницький підсумовують: “Тема як інваріант містить парадигму варіантів — мотивів, які розгортаються в синтагматичній послідовності, вибудовуючи образну систему твору, зокрема сюжет (образ події), і виражаючи його ідею — творчий концепт, мистецьку інтенцію, авторський задум, ставлення до зображуваного предмета” [4; 174].

Отже, мотив — це важлива змістова одиниця твору, що є частиною фабули і творить сюжет, засіб розкриття художніх образів та ідей, втілення естетичного задуму митця. Порівняно з темою, що є відносно сталою величиною, мотив є хиткою, в художньому смислі, категорією, що може змінюватись, поєднуватись з іншими мотивами, виконувати як сюжетотвірну, так і структуротвірну функцію в літературному творі.

Порівняльний підхід до тлумачення “мотивних звучань” у письменницьких творах, неминуче виводить дослідників в інтердисциплінарні царини психології, антропології, філософії та релігії.

Вчені-філософи В. Табачковський, М. Булатов, Н. Хамітов розрізняють екзистенційні відчуття, які є наслідком перебування в зовнішній чи внутрішній самотності: “Зовнішньою можна вважати самотність, яка є результатом випадкової суперечності людини і соціального середовища. Внутрішня самотність виступає результатом *суперечності людини з собою...*” [5, 244–245].

Вивчаючи прояви самотності, психологія, як правило, прагне об’єднатися із соціологією. У цьому плані характерною є назва дослідження Ю. Швалба та О. Данчевої “Самотність: соціально-психологічні проблеми”. Дослідники висувають лаконічне та зрозуміле пояснення: “Відсутність духовного єднання переживається як самотність” [6; 248]. О. Карлос Мігель Буела, з релігійної точки зору, наголошує: “Самотність — це щось таке, що абсолютно суперечить

людській природі. Зрештою, руйнує людину. Все завершується тим, що вона приводить до смерті, тому що породжує в людині огиду до життя” [7; 132].

Наталені Королевій, “екзотичній” напівіспанці, як її слушно називають, що опинилась у “чужій” Україні після багатьох років навчання у французьких Піренеях, як нікому знайоме відчуття дисгармонії у новому соціальному середовищі, доказ чому — особистий досвід, трансформований у художню автобіографічну версію “Без коріння”.

Що ж стосується Ірен Немировскі, славетної французької романистки українського походження, яка з сім’єю емігрувала до Парижу після подій Російської революції 1917 року, то беззаперечною залишається житейська правда, яку наскрізь пройняли післявоєнні сумніви, відчай і туга за слов’янським краєм, які не могли не позначитись на мотивному рівні її перших творів, і особливо помітні на сторінках повісті “Осінні мухи”.

Перебування в межовій ситуації, непересічні, але подібні, до певної міри, обставини життя, еміграція зумовили, очевидно, сумну настроєву тональність початкових витворів як української, так і французької письменниці. Адже як акцентує К. Ясперс: “Людину як таку охоплює страх, викликаний тим, що вона не може жити відірваною від своїх джерел” [7; 327]. Такого роду побоювання, як доводить літературна практика, нерідко породжує трагічність світовідчуття митців, які волею обставин були закинуті у простір несвободи та чужини.

Філософи В. Табачковський, М. Булатов, Н. Хамітов, шукаючи шляхи подолання самоті (внутрішньої та зовнішньої), зауважують: “Лише у комунікації людина може стати особистістю, відчути й реалізувати свою неповторність у світі” [5; 244]. Фактор опанування мовою, навіть ментальністю іншого народу, спричиняє різку зміну ідейних переконань, спонукає до конкретних дій. Наталена Королева, освоївши українську мову, Ірен Немировскі — французьку, заглибились у таїни “вимушеного”, але не “нав’язаного” спілкування, та, невдовзі, відчули єдність з невіданими державами та їх людьми, що збудило нескориме прагнення — внести власну тональність у іноземну прозу. Звідси рясний та непересічний, але справді щирий письменницький доробок митців.

Прихильність та шана Наталени Королевої та Ірен Немировскі до “чужинського” простору, сьогодні, ні у кого, вже не викликають сум-

нівів. Проте у центрі читацької перцепції, обраних для порівняння повістей “Без коріння” та “Осінні мухи”, усе ж запановує, порушена авторами, і така близька їм, проблема взаємин особистості із зовнішнім полюсом, передусім — із “чужою” суспільною системою, котра виявляється вкрай несприятливою для індивіда, його нормального розвитку й самовияву.

Розлогий діапазон утвердження самотності людини яскраво втілюється у особі Ноель — головної героїні повісті Наталени Королевої “Без коріння”. Наростаюча печаль юної іноземки (сімнадцятилітня дівчина приїздить до Києва після дванадцяти років виховання у монастирі Нотр-Дам де Сіон у французьких Піренеях), що вирушає назустріч новому, цілком чужому та незрозумілому їй життю, у твір вплітається не лише у ностальгічні мотиви, а й переходить одразу у двочленну форму “батьківщина — чужина”, в якій обидва елементи перебувають у чітко виявленій опозиції один до одного: “Ноель вже зовсім перестала всміхатися. Справді контраст між ясным її усміхеним Півднем і тим, що бачила тут, сильно вражав. Здавалося, що її вирвали з життя, повного сонця, надій, можливостей і обіцянок, щоб закопати без жалю живою в могилу, як колишніх у чомусь винуватих весталок” [9, 52].

Тужливий настрій домінує і у викладі нелегких життєвих деструкцій центрального персонажа повісті Ірен Немировскі “Осінні мухи” — старенької няні Татяни, яка постає не лише як символ прірви, що існує між кількома поколіннями, але є водночас пам’яттю вигнанців, єдиним спомином про їх щасливе та мирне “учорашнє” життя. Нянюшка, яка виростила і виховала не одне покоління Каріних, сумно переживає “падіння” кожного із них на ниві складних історичних та суспільних перебудов. І, зрештою, скорившись “жорсткій” долі, обравши за поводири лише любов, обов’язок та відповідальність перед “рідними”, іде у далеку еміграцію — спочатку в Одесу, потім у Марсель, Париж.

Пекельним болем сповнюється серце Татяни Івановни від різького усвідомлення абсурдності людського буття у французькій столиці: “Ils allaient, venaient, d’un mur a un autre, silencieusement, comme les mouches d’automne, quand la chaleur, la lumiere et l’ÿti ont passÿ, volent pÿniblement, lasses et irritÿes, aux vitres, traonant leurs ailes mortes” (“Вони ходили назад і вперед, від стіни до стіни, мовчки, немов ті

осінні мухи, які, коли зникає спека, сонце та літо, літають із важкістю, брудні і роздратовані, між шибками, тягнучи за собою свої змертвілі крила” (тут і далі переклад мій. — Т. С.) [10; 25].

Переживання замкнутості у герметичному світопросторі, що обтяжує як головну героїню повісті “Без коріння”, так і няню Татьяну із твору “Осінні мухи”, спочатку обумовлює навіть “примхлива” природа із певними кліматичними незбігами. Ноель, відтворюючи у пам’яті вир Різдяних свят у Високих Піренеях, невимовно сумує: “Не було там ні снігу, ні морозу, ні голих дерев, перемішаних із чорними силуетами, вкритих жалобою ялин. Тепле-претепле повітря, напоєне запахом евкаліптів” [9; 92].

Панорама “в’ялого” переходу “осінь-зима” згущує барви “французького виживання” в очах старенької няні Татьяни: “Quand est-ce que l’hiver viendra enfin? disait-elle. Ah, mon Dieu, qu’il y a longtemps que nous n’avons vu ni le froid ni la glace... L’automne est bien long, ici...” (“Коли нарешті настане зима? — говорила вона. О мій Боже, як давно ми не бачили ні холоду, ні морозу... Осінь дуже довга, тут...”) [10; 35].

Екзистенціал самотності, що знаходить вияв у занотованих мріях про сонце чи сніг, переростає плавно у логічно сфокусовані спогади, які у душі героїв, з огляду філософського судження, стають своєрідною незримою силою, імпульсом, ностальгією за тим, що уже втрачено.

Звернення до минулого життя в “іншому світі”, життя “з корінням”, “між своїми” накладаються українською письменницею на менш виразні події із теперішнього свідомого буття Ноель: “Серце стиснулося при згадці про довгий, тихий рефектар, де так смакували оливки з білим хлібом на вечерю. І де під час обіду читали “Фабіолу”, “Каліксту” й інші такі шляхетні книги” [9; 57].

Ірен Немировскі не обмежується “сухою” констатацією фактів, часто випліскує розбірливі картини із недавніх, але таких пам’ятних для нянюшки подій: “Elle se rappelait la nuit de Noël lorsque Cyrille et Youri йтаient partis... Elle croyait entendre encore la valse qu’ils avaient jouйе cette nuit-la...” (“Вона пригадувала Різдяну ніч, коли поїхали Кирил і Юрій... Їй здавалося, що вона все ще чує звуки вальсу, який грали тієї ночі...”) [10, 38].

Сконцентровуючи головну увагу на чинниках, що призводять до неминучих конфліктів у психічних спектрах героїв, Наталена Коро-

лева та Ірен Немировські, перетворюють “встановлений побут” на так звану духовну в’язницю для мислячої, високорозвиненої особистості.

Лікар Артур Шефер, оглянувши й вислухавши Ноель, стан здоров’я якої різко погіршився за період навчання у Київському інституті для шляхетних панночок, без жодних вагань констатує: “Ця дівчина мусить умерти не від туберкульозу, а від того, що вона тут *без коріння*, вирвана зі свого ґрунту й пересаджена в цілком чужий. І тому вона й сама всім і завжди — чужа, чужа й одинока, самотня” [9; 105]. “Одне слово як рослина без коріння...” [9; 106] гине юне створіння від щоденної нудьги, глибокої порожнечі, нестачі душевної поживи, всенаростаючого розпацу та безнадії.

Передчуття неминучої смерті на чужині як наслідок відірваності від субстанційної основи придушує останню надію та жагу до життя у няні Татяни: “*La neige... Quand elle la verrait tomber, ce serait fini... Elle se coucherait et fermerait les yeux pour toujours*” (“Сніг... Коли вона побачить, що він падає, настане кінець... Вона ляже і закриє очі назавжди”) [10; 38].

У хвилини граничного віддалення, коли самотність перетворюється у тунель, який закінчується такими проблемами, діаметрально протилежними любові до життя, героїні повістей “Без коріння” та “Осінні мухи”, знаходять останню розраду у замріяному вдивлянні у вікно: “Ноель сперлася на вікно й дивилася на голі ще в садку дерева... А “там”!.. Там цвітуть солодко запашні мімози, вулиці повні гамору, сміху, жарту. Маски, походи серед пісень і сміху, сміху, сміху...” [9; 119]; “*De nouveau, elle ouvrit la fenetre... “Chez nous, songeait-elle, chez nous, maintenant...” Elle ferma les yeux, riyvit avec une p̄cision extraordinaire la neige profonde, les feux du village qui scintillaient au loin, et la riviere a la lisiere du parc, йtincelante et dure comme du fer*” (“Знову вона відчинила вікно... “У нас, подумала вона, у нас, зараз...” Вона закрила очі, вкотре побачила, з надзвичайною ясністю, глибокий сніг, сільські вогники, що виблискували в далині, і річку на краю парку, блискучу і тверду, немов із заліза”) [10; 38].

Символ вікна як протистояння двох світів — бажаного та дійсного, кінечного та безкінечного, — їх взаємозв’язку і в той же час не-досяжності ідеального, вказує на ціль прагнень та неможливість їх досягнення, звідси — плачевний стан героїв, який можна охаракте-

ризувати як заглиблений у себе, відчужений, непристосований до теперішнього життя.

Мотивно-композиційний вузол, сформований через нездатність реалізації особистісних потенцій, зтягується до границь неможливого. Напружене переживання дійсності, трансформоване через внутрішнє протистояння минулого та майбутнього, життя та смерті, підводить українську та французьку письменницю до фінального сплеску.

Крізь призму сюжетної дії Ноель (вона ж Наталена) віднаходить, хоч і з гірким досвідом, особливе почуття спільності з Україною та українством. Молода “гаряча” кров, підкріплена вседолаючою силою волі й духу, допомагає їй вижити, здолати рубіж між “своїм” та “чужим”, щоб остаточно “вкорінитись” на сторонній ділі землі. В пам’яті закарбовуються слова української подруги: “Чому б і вам не бути вкупі з нами? Адже ще ж питання: чи “ваші” Піренеї, чи може “ваша” Україна?..” [9; 195].

Інша, уже трагічна, розв’язка полегшує страждання старенької нянюшки із повісті Ірен Немировскі “Осінні мухи”. Безмістовне “існування” у безридному домі призводить, як не прикро, до безглуздої неусвідомленої гибелі: “Et, seulement quand elle fut entrée dans la Seine jusqu’a mi-corps, la raison lui revint complètement. Elle se sentit glacée, voulut crier, mais elle eut seulement le temps de tracer le signe de la croix et le bras levé retomba: elle йtait morte” (“І лише коли вона увійшла до пояса у Сену, до неї повністю повернулася свідомість. Вона відчула, що замерзає, хотіла закричати, але встигла лише зобразити знак хреста, і її піднята рука знову впала: вона померла”) [10, 42].

Навіяні життєвим фатумом, підсилені мистецькою фантазією авторів, спалахи відвертості сплітають лиховісну тканину буття героїв. Реципієнт, зіставляючи значення окремих слів, виразів, фраз, описів, частин текстів чи цілих творів із конкретними фактами дійсності, зживаючись із художніми образами, починає усвідомлювати схематичність екзистенційного виміру психічних станів самотності та відчуження, доповнювати або навіть перебудовувати попередні уявлення про внутрішнє “я” та навколишній простір.

Загалом, художнє дослідження одвічних проблем самотності та відчуження у світлі творчого мислення Нателени Королевої та Ірен Немировскі (повісті “Без коріння” та “Осінні мухи”) прочитується



не лише як парадоксально-трагічне світовідчуття митців, органічно поєднане із соціальними чи історичними картинами, але й конкретно виводиться на мотивно-функціональних рівнях, що допускає формування зіставних концептів українсько-французької міжлітературної відповідності. Засобами компаративного аналізу мотивів самотності та відчуження у розглянутих повістях виявлено низку спільних ознак, які, створюючи відповідний настрій, сприяли максимальному розкриттю ідейних та світоглядних переконань письменниць, налаштували на пізнання глибинних основ їх творчих методів.

#### Список використаних джерел

1. Томашевський Б. В. Теория литературы. Поэтика : учеб. пос. / Б. В. Томашевський — М. : Аспект Пресс, 1999. — 334 с.
2. Вступ до літературознавства. Хрестоматія : навч. посібн. [для студ. вищ. навч. закл.] / [упоряд. Н. І. Бернадська]. — К. : Либідь, 1995. — 256 с.
3. Будний В. Порівняльне літературознавство : підручн. / В. Будний, М. Ільницький. — К. : Вид. дім “Києво-могилянська академія”, 2008. — 430 с.
4. Філософія: Світ людини. Курс лекцій : навч. пос. / [В. Г. Табачковський, М. О. Булатов, Н. В. Хамітов та ін.]. — К. : Либідь, 2003. — 432 с.
5. Швалб Ю. М. Одиночество: социально-психологические проблемы / Ю. М. Швалб, О. В. Данчева. — К. : Украина, 1991. — 270 с.
6. Буела О. Карлос Мігель. Молодь у третьому тисячолітті / Буела О.; Карлос Мігель. — Львів : Добра книжка, 2009. — 384 с.
7. Ясперс К. Смысл и назначение истории / Ясперс К. — М. : Политиздат, 1991. — 527 с.
8. Королева Н. Без коріння; Во дні они; Quid est Veritas? / Н. Королева. — Науково-ідеологічний центр ім. Дмитра Донцова. — Дрогобич : Відродження, 2007. — 672 с.
9. Нйміровскы І. Les mouches d'automne / Нйміровскы І. — Paris : Grasset, 2005. — 43 p.

*Ірина Терехова*



**АНТИЧНІСТЬ І ШЕВЧЕНКІВСЬКА  
КОНЦЕПЦІЯ ПРЕКРАСНОГО  
(на матеріалі російськомовної прози)**

*У статті розглядається вплив світоглядних орієнтирів доби античності на формування концепції прекрасного в прозі Т. Шевченка, яка є оригінальним явищем, оскільки не вписується в канони тогочасної літератури, вбираючи в себе як національні, так і європейські літературно-естетичні традиції.*

**Ключові слова:** античність, проза, прекрасне, ідеал.

*The article is devoted to the influence of world outlook priorities of antique times on forming of conception of beauty T. Shevchenko's prose, that is an original event which doesn't meet the literature's standards of that time having both national and European literary-aesthetic traditions.*

**Key words:** antique, prose, beauty, ideal.

Тривалий період увагу дослідників привертала поетичні твори Т. Шевченка, прозові ж вважалися додатком до поезії. У більшості тогочасних літературно-критичних видань підкреслювалася художня меншовартість прози автора. Так, М. Зеров характеризував її як найслабшу, найнепомітнішу частину його літературної спадщини [7; 175]. Однак на сьогодні відбувається переоцінка прозової творчості Т. Шевченка, вона стає надбанням не тільки національним, але й європейським.

Загальновідомим є той факт, що Шевченко був основоположником нової української літератури. Крім того, як слушно твердить Є. Сверстюк, він ще заклав її духовні основи, а отже, основи етичні й естетичні [17; 363]. У творчості письменника спостерігається синестезія естетичного та літературного. Без застосування естетичних категорій зрозуміти й оцінити його прозовий доробок майже неможливо. У прозі Шевченка естетичну значущість має категорія прекрасного. Р. Гром'як дійшов висновку, що "у Щоденнику, повістях слово

“прекрасний” (прекрасное) постійно функціонує у синонімічних рядах зі словами “очаровательный” (очаровательно), “прелестный” (прелестно), “обаятельный” (обаятельно), “волшебный” (волшебно)” [5; 21].

Безсумнівно, Шевченко був відданим прихильником краси, це визначило його естетичну позицію в Щоденнику, повістях, епістолярії. Така естетична позиція письменника, напевне, зумовлена специфікою розвитку української літератури XIX століття, коли краса “прекрасної миті для людини, пригніченої постійним пошуком матеріального достатку, опредметнилась в творчості плеяди видатних представників української культури” [4; 84]. Це сприяло формуванню естетичного кредо Шевченка-митця.

Прекрасне як неодмінна складова художнього світу прози письменника, потребує глибокого, різноаспектного дослідження, як зазначає відомий шевченкознавець В. Смілянська [18; 245]. У літературознавстві на позначення актуалізації цього явища використовується термін — “філософське шевченкознавство”, який ввела в обіг О. Забужко [6; 34].

Нині йдеться про амальгамність естетичного світосприйняття та художнього мислення Т. Шевченка. Термін амальгамності використовує І. Лімборський у монографії “Європейське та українське Просвітництво: незавершений проект? Реінтерпретація канону і спроба компаративного аналізу літературних парадигм” [10; 285]. Це дозволяє “пояснити деякі складні моменти еволюції тогочасного художнього дискурсу” [10; 285]. Для прози письменника властива саме амальгамність — поєднання різноманітних естетичних принципів. Це явище закономірне і його можна пояснити “здатністю літератури змінюватися у своїх провідних формах та наративах разом з естетичними нормами епохи” [16; 30]. Такий синтез зумовлений розвитком української літератури, який “в першій половині XIX століття характеризується швидкою зміною літературних напрямів, а естетичну усвідомленість цього процесу — зміною естетичних принципів, понять і концепцій” [8; 128].

Розглядаючи творчість Шевченка як унікальний літературно-естетичний феномен, В. Петров у статті “Естетична доктрина Шевченка” характеризує його не як прояв певної літературної традиції, романтичної чи реалістичної, а цілком самостійної доктрини, яку

можна трактувати як “шевченкізм” [14; 39]. Проза Шевченка справді синтетична, вона ввібрала в себе естетичний досвід кількох епох: античності, Середньовіччя, Відродження, бароко, Просвітництва, Нового часу. Саме це стало підґрунтям для формування авторської концепції прекрасного.

Заслуговує на увагу думка З. Мітосек, яка зазначає, що античність “надовго визначила європейські стандарти краси” [13; 22]. Прекрасне тут вважалося одним із найбільших благ. Для цього часу властиві принципи міри, пластики, гармонії. Людина ставала мірою прекрасного, а відчуття краси стверджувало свободу у всіх вимірах. Визначальним для античності був естетичний досвід Стародавньої Греції, де еволюція прекрасного здійснювалася поступово. У творах Гесіода показано розрив краси і добра. Сафо відмітила різку відмінність між фізичною та духовною красою і наголосила на домінанті краси духовної. В Есхіла, Софокла та Еврипіда прекрасне спочатку виражалося в зовнішній формі, а потім стало внутрішньо перетинатися з моральним, від чого назрів конфлікт між ними. Для стародавніх греків прекрасне було властивістю світу природи, їх вражала досконалість та краса природи. Греки розуміли прекрасне досить широко: охоплювали цим поняттям красиві предмети, форми, барви, звуки, прекрасні думки і прекрасні звичаї. Тому пріоритетним був гуманістичний ідеал, що мав свою проекцію на художню досконалість і неосяжний художній еталон. У цей період усвідомлюється життєорганізуюча здатність прекрасного, виокреслюється особистісний аспект у його творенні. Найвищу форму краси давньогрецькі філософи бачили в духовній, моральній красі характеру, інтелектуальній красі думки.

На формування ідеалу прекрасного значний вплив мали і міркування Платона та Аристотеля. Для Платона прекрасне було об'єктивно-сущим і досяжним за допомогою розуму. Прикметно, що ейдоси споглядаються за допомогою душі до її поселення в тіло, Платон наділяє властивістю краси. “Красу, що сяє, можна побачити тоді, коли ми разом з щасливим сонмом бачили своїм зором блаженне видовище, одні — слідуючи за Зевсом, другі — за іншими богами, прилучалися до таїнств, які по праву можна назвати найблаженнішими, і здійснювали їх, самі ще непорочні й не випробувавши лиха, яке очікує нас в майбутньому” [15; 215]. Захоплений красою, філософ бачить початок зростання душі. Платон зображує дію краси на

душу людини, розвиваючи міф про крилату природу душі, схожої на птаха, та про “приростання” його крил при спогляданні прекрасного [3; 169]. Філософ вважав, що прекрасне — це “одвічна ідея”, до якої реальні прекрасні предмети мають лише опосередковану причетність [9; 75]. Прекрасне існує вічно, не збільшується і не зменшується, не виникає і не зникає.

Для Аристотеля, на відміну від Платона, прекрасне — не об’єктивна ідея, а об’єктивна якість речей. У “Поетиці” він говорить: “Для прекрасного — і живої істоти, і всякої речі, що складається з будь-яких частин, треба, щоб ці частини не тільки були впорядковані, але й мали не випадково взятую величину. Адже прекрасне виявляється у величині і порядку, а тому прекрасна істота не може бути ні надто мала, бо при її огляді, що потребує ледве помітного часу, образ був би невиразний, ні надто велика, бо її не можна було б оглянути відразу. Наприклад, якби тварина була б у десять тисяч стадій завдовжки, то єдність та цілість її зникали б з поля зору глядачів” [1; 51]. Отже, для Аристотеля однією з дефініцій краси є єдність і цілісність. Інше аристотелівське розуміння прекрасного міститься в його роботі “Метафізика”, де названо три його ознаки: визначеність, узгодженість та співмірність [2; 654]. Краса виступає як міра, а мірою всього стає людина. Ця концепція теоретично відповідала гуманістичній художній практиці античного мистецтва.

Традиції Платона та Аристотеля не пройшли повз увагу наступних поколінь мислителів. Знайшли вони відгомін і в українській літературі, зокрема у творчості Т. Шевченка. На думку І. Фізера, щодо філософії Платона і Аристотеля, позиція Шевченка наближається більше до другої, ніж до першої” [19; 44]. Близькість між філософією Аристотеля та Шевченковою візією краси вбачається передусім у розумінні прекрасного як буття, що виявляється в природі, мистецтві, красі тіла людини, красі її думок, почуттів і вчинків. Такі аристотелівські засади стають визначальними складниками концепції прекрасного в Шевченка. Письменникові імponує позиція давньогрецького мислителя і щодо прекрасного в мистецтві: наголошення на правдивості при ідеалізації моделі, застереження від захоплення штучно створеним прекрасним, наявність катарсису — очищення через мистецтво, полегшення, пов’язане з насолодою. Ці твердження знаходять своє відповідне відлуння в прозі автора.

Шевченкове синкретичне поняття про прекрасне з погляду художника і письменника підпорядковувалось античним канонам. Передусім це пояснюється його навчанням в Академії мистецтв, де античність визначала зразки досконалої краси. Саме в Академії мистецтв Шевченко наслідував ідеалізовані образи, позачасові, позанаціональні норми краси. На думку М. Майстренка, "у російськомовних повістях Шевченка, його щоденнику, листах — античність органічно входить в мову письменника та його персонажів" [12; 44]. Це спостерігається в алюзіях з римської та грецької міфології. Персонажі повістей нагадують авторові легендарних міфічних постатей: Лукія, головна героїня повісті "Наймичка", здається Церерою — богинею землеробства та Венерою — римською богинею краси і кохання. Цей типологічний зв'язок органічно вплітається в канву сюжету повісті. Лукія знаходиться начебто на перехресті, перед нею поставлено вибір: або піддатися всепоглинаючому почуттю кохання до улана й піти шляхом Венери, або вистояти, вистраждати, проте зберегти зв'язок із землею, з родинними традиціями, морально відродитися. Героїня обирає шлях Церери.

Музиканта, героя однойменної повісті, Шевченко назвав Орфеєм, а той був міфічним давньогрецьким співаком, який своїми піснями приборкував звірів, тим самим перевершуючи всіх земних музикантів. Паралель з Орфеєм є досить промовистою. Музикант, як і його міфічний прототип, був обдарованою особистістю і сенсом життя вважав мистецтво. Своєю віртуозною грою він зачаровував слухачів, а це переважно — кріпаки, уводив у стан ейфорії, якої так не вистачало в буденній реальності.

Варнак з однойменної повісті порівнюється з Нестором — одним із героїв "Іліади" Гомера, мудрим царем Пілоса. Через важкий шлях поневірянь, випробувань, помилок Варнак відкрив для себе істинний сенс життя і досягнув рівня справжньої мудрості.

Не завжди міфічні персонажі є двійниками героїв, вони виконують певну роль у подальшому розвитку подій. Так, на початку повісті "Художник" згадується Меркурій, який був посланцем богів, медіумом між божественним та земним світом. Молодому Художникові даровано волю, тепер він може вільно реалізувати себе в божественному мистецтві. Проте згодом у тканину сюжету введено згадку про Зевса — бога грому та блискавки. Саме цим образом Шевченко показує, що над Художником висить фатум — символ руйнації, загибелі таланту.

У повістях на зв'язок з античністю вказують і вживані прізвища видатних неміфічних діячів античності: Давида, Гомера, Горація Діогена, Тіта Лівія, Геродота (“Близнецы”), Марка Антонія (“Художник”) та інші. Прозі Шевченка властиві світоглядно-естетичні орієнтири античності. Головним складником його уявлення про прекрасне є античний ідеал калокагатії, що сформувався у філософії Платона і згідно з яким зовнішня краса є лише першою сходинкою на “драбині краси”, що веде до краси духовної, краси законів, краси вчень і наук. Ідеал калокагатії підносився над буденним життям і об'єднував фізичні й моральні якості в співрозмірну єдність. Прекрасною, на думку Шевченка, є та людина, яка наділена досконалою красою і є носієм добра та благ щодо інших. Такий ідеал калокагатії втілений у багатьох образах: Лукії (“Наймичка”), панни Магдалени (“Варнак”), Катрусі (“Княгиня”), Олени (“Прогулка с удовольствием и не без морали”), сім'ї Сокир (“Близнецы”), Прехтелів (“Прогулка с удовольствием и не без морали”), Степана Мартиновича Левицького (“Близнецы”). У російськомовній прозі Шевченка втілено й інші риси античного ідеалу прекрасного: гармонію, міру, єднання розумного та благородного, узгодженість з навколишнім світом. Чи не найважливішою рисою також є зв'язок людини з цариною мистецтва, оскільки воно вважалося джерелом прекрасного і відіграло вирішальну роль у становленні особистості. Для доби античності освічена людина — це людина музикальна, що вміє співати, грати і танцювати [11; 11–12]. Герої повістей Шевченка, так як і античні персонажі, віддані мистецтву, матеріальні блага для них мають другорядне значення (“Художник”, “Близнецы”, “Музыкант”).

Отже, Шевченка справедливо можна вважати новатором, проза якого є оригінальним явищем, що не вписується в канони тогочасної літератури. Оригінальність прози виявляється в її амальгамності — нашаруванні різних літературно-естетичних традицій: античності, середньовіччя, Відродження, бароко, Просвітництва, Нового часу. Античні традиції відображаються в художніх образах повістей — прототипах деяких античних героїв (“Варнак”, “Наймичка”, “Музыкант”, “Художник”); а також у мові письменника та його персонажів. Центральним у Шевченковій візії прекрасного став античний принцип калокагатії — єдності краси та добра.

## Список використаних джерел

1. Аристотель. Поетика / Аристотель. — К.: Мистецтво, 1967. — 134 с.
2. Аристотель. Сочинения: в 4 т. / Аристотель. — М.: Мысль, 1983. — Т. 4. — 830 с.
3. Асмус В. Ф. Платон / В. Асмус. — М.: Мысль, 1975. — 220 с.
4. Вільна Я. В. Альтернативи творчого вибору: діалогіка гуманістичних концепцій Т. Шевченка і Г. Квітки-Основ'яненка // Інтерпретація позитиву в творчості Шевченка (аспекти символу, аксіології, онтології, міфу, психології і стилю) / редкол.: Семенюк Г. М., Задорожна Л. М., Вільна Я. В. — К.: Альтпрес, 2002. — С. 82–111.
5. Гром'як Р. Т. Естетика Т. Шевченка / Р. Т. Гром'як. — Тернопіль: Просвіта, 2002. — 52 с.
6. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. — [3-є вид.] / О. Забужко. — К.: Факт, 2006. — 148 с.
7. Зеров М. Українське письменство / М. Зеров. — К.: Основи, 2003. — 1300 с.
8. Івакін Ю. Нотатки шевченкознавця / Ю. Івакін. — К.: Радянський письменник, 1986. — 311 с.
9. Левчук Л. Т. Основи естетики / Л. Т. Левчук. — К.: Вища школа, 2000. — 271 с.
10. Лімборський І. Європейське та українське Просвітництво: незавершений проект? Реінтерпретація канону і спроба компаративного аналізу літературних парадигм / І. Лімборський. — Черкаси: ЧДТУ, 2006. — 363 с.
11. Лосев А. Ф. Античная музыкальная эстетика. — М.: Музгив, 1960. — 304 с.
12. Майстренко М. І. Шевченко і античність. Літературознавчий нарис / А. Ф. Лосев. — Одеса: Маяк-Асоціація “Бригантина”, 1992. — 296 с.
13. Мітосек З. Теорії літературних досліджень; пер. з польськ. В. Гуменюк / З. Мітосек. — Сімферополь: Таврія, 2003. — 408 с.
14. Петров В. Естетична доктрина Шевченка / В. Петров // Слово і час. — 2002. — № 10. — С. 37–41.
15. Платон. Избранные диалоги / Платон. — М.: Художественная литература, 1965. — 442 с.
16. Попович М. В. Нарис історії культури України / М. В. Попович. — К.: АртЕк, 1998. — 728 с.
17. Сверстюк Є. О. На святі надій. Вибране / [упоряд. В. Андрієвська, Р. Мика] / Є. О. Сверстюк. — К.: Наша віра, 1999. — 782 с.
18. Смілянська В. Л. Шевченкознавчі роздуми: зб. наук. праць / НАН України, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка / В. Л. Смілянська. — К., 2005. — 491 с.
19. Фізер І. Філософія чи філо-софія Тараса Шевченка // Світи Тараса Шевченка: Збірник статей. До 175-річчя з дня народження поета / І. Фізер. — Нью-Йорк—Париж—Сидней—Торонто—Львів, 1991. — С. 40–52.



**Віктор Удалов**



## МЕТОДОЛОГІЯ У СКЛАДІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

*Стаття досліджує недостатньо вивчену проблему кількості, номінацій, взаємозв'язків складових частин науки літературознавство. Для цього використано незвичний механізм цілісно-системного дослідження об'єкта як цілого.*

**Ключові слова:** літературознавство, цілісно-системний метод, літературна критика, історія літератури, теорія літератури, методологія літературознавства.

*The article deals with the problem of quantity, nominations and interrelations of the basic components making up "the science of literature". In this paper a new approach, based on integral-system level, is suggested, which is adequate to the very nature of the object of the research.*

**Key words:** science of literature, partial-system level, integral-systemic method, literary criticism, history of the literature, theory of the literature, methodology of science of the literature.

Здавна існують різні погляди щодо кількості й номінацій складових науки "Літературознавство". Здебільшого пишуть про *три* основні дисципліни — теорію літератури, історію літератури, літературну критику [12; 62]. Але є й інша кількість — *чотири* (додають бібліографію), *дві* (теорія та історія літератури), *п'ять* (додають компаративістику з текстологією), *шість* [3; 224] (додано методологію, риторіку й герменевтику). У 60–80-ті рр. ХХ-го ст. були відомі й інші *чотири* складові — методологія, теорія літератури, літературна критика та історія літератури. Проблема, отже, існує, і є потреба розібратися в ній об'єктивно.

Стосовно головної причини таких поглядів одразу скажемо, що пов'язана вона з певним і здавна існуючим історичним рівнем розвитку літературознавства і, що не менш важливо, науки загалом. Цей рівень — *частково-системний* [див.: Гончаренко 1970; Авер'янов 1985; Готт 1986; Удалов 1995, 1998; Удалов, Зубович, Полежаєва 2005].

Саме з ним пов'язані вузькі, власне часткові уявлення про об'єкти, категорії, поняття, що вивчаються. Цю частковість намагалися навіть виправдовувати. “Систематизація, — зафіксовано у “Філософських словниках” ХХ-го ст., — завжди однобічна, бо логічні системи неспроможні вичерпно відобразити закономірності об'єктивних систем” [17; 628].

Між тим “однобічність” виникає не через “неспроможність” науки, а через те, що одні закономірності залучають частково, інші не помічають або ігнорують. Про це у свій час було сказано: “Звичайно використовують лише якусь сторону, рису, ознаку філософської категорії (принципу, закону), але, як правило, ніяк не усю методологічну “потужність” категорії” [7; 16].

У даному разі першочерговим є те, що для вирішення кількості складових літературознавства залучалися лише *три* параметри (й поняття) для позначення 2-го ступеня будови кількісної сфери внутрішньої сторони об'єкта: “одиничне”, “особливе” і “загальне”. Вони були навіть немов “вичерпані” книгою О. П. Шептуліна “Диалектика единичного, особенного и общего”. Четвертий аспект — “*всезагальне*” — недооцінювався через використання штучного принципу “тріадного мислення”, абсолютизованої “гегелівської тріади” [21; 700], замість звернення до природного — *бінарного* мислення, адекватного онтологічним принципам [10; 156–157; 15; 13–26; 13; 106]. Не було враховано й те, що “одиничне” й “особливе” разом визначають “окреме” (це їх об'єднуюча сторона), а “загальне” й “всезагальне” разом “однакове” в об'єкті. Такими є суто природні властивості внутрішньої й зовнішньої структури абсолютно кожного об'єкта. Якщо ігнорувати вказаними закономірностями, то помилок не уникнути.

Можливість позбавитися цих та інших помилок є на другому, вищому, а саме *природному* рівні — не на *частково-*, а на *цілісно-*системному, до виходу на який світова наука, хоча й повільно, просувається у наш “перехідний час”. На цьому рівні помічаємо: у межах 1-го ступеня бінарного аналізу структури літературознавства мають місце дві сторони, дві форми його існування. При подальшому аналізі, на 2-му ступені кожна з них знову виявляє дві складові; тепер це вже власне *науки* і разом їх чотири. І тут ніхто нічого вдіяти не може, бо це іманентна природа об'єкта. У кращому разі її можна адекватно усвідомити, спираючись на минулі досягнення.

Звернення до минулих досліджень завжди є корисним. У даному разі одна з двох основних сторін літературознавства вже була помічена. У книзі “Наука о литературе: Проблемы. Суждения. Споры” О. С. Бушмін писав про “*теоретичне* літературознавство” як складову цілісної науки [4; 17].

Усвідомлюємо, що ця сторона (форма існування) фіксує те, що для художньої літератури є “однаковим”. Вона опікується “об’єднуючими властивостями” усіх окремих проявів літератури: вивченням напрямів, течій, творчості письменника, творів з їх власними аспектами. “Однакове” для літератури — її текстуальність, наявність змісту, форми, типовості (у різних проявах), образності, конфліктності (з чим не всі згодні), методу, виду, авторського ідеалу, зв’язків із життям тощо.

Однак, якщо цим поглядом обмежитись, отримаємо лише часткове уявлення про форми існування (сторони) літературознавства. Коли ж врахувати, що завжди “ціле — це єдність протилежностей”, серед яких найменше є дві основні, — то висновок Бушміна маємо довести до цілісності. Інакше кажучи, маємо помітити, що об’єктивно наявна тут і друга сторона, протилежна. Це — “*практичне* літературознавство”, яке має справу, навпаки, із суто конкретними творами, конкретним історичним часом і простором, творчістю конкретних письменників, з особливостями їх праці — і все це у співвідношенні між собою або за плином часу, або в інших конкретних вимірах. Таке співвідношення й дає змогу побачити суто “окреме”, власне характер, ступінь, якість розмежувань, традиції та новаторство, їх розвиток.

Цілісно-системний підхід і погляд, відповідні методи підказують, що в даному разі заради цілісності треба не обмежуватися 1-м ступенем. Варто враховувати 2-й ступінь і здійснити черговий бінарний поділ *теоретичної* і *практичної* сфер.

Для цього врахуємо, що *практична* сфера як “окреме” — єдність “одиночного” і “особливого”, а *теоретична* сфера як “однакове” — єдність “загального” (ближнього узагальнення) і “всезагального” (глибинного узагальнення). Наслідком стає єдність *чотирьох* складових в об’єкті. Ця єдність має вигляд як “*одиночне-особливе-//-загальне-всезагальне*”. У конкретному прояві отримуємо таку картину.

*Практичне* літературознавство, яке функціонує з “окремим” в літературі, з відносно розмежованими літературними явищами, — на

2-му ступені будови вказує на наявність у ньому *двох практичних наук* про літературу.

Перша з них — *літературна критика*. Саме вона знайомить з *одичними* явищами “*поточного часу*”: новими темами, письменниками, творами, течіями, школами, новинками літератури останніх днів, місяців, останнього року.

Друга наука — *історія літератури*. Вона як носій “особливого” досліджує конкретно-розпізнавальні риси літературних явищ *усього минулого*, їх порівняння у хронотопному вимірі, традиції і новаторство, особливості життя і творчості митців у контексті літературного, суспільного, культурного розвитку країн, епох, періодів; специфіку змін в усіх аспектах.

Такими є *дві перші* конкретні науки в межах *практичної* сфери, — з *чотирьох*, що об’єктивно мають місце в літературознавстві як цілому.

Настала черга бінарного поділу другої сфери — тепер уже *теоретичного* літературознавства, де ініціюють себе 3-я і 4-а з основних наук про літературу. Вони виявляють себе у протилежному вимірі, не “ушир” (“поточне” — “історичне”), а “вглибину”, при зверненні до літературних закономірностей шляхом їх цілісного усвідомлення. Цілісність — природний метод, адекватний природі *усього матеріалу*.

Третя наука відкриває *загальне* в “однаковому”, вивчає, фіксує *безпосередні закономірності* літератури та її ближнього оточення, мистецтва (куди вона щільно входить як вид), а також специфічні правила їх пізнання і зв’язки з життям.

Зрозуміло, що йдеться про *теорію літератури*. Справедливо пишуть, що вона досліджує *загальні* внутрішні й зовнішні закономірності літературної творчості. Зокрема, специфіку літератури як виду мистецтва, функції літератури, естетичну спрямованість, образність, типи, види образів, наратологію, дискурс, типологію колізій і конфліктів, фабули, сюжету, жанру, матеріал, тематику, проблематику, ідейність, фактологію, текстуальність з інтертекстуальністю, пафос, ідеал, рід, метод, напрям, стиль і т.ін. При цьому помічаємо прагнення теоретиків літератури враховувати закономірності розвитку літературної творчості, що виконують функції методів, а у загальному аспекті — методології.

Звідси *четверта* основна наука літературознавства, вона ж друга теоретична — *методологія літературознавства*.

У радянський час методологію як складову літературознавства здебільшого не розглядали. Вважалося, що це складова філософії (марксистсько-ленінської). Наукам конкретним вона лише “здалеку” (зверхньо?) “підказує”, як треба досліджувати. Існувала й таємна заборона вивчати такі (об’єктивні) закономірності усім, крім філософам за фахом. Тим більше вивчати на побутовому матеріалі або на матеріалі художньої літератури (вона пишеться суб’єктами і тому суб’єктивна). Виключення було для фахівців природничих наук (фізики, астрономії, хімії) та політекономії (але ж їх теж створювали суб’єкти). Однак, *практично* спеціалісти конкретних наук шукали у ХХ ст. ще й “свою”, *конкретизовану* методологію. І виходили при цьому на рівень або методів особливого змісту (історичний, порівняльний, типологічний, антитетичний, аксіоматичний, антропологічний), або так чи інакше досліджували аспекти філософської методології. Або розробляли “окремо-наукові” методи, спільні певному колу наук (природничих, технічних, гуманітарних, соціальних). Останнім часом до них долучилося захоплення методами суб’єктивістського спрямування з одночасним несприйняттям або критичним ставленням до них. Таке ставлення з кожним роком наростало, проявляючи їх обмеженість і наявність виключень. Множилися нагадування типу: “здебільшого”, “частіше”, “як правило”, “крім того”, “іноді” тощо, а разом і думки типу: “Кожна з них має сенс і стає продуктивною лише в межах предметної сфери, окресленої її основоположними принципами” [16; 374]. Сказано це про “існуючі філософські методи”, але має пряме відношення й до усіх традиційних наукових методологій. Чому? Через їх *частковість*.

Отже, тут слід підкреслити, що поряд з усіма *частково-системними* методологіями існує також методологія *загальна*, якщо вона *цілісно-системна*. Справедливо буде визнати: дослідження її елементів відбувалося постійно (свідомо, несвідомо, частково-свідомо). Її буквально вистраждала світова наука. У кінці ХХ — на початку ХХІ ст. стало помітно, що ця методологія *природна і однакова* для усіх наук, оскільки усі вони досліджують *одне* — *Дійсність* з її власними принципами у різних проявах, об’єктивних чи суб’єктивних. А *Дійсність* (від гр.: *Dī + ist = подвійно існуюче*; все, що має буття), як відомо, *єдина іманентна* (це її принципи), вічна (теж принцип), безмежна у просторі і часі (знову принципи) — *за Природою* (це стисла калька < лат. сполучення:

**pri**(ma) — перше + **ro**(taros) — обертаюче + **od**(e) — збудження = першозбуджувач, “джерельна енергетична субстанція” [13; 560, 603, 493]). Отже, ми тільки що окреслили декілька енергетичних і всезагально діючих принципів Дійсності. Є й інші, вони теж *всезагальні*. Зокрема, Дійсність лише на рівні конкретики завжди множинна й відносна, а з боку своєї всеохопної сутності завжди однакова. Тому й відомо здавна, що “з не-сушого ніщо не виникає” (доказ всезагального принципу безкінечності), “усе змішане в усьому.. і називається по тому, чого більше” (тут і принцип взаємозв’язків усього з усім, і принцип домінанти, яким ще й досі мало користуються), що “протилежності виникають одне з одного, значить вони містилися одна в другій” [2; 68–69]. Це лише фрагмент того, що є в минулих дослідженнях. Відомо й те, що *всезагальні* сутності цілковито пояснюють *конкретику*. Отже, при використанні *всезагальних принципів* не має значення, який об’єкт досліджується (його всезагальна природа однакова), якщо знати і враховувати їх конкретні прояви, тобто *крізь всезагальності* помічати *конкретну* специфіку об’єкта і навпаки, крізь конкретику бачити дію всезагальностей, всезагальних принципів.

Як бути з літературознавством, оскільки його основа, література, є наслідком творчості *суб’єктів*-письменників? Але ж суб’єктивна (і суб’єктивістська) творчість здійснюється (адекватно чи з порушеннями) все одно в межах дії всеохопних (тому й всесильних) об’єктивних принципів. І тут немає виправдання порушенням типу “хто як хоче...”. Суб’єкт може або ігнорувати цими закономірностями — але тоді собі й усім на шкоду, або використовувати їх цілісно — тоді собі й усім на користь.

Усій літературі й літературознавству (як усім іншим об’єктам) іманентно властиві цілісність і частковість, зовнішні й внутрішні зв’язки, ступені будови і розвитку, змісту і форми, вони структурні і системні, процесуальні й стрибкоподібні, співвідносяться і взаємодіють, субординаційні й координаційні, і так далі. Усе це в літературі й літературознавстві має лише інший вигляд.

Функціональна роль саме цих закономірностей перетворює їх на першочергові *методологічні й методичні інструменти* (методи) наукового дослідження. Але вони не підміняють конкретно-наукові методи (історичний, порівняльний, типологічний тощо), вони корегують і співпрацюють з ними. Часткове використання всезагальних методів

обертається *частково*-системними висновками. Їх цілісне використання, збереження їх взаємодії роблять і висновки природними, іманентними.

Іноді вважають, що додаткове вивчення і навіть використання звичних, традиційних літературознавчих категорій і понять вже не потрібне у наш *новий час*. Від них відмовляються як від застарілих, захоплюються новими лише тому, що вони нові. Обирають, зокрема, замість поняття “твір” поняття “текст” (ігноруючи суттєву різницю між ними) або занадто вільно трактують “інтерпретацію твору”, бездумно захоплюючись оманливою ідеєю “смерті автора”. Або за традицією вважають роман, повість, оповідання, новелу, нарис лише епічними творами (забуваючи, що жанри бувають і ліричними). Змінити таке переконання заважають формальні уяви про літературні роди. От і переходять зі словника у словник, з монографії у монографію оманливі уявлення, що є безсюжетні, безконфліктні твори. І так далі. Подібні факти численні. І це замість того, щоб, користуючись *всезагальними* принципами, виводити ці та інші категорії, поняття на *цілісно*-системний рівень заради природних, суттєвих знань про літературу й літературознавство, заодно й про життя.

Особливо корисне знання не тільки кількох *всезагальних методологічних* принципів, скільки знання *єдності онтологічних принципів* Об'єкта як цілого. У цієї єдності є назва: “*Сітка Об'єкта*”, яка піддається схематизації [11; 197–244]. На схемах видно, що у будь-якого об'єкта є зовнішні і внутрішні зв'язки, є сфера структури (з її будовою і розвитком), яка перевтілюється у сферу системи шляхом об'єднання засобом дії домінант (можливих і єдино необхідних), а сфера системи фіксує об'єктивні форми прояву і розвитку об'єкта. Врешті-решт ці форми на схемах розрізняємо як регресивну і прогресивну. Тут доречно пригадати фразеологізм (всезагальне), який звикли завершувати лише першою частиною (знову частковість): “З кожного становища є *два виходи*”. Насправді ж у прислів'я є завершення: “...але тільки один з них *вірний*”. Який саме? Той, що єдино відповідає *дійсній необхідності* (“гармонії усього з усім в усьому”). Тому він доцільніший на відміну від регресивного — руйнівного, бо дизгармонійного.

Виходячи з цього, скажемо точніше про *критерій* якості пізнання/дослідження. Часто вважають, що це опора на експеримент або на факти чи їх зв'язки. Або ж це шлях “*від одиничного до загального*”. Од-

нак, у таких випадках наслідки завжди обмежені, часткові (недаремно кажуть: “Довести можна все, коли треба”). Що ж до суто *природного критерію*, то він ширший і глибший. Це — *адекватна відповідність між всезагальною “Сіткою Об’єкта” і конкретно-одиничними її проявами* в обраному для дослідження об’єкті. Звідси виникає і природний *ступеневий шлях* дослідження — “від всезагального до одиничного”, “від структури до системи” в межах *цілісності* об’єкта (конкретного чи узагальненого, матеріального чи ідеального).

“Сітка Об’єкта” має щонайменше дві основні форми прояву — *Одноступеневу* і *Двоступеневу*. Перша з них міститься в другій. А друга, Двоступенева, була нами використана вище, під час дослідження природного складу літературознавства з виявленням місця методології — серед інших насамперед всезагальної, *цілісно-системної*. Своєрідним у нас є лише виклад матеріалу — він підпорядкований назві статті.

До речі, усі інші дисципліни є *допоміжними* для літературознавства. Саме *усі інші*, а не лише кілька згаданих вище, бо література має зв’язки власне з безліччю наук, а також із самим життям, з Дійсністю в усіх проявах і вимірах.

Більш детальна розмова про *всезагальну* методологію літературознавства — це вже інша тема, як і про те, які привабливі перспективи, радикальні зміни, несподівані сюрпризи чекають у майбутньому всі сучасні науки.

#### Список використаних джерел

1. Аверьянов А. Н. Системное познание мира. — М.: Наука, 1985. — 263 с. (Глава IV. Механизм развития систем: 1. Возникновение систем; 2. Становление систем; 3. Система как целое; 4. Необходимость и закономерность качественного преобразования системы).
2. Аристотель. Соч.: В 4 т. — Т. 3. — М.: Мысль, 1981. — 613 с.
3. Боров Ю. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов. — М.: Астрель, АСТ, 2003. — 575 с.
4. Бушмин А. С. Наука о литературе: Проблемы. Суждения. Споры. — М.: Наука, 1984. — 334 с.
5. Гончаренко В. Целое как категориальное определение объекта и форма освоения конкретного : Автореф. дисс. канд. ... — К.: КДУ ім. Т. Г. Шевченка, 1970. — 142 с.
6. Готт В. С., Сидоров В. Г. Философия и прогресс физики. — М.: Наука, 1986. — 192 с.



7. Готт В. С., Тюхтин В. С., Чудинов Э. М. Философские проблемы современного естествознания. — М.: Высшая школа, 1974. — 264 с.
8. Клочек Г. Д. У світлі вічних критеріїв. — К.: Вища школа, 1989. — 228 с.
9. Козлик І. В. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства. — Івано-Франківськ: Поліскан, Гостинець, 2007. — 591 с.
10. Кондаков М. И. Логический словарь-справочник. — М.: Наука, 1975. — 720 с.
11. Мольчак Я. О., Удалов В. Л., Zubovich В. С. Глобальні катастрофи: вчора, сьогодні, завтра. — Луцьк: ВАД, 1998. — 388 с.
12. Сучасний словник літератури і журналістики. — Харків: Прапор, 2009. — 380 с.
13. Сучасний словник іншомовних слів. — К.: Довіра, 2006. — 789 с.
14. Удалов В. Л. Теорія літератури: цілісно-системний рівень. — Ч. 1. — Луцьк.: ВАД, 1995. — 110 с.
15. Удалов В. Аналіз і синтез: Цілісно-системний рівень. Одноступеневий варіант. — К.; Луцьк: ВАД, 2005. — 72 с.
16. Філософський енциклопедичний словник. — К.: Абрис, 2002. — 744 с.
17. Філософський словник. — Вид. 2. — К.: УРЕ, 1986. — 798 с.

*Микола Хорошков*



**СОЦРЕАЛІСТИЧНИЙ КАНОН:  
ПОЕТИКАЛЬНО-СТИЛЬОВІ МОДИФІКАЦІЇ  
(на матеріалі художніх текстів Івана Чендея)**

*У статті робиться спроба окреслити засадничі принципи соцреалістичного канону, його естетики, поетикально-стильових особливостей. Основну увагу приділено окремим художнім текстам закарпатського прозаїка другої половини ХХ ст. Івана Чендея, що ілюструють вплив соцреалістичного канону на літературу.*

**Ключові слова:** *художнє мислення, канон, традиція, етика, духовний.*

*The present article focuses on the grounds of the socialist realism's canon, its aesthetics, poetic and stylistic peculiarities. The main attention is drawn to certain belle-letters text of Ivan Chendey, a Transcarpathian prose writer of the second half of the 20<sup>th</sup> century. The given texts illustrate impact of socialist realism's canon on the literature.*

**Key words:** *artistic thinking, canon, tradition, ethics, spiritual.*

Історія українського письменства прикметна, зокрема, властивістю до канонізації художньої практики (творчості окремого митця, художнього стилю, ідейних домінант тощо), тяжінням до утворення та утвердження певних традицій, узвичаєних мистецьких прийомів, ракурсів художнього бачення. Водночас, спостерігаємо й зміну мистецького канону, трансформації окремих поетикально-стильових елементів, еволюцію художнього мислення у бік “розхитування” канону або ж навпаки його зміцнення. Як свідчать спостереження, характерною рисою української літератури є поступальна зміна канонів із збереженням його основних функцій: орієнтація художньої практики наступників на взірцеві, “еталонні” тексти попередників, запобігання диференціації мистецької практики, формування літературного смаку, зрештою, визначення переліку творів, “рекомендованих” (чи то пак, бажаних, корисних, дозволених) до прочитання (деталь-

ніше про функціонування канону в культурі йдеться у монографії Гарольда Блума “Західний канон: книги на тлі епох” [1]). Так, на зміну народницькому літературному канону, що визначав шляхи розвитку письменства упродовж усього XIX століття, прийшов соцреалістичний канон, який так чи інакше тяжів над мистецтвом слова майже половину XX віку. Між ними маємо й потужні спроби зламати узвичаєний канон, започаткувавши нову літературну традицію. Маємо на увазі, зокрібна, модернізм рубежу XIX–XX століть та “розстріляне Вiдродження” 20-х років минулого віку.

Траекторію розвитку української літератури другої половини XX століття визначав насамперед феномен тоталітаризму й породжені ним політичні, ідеологічні та соціокультурні практики. Радянська держава прагнула контролювати всі сфери людської діяльності, в тому числі й мистецтво, перетворене владою на засіб пропаганди власних ідей. Естетичним “продуктом” тоталітарної держави і культури був соціалістичний реалізм, утверджуваний як єдиний правильний, ідеологічно виважений та політично прийнятний творчий метод всіх радянських літератур, у тому числі української. У такий спосіб конструювався новий канон — соцреалістичний. Цікаві та ґрунтовні спостереження над генезою та модифікаціями соцреалістичного канону вміщено в монографії Валентини Хархун “Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації” [5].

Творчість закарпатського прозаїка другої половини XX ст. Івана Чендея, абсорбувавши нову естетику й штучні ідеологічні конструкти нового мистецького канону, стала, по суті, своєрідним віддзеркаленням політичних і культурних тенденцій доби. Поряд із виразною ліричністю, гуманістичним пафосом домінантами художнього світу митця виступають і естетичні засади соцреалізму. Соціалістичний реалізм, як масштабний ідеологічний проект влади, спирався на ряд ідеологем суспільно-політичного й соціокультурного характеру. Насамперед це спотворення реальної дійсності (“загнуздання реальності”, за висловом Є. Добренка [3; 8]). При цьому реалії навколишнього соціуму в художньому світі підміняються уявним (бажаними для самого автора) світобаченням суспільства. Маємо справу із новітньою міфологією, із творенням нової реальності та поясненням існуючого стану речей. Так, відстоюючи свої переконання (до певної міри щирі) про переваги соціалістичного устрою, ідеальне ко-

муністичне суспільство з його основним принципом “від кожного по здібностям, кожному по потребі”, І. Чендей пише ряд творів, в яких викладає власні візії ідеальної держави та суспільних відносин у ній. З-поміж таких творів слід назвати оповідання “Плуг” (1955), “Берізка” (1975), “Експертиза”, “Дорога” (обидва — 1978), в яких засуджуються погляди окремих “несвідомих” членів суспільства, що не усвідомлюють переваг колективного господарства, викривається шкідництво і хабарництво на підприємствах, уславлюється високість морально-етичних переконань справжніх комуністів — творців нового життєстрою тощо.

До певної міри подібні уявлення присутні і в романах “Птахи полишають гнізда...” (1963) та “Скрип коліски” (1986). Одначе, слід зауважити, що соціалізм тут потлумачується радше як соціальна справедливість (наприклад, ставлення місцевої влади до Михайла Пригари з “Птахів...”; або турбота держави про проблеми “інваліда” Вертуна (“Скрип коліски” і под.). Хоча, зумовлене офіційною політичною і культурною ідеологією оспівування соціальних змін (передусім у матеріальному добробуті народу, але не в духовному), що відбулися на Закарпатті після його приєднання до Радянської України, все ж таки відчувається.

Слід мати на увазі також певну ідеалізацію окремих героїв, що покликані реалізувати авторське бачення справжньої людини або втілювати суспільний ідеал особистості, пропагований владою. У такому ракурсі виписані постаті робітниці Надійки (“Дорога”, “Берізка”), чиновника Василя Миколайовича (“Експертиза”), журналіста Головчука (“Скрип коліски”). Саме такі персонажі мають “вести” за собою завжди присутню частку “несвідомих” членів радянського суспільства, скеровувати їхню діяльність. Відповідно до цього можна виділити спеціальну парадигму розташовування персонажів. Є. Добренко, приміром, досліджуючи питання політичної міфології соцреалізму, виділяє такі бінарні опозиції: свій — ворог, патріот — відщепенець, хаос — порядок, руйнація — творення, батьківщина — чужина тощо [3; 10]. Подібне опозиційне групування відстежується, скажімо, в романі І. Чендея “Скрип коліски”. З одного боку — журналіст Петро Головчук — свідомий громадянин, людина високої моральності, непохитних принципів, а з іншого — Семен Вертун — п’яниця, морально деградована, суспільно пасивна особа.

Акцентуючи питання вибору письменником героїв і їх моделей поведінки, слід мати на увазі, що цей вибір завжди вмотивовується історичними, соціальними, ідеологічними, філософськими чинниками. “Вибір героїв, — наголошує В. Марко, — то й вибір обставин, проблематики, вироблення авторського ставлення до зображеного. Вибір героїв — це й вибір художніх рішень: характеру конфлікту, особливостей сюжету, композиції, способів художнього освоєння часу й простору, форм викладу” [4; 18]. Додамо також, що герої твору цілком закономірно виступають уособленням суспільно-філософських, етичних та естетичних авторських поглядів на природу людини, її місце в навколишньому світі. Засади ж соцреалізму вибудовували власну концепцію людини. Насамперед, йшлося про образ комуніста — свідомого радянського громадянина, який має бути представлений беззаперечно позитивним персонажем, “ілюстрацією” певних моральних норм, борцем за ідеали гуманізму в його соціалістичній інтерпретації. Таким, приміром, виступає герой “Експертизи” Василь Миколайович — бездоганно чесна людина із загостреним почуттям відповідальності у виконанні службових обов’язків. Він навіть подумки не може уявити можливість компромісу з власною совістю, тому отримання хабара для нього є неприпустимим. Схожими видаються й постаті журналіста Головчука, Гаврила Веклинця — безкомпромісних борців проти пияцтва (“Скрип колиски”).

Заслуговує на увагу й така риса соцреалістичного методу (та, власне, і всієї тоталітарної культури), як безапеляційне утвердження соціоцентризму — диктату суспільства (держави) над окремою особистістю. Йдеться, зокрема, про те, що загальнодержавні інтереси апріорі визнавалися вищими за індивідуальні, особистісні. Так, задля загального блага всіх верховинців Михайло Пригара мусить залишити осередок, рідну хату, руйнуючи тим самим власний духовний мікрокосмос (“Птахи полишають гнізда...”). Нагадаємо, що набагато драматичніше цей конфлікт окреслено в кіноповісті О. Довженка “Поема про море”, де кількість тих, хто “має принести в жертву” власні інтереси, вимірюється вже сотнями й тисячами. З цим пов’язане, на наш погляд, і таке явище, як “соціальний титанізм” (Є. Добренко) — прагнення максимально прискорити прогрес, гігантоманія в будівництві, в перетворенні навколишньої дійсності та й самої людини згідно з вимогами “нового часу”. Це неминуче викликало зіткнення

“нового” із “старим”, традиційним не лише в матеріальній площині, але й у сфері моралі, етики, духовності особистості, яка не встигала призвичаїтися до поступу цивілізації (Михайло Пригара з роману “Птахи...”). При цьому неминуче деформувалися загальнолюдські, гуманістичні цінності та ідеали (краса, добро, правда, справедливість і под.).

Скажемо також і про, так би мовити, “відлуння” утопічних ідей, відчутне в семантиці художнього простору І. Чендея. Утопізм тоталітарної культури — це передусім тверда переконаність, що зміни, які відбуваються сьогодні, обов’язково призведуть до кращого життя в подальшому. Відтак, негативні явища сьогодення повинні сприйматися народом як тимчасові. Таким пафосом позначені оповідання “У вагоні” (1956), “Ватри не згасають” (1959), “Чорна хмара”, “Знамено” (обидва — 1975), повість “Чорна хмара” (1979). Магістральним тут убачається впевненість автора в перемозі соціалістичної революції, встановленні радянської влади на Закарпатті і т.п. В аналогічному ключі осмислюються й проблеми сучасності. Боротьба з алкоголізмом, скажімо, неодмінно завершиться перемогою тверезого способу життя, що змінить усе радянське суспільство на краще (що ми і бачимо в останньому розділі роману “Скрип коліски”). Однак, в романі “Птахи полишають гнізда...” впевненості в щасливому майбутньому героїв не відчувається. Держава виділила Пригарі нову земельну ділянку, заплатила за дерева на старому обійсті, збудувала кращу хату, але ж життя старого віднині докорінно змінено, порушено його традиційний світогляд, його упевненість у непохитності світобудови. Технічний і культурний прогрес (прихід “цивілізації” в Закарпаття), в інтерпретації письменника, не рівнозначний духовному розвитку суспільства, а зчаста і суперечить йому. Тому ідилія, заґрунтована на гармонії індивідуального й загального (а насправді — на підкоренні індивідуального загальному) та широко оспівана в радянському культурному просторі, в реальності залишається недосяжною.

Ще однією визначальною ознакою соцреалістичної канонізованої естетики є піднесено-переможний пафос уславлення бурхливих змін життя трударів на краще, ідеалізація комуністичного способу життя. У текстах І. Чендея такий пафос втілюється вкрай неоднозначно й непослідовно. Якщо в малій прозі (оповідання “Дорога”, “Експертиза” та ін.) канон переважає, та навіть в написаному на замовлення

і позначеному “соцреалістичним тавром” романі “Скрип коліски” і, щонайголовніше, в романі “Птахи полишають гнізда” спостерігаємо окремі, “несміливі” спроби деконструкції ідеологічної складової канону. Останнє досягається в першу чергу завдяки показу цілого комплексу онтологічних проблем сучасної людини, саме осмислення яких ставить під сумнів безрадісність змін на краще, а то й безперспективність всезагального крокування в “світле майбутнє”. Зокрема, письменник відстежує причини моральної деградації вчорашнього “темного” селянина в умовах урбанізації, порушення родового зв’язку, руйнації духовних начал у душі людини, спотворення норм народної моралі, етики, традицій, звичаїв.

Водночас, письменник заторкує і питання змін парадигми мислення сучасних йому верховинців, які дедалі більше починають забувати своє “коріння”, нехтувати традиціями. Один із епізодичних персонажів роману “Скрип коліски” (звернемо увагу на символічність назви) вуйко Федір — носій традиційно-патріархального світогляду, оцінюючи життєві устремління Вертуна (як уособлення багатьох сучасників), зауважив: “Як люди сходять нінащо!”. Ця фраза, властиво, є ключовою в усвідомленні незворотних душевних деформацій особистості в умовах стрімкого входження закарпатського села в соціально-економічний і культурний простір сучасної урбаністичної цивілізації. Згадаємо в зв’язку з цим слова старого Михайла Пригари з роману “Птахи полишають гнізда...”, який, оцінюючи життєві ідеали й бажання молоді, вигукує: “Як люди виводяться! Боже милостивий, як люди виводяться!..” У цьому, властиво, віддзеркалилося занепокоєння прозаїка з приводу руйнування історичної пам’яті, домінування матеріальних цінностей над духовними, груба “матеріалізація” стосунків між людьми, відчуженість особистості тощо.

“Розхитуванню” (звісно, що лише в межах художньої практики самого письменника) соцреалістичного канону слугував і вектор художньої свідомості І. Чендея, спрямований на висвітлення загрозливих тенденцій “перекручення” свідомості українця у напрямі національної “безликісті”, забуття свого коріння — втрати етнокультурної детермінації (космополітизму в негативному розумінні цієї дефініції) та негативних рис дисгармонійного духовного обличчя людини ХХ століття: безсердечність, неповага до батьків, лицемірство, жадоба наживи, неприйняття традиційного, зокрема села як носія патрі-

архальних традицій хліборобської цивілізації і т.д. Такі мотиви виразно помітні в оповіданнях “Криниця діда Василя”, “Син”, “Комаха в бурштині”, “Картопля в мундирах на вечерю”, “Пілюлі з-за кордону”, “Дорога туди й назад”, “Березневий сніг”, “Калина під снігом” тощо. Окрім того, названі твори прикметні увагою письменника до універсальних аспектів світобудови, сенсу життя людини, апелюванням до питань моралі, духовного багатства, доброти, порядності, відповідальності і под. З цієї точки зору Чендей, безумовно, мораліст, що вписується в контекст усієї української літератури (у тому числі й соцреалістичної).

На загал же, навіть побіжний огляд текстів І. Чендея дозволяє зробити висновки про функціонування його художньої практики в межах соцреалістичного канону і, водночас, про спробу звільнитися від впливів канонізованої естетики й ідеології. Звісно ж, мова йде радше про переформатування й ревізію окремих елементів канону соцреалістичної культури, намагання “гуманізувати” проблематику власних творів, позбавитися неприкритої пропаганди, перейти від загального (радянського народу, суспільства в цілому, псевдовисоких ідеалів), до одиничного — до особистості з її понівеченою державою морально-психологічною сферою.

#### Список використаних джерел

1. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох / Блум Г; [Пер. з англ. під загальною редакцією Р. Семківа]. — К.: Факт, 2007. — 720 с.
2. Грабович Г. Питання кризи і перелому в самоусвідомленні української літератури/ Грабович Г. // Українська література. Матеріали I конгресу МАУ. — К., 1995. — 475 с.
3. Добренко Є. Тоталітарні засади соцреалізму/ Добренко Є. // Слово і час. — 1992. — № 7. — С. 7–12.
4. Марко В. П. Художня концепція людини і стиль: закономірності взаємодії (На матеріалі сучасної української прози): Автореферат дис. ... докт. філологіч. наук: спец. 10.01.02. — укр. літ., 10.01.08. — теорія літ-ри / Марко В. П. — К., 1992. — 38 с.
5. Хархун В. П. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації: Монографія / В. П. Хархун. — Ніжин: ТОВ “Гідромакс”, 2009. — 508 с.



## Тетяна Шестопалова



### ЖАНРОВИЙ КОНСТРУКТ КРИТИКИ ЮРІЯ ЛАВРІНЕНКА (КОГНІТИВНІ ЗАСАДИ СИЛЬВЕТИ)

*Авторка розглядає жанротворчі риси сильвети в доробку Ю. Лавріненка на прикладі антології “Розстріляне відродження”. Виділяючи загадку, діалог, притчу в якості базових структур цієї змістоформи, Т. Шестопалова робить спробу вказати на її когнітивні особливості.*

**Ключові слова:** жанр, загадка, діалог, притча, сильвета.

*An author examines the genre lines of “syl’veta” in the legacy of J. Lavrinenko on the example of anthology the “Shot up Revival”. Selecting a riddle, dialog, parable as base structures of this genre, T. Shestopalova gives it a shot to specify on these cognitive features.*

**Key words:** genre, riddle, dialogue, parable, syl’veta.

Окрема увага до жанрового конструкту в критиці Ю. Лавріненка зумовлена не тільки потребою визначити сталі характеристики жанрових форм, до яких тяжіє цей інтелектуал, а насамперед необхідністю уявити їх у просторі комунікативних та літературних режимів, осмислити їхнє соціальне, історичне місце, побачити герменевтичний потенціал. Постановці цього питання сприяє й пильна увага до проблеми жанру в літературознавстві минулого й теперішнього століття, де сформувалися продуктивні підходи до вивчення жанру. Зокрема, М. Бахтін вказував на “жанровість” як на рису будь-яких комунікативних та літературних подій, окреслюючи предмет гуманітарних наук як “буття, що виражає й говорить” [Бахтін: інтернет-ресурс]. У наш час Т. Бовсунівська наголосила на перспективі розвитку когнітивної моделі жанру, назвавши низку її параметрів, що є помічними й під час розгляду жанрів літературної критики [2; 478–488]. Цей підхід обернений до сенсів, “які можуть фокусуватися як окремими словами, так і [...] навіть цілими циклами текстів” [3; 484]. К. Дж. Вангузер так само підтримував ідею жанрів як “когнітив-

них стратегій з різними способами представлення світу”, оскільки жанр — “це не лише варіант комунікації, а й переживання світу та його сприйняття” [4; 525].

Метою цієї статті є з’ясування жанротворчих характеристик сільвети в доробку Ю. Лавріненка в когнітивному аспекті.

Сильветка — слово, позичене з польської мови (“sylwetka”), що означає “вигляд”, “силует”, “фігура”, “образ” [10; 319]. У листі від 1 січня 1959 р. Ю. Лавріненко повідомив Б. Рубчакові: “Останні місяці працюю над літературними портретами (сильветами) репрезентованих своїми творами в антології авторів, а їх усього аж 40! Кожна сільвета пересічно 4 стор. машинодруку” [5]. Як бачимо, застосовувана автором для письменницьких характеристик назва набула змін, порівняно з початковим польським варіантом. Від початку вона (назва) цілком могла показувати гречне ставлення до мови й культури Є. Гедройця як інспіратора ідеї Лавріненкової антології, а водночас бути елементом спільного термінологічного апарата (ширше — спільної мови) поляка та українця. Проте український автор, усунувши одну морфему, адаптував її до традиції рідного мовлення, де суфікс -к- уживається в ряді випадків зі значенням меншості, похідності від чогось іншого. У більшості разів ми зустрічаємося саме з таким — “українізованим” — варіантом польського слова.

Цей жанр Ю. Лавріненко виділяє в процесі створення антології “Розстріляне відродження”, а пізніше згадує про нього тільки у зв’язку зі своєю працею над нею (сильвету можна розцінювати як авторську жанрову назву). Водночас, створені рукою одного автора та задля реалізації єдиного літературознавчого завдання, не всі тексти про письменників слід тлумачити як сільвети. Вже у статті “Від упорядника” вказано, що до творів частини письменників, творчість яких предствалено в антології, додано тільки “біобібліографічну довідку”, що навіть її за браком відповідних матеріалів скласти було нелегко [6; 12]. Такі біобібліографічні довідки супроводжують твори Я. Савченка, Д. Загула, О. Слісаренка, М. Вороного та деякі інші.

Сильвети являють собою більш широкі портретні характеристики митців доби Розстріляного відродження, об’єднані в певну жанрову єдність на конструктивних засадах. Цими засадами є конвенціалізація значної частини українських літературно-митецьких здобутків 20-х — початку 30-х рр. минулого століття Ю. Лавріненком на ґрунті

ідеї “Розстріляного відродження”. Крім того, маємо брати до уваги воління самого критика розрізнати у своєму доробку жанрові типи й виділяти силуету як таку. Якщо першу засаду ми сприймаємо як спільну проблемно-тематичну рису Лаврінєнкових текстів у “Розстріляному відродженні”, на яку вказують історико-культурні реалії модерної української нації та відповідні риторичні фігури в текстах, то друга спрямовує нас з’ясувати безпосередньо “зовнішні” прикмети критичного жанру, за якими він індивідуалізований. Доречно загадати тут думку Г. Шпета про те, що справжня жива ідея має зримий зовнішній вигляд [7; 38].

Усі Лаврінєнкові силуети (тут і далі розглядаємо саме ті, що своїм обсягом і характером виходять за межі біобібліографічних довідок) являють собою результат духово-інтелектуального зусилля критика сконденсувати широкий життєвий матеріал до яскравого анонсу повернення в національну культуру неповторних талантів, фізично та творчо знищених політичним режимом.

Життєписові передують теза-виклик, за якою в уяві читача постає рельєфне відчуття культурної біографії творчої особи. Штрихи силуету М. Йогансена, розглядаються під різними кутами, а їхнє перехрещення утворює більш згущений простір зображення, на якому погляд спостерігача зупиняється довше й прискіпливіше: “...яскравий представник модерного романтизму 20-х років, поет, прозаїк, перекладач, теоретик літератури і цікавий мовознавець, — він був, з другого боку, людиною спорту (теніс), мисливства і мандрів. І все це химерно поєднав із своєю активною суспільно-літературною працею, ставши одним із фундаторів української радянської літератури, будучи при тому зовсім далеко від політики” [6; 156]. Теза-виклик у силуеті В. Свідзінського несе в собі загадку (до речі, Н. Раковська, пишучи про структурування критичної статті, поряд з іншими, окремо називає “код загадки” [7; 37]): “Поет, творчість і доля якого оповиті легендою, чекають свого розкриття. Рідко хто з його сучасників, маючи таке інтенсивне внутрішнє творче життя, так мало друкувався” [6; 190]. С. Бен відкривається читачеві як “світючий приклад” творення “оригінальної духової культури”, вкоріненої в землеробський ґрунт [6; 308]. Перші рядки силуети про М. Бажана закріплюють за ним поставу казкового богатиря поезії, що “вивершився” “за п’ять хвилин до “дванадцятої” (1928–1931)” [6; 316].

У всіх цих випадках та в ряді інших (сильвети П. Тичини, К. Буревія, Г. Косинки, І. Сенченка) Лавріненкова праця спирається на модифікації первинних, за М. Бахтіним, жанрів діалогу та загадки, що має на меті нове відкриття знайомого предмету. У першому реченні сильвети ім'я її героя може взагалі бути відсутнім, з'являючись тільки пізніше (“Іван Сенченко”, “Борис Антоненко-Давидович”), але й тоді, коли це ім'я звучить одразу, алюзія прихованого факту залишається. Ось початок сильвети про Олексу Влизька: “Філософ Юринець назвав був Влизька у 1929 році Веніяміном української літературної сім'ї” [6; 374]. У цьому прикладі модифікація загадки переростає в притчову ситуацію, яка в традиційних зразках теж прикметна розгадуванням її повчального для слухача змісту, схованого за символічними та алегоричними взаєминами: “Таке ім'я дав був Яків своєму молодшому синові: Бенямин — щасна дитина. Чи ж передбачав Юринець, що за пару літ Влизько стане Веніяміном і в тому сенсі, який вклала в це ім'я дружина Якова Рахиль, перш ніж умерла в час важких родів сина: Беноні — болюча дитина?” [6; 374].

Атмосферу первинного жанру (загадка) зберігають і ті тези, що мають напорі алогічний характер. Приміром, сильвета Остапа Вишні в перших рядках розгортає перед читачем салтиковський Глупів радянської дійсності, із якого гуморист потрапив на каторгу: “Письменник унікальної (не тільки для України) популярності, рекордних — мільйонових! — тиражів, твори якого знали навіть неписьменні, за що його деякі вибагливі критики виключали з літератури, а диктатори — із життя” [6; 614].

Ще один випадок — представлення на основі контрасту, який змушує шукати об'єднувчу лінію протилежних позицій висловлювання: “Павло Тичина, якого один поет назвав “князем української поезії”, народився в родині сільського дяка...” [6; 18].

Не будемо далі множити приклади типологічних різновидів вступу сильвет, хоч, безперечно, ми не охопили всієї кількості зразків. Зі сказаного випливає, що ці останні на основі авторських модифікацій одного з первинних жанрів мовлення (діалог, загадка, притча) передбачали створення такого комунікативного поля, де сприймаюча свідомість реагувала б на тезу-виклик активним зацікавленням та потребою йти слідами затемненого авторським формулюванням (іронія, алогізм, сарказм, контраст) явища національної культури.

Правомірність такого підходу potwierджує й Р. Рорті, коли в праці “Історіографія філософії: чотири жанри” підмурує власні міркування висловом Квентіна Скіннера: “Неможливо приписати комусь думки чи вчинки, якщо він сам не визнає це вірним описом того, що він сам мав на увазі чи зробив” [8].

Теза-виклик, як правило, веде до біобібліографічного блоку інформації силуету, хоча в ряді випадків, як ми вже говорили, сам цей блок складає цілу силуету (це відбувалося, коли в розпорядженні упорядника було до відчаю мало матеріалів про письменника, а те, що вдавалося роздобути, становило коротку життєву довідку та перелік збірок, часописів, де містилися художні твори митця). Імовірно, віднесення в антології до силует стислих відомостей про письменника має дещо механічний характер, хоча, з іншого боку, тенденція до творення єдиного жанрового простору, характерна для Лавріненкового авторського мовлення в “Розстріляному відродженні” (виняток становить есе “Література вітаїзму”, про яке мова йтиме згодом), специфікує його раз і назавжди та перенаправляє увагу читача на художні твори, які, власне, і були метою цього видання.

Істотною рисою викладу біографічного матеріалу є його концептуалізація в аспекті прочитання “внутрішньої біографії” [6; 190] митця. Саме вона й становить пріоритетну ланку жанрової функції силуету. Творчість кожного письменника, закрученого в “чорній пурзі” більшовицького терору, постає функцією його (митця) персонального “Я”, призначення якої — утримати себе в точці перехрещення буття, у якій воно стається. Мабуть, цим пояснюється запаморочлива спектралізація метафоричних характеристик доль зниклих письменників. Про М. Рильського сказано, що він “великим духовим зусиллям, що не раз обривалось одчаєм, виніс спокій із осердя бурі, солодкість світу — із його отруйної гіркоти, світло і ясність — із кромішньої тьми і хаосу, прозорість — із каламутної повені його доби, рівновагу — із катастрофи” [6; 64]. В. Свідзінський представлений Ю. Лавріненком як поет, що мав здібність “уйняти душею світло і темінь, ніч і день, життя і смерть” [6; 192]. Ніби вже давно зужиті в частоті застосування їх людською мовою, ці метафоричні опозиції повертають собі силу вислову в наведеній упорядником антології цитаті з вірша поета: “так хочеться дохопитися рукою до гнізда, де блискавка лежить, як вовною обтулена змія” [6; 192].

Критик отримує свій досвід сприйняття художнього явища, але, переносючи його на письмі, він повертає собі фрагмент того контексту, що викликав це сприйняття.

Юрій Яновський крізь “манірність і хаос власних експериментувань” вийшов до “алмазних граней своєї високої патетики”, “доводить свою романтику до... шляхетного атицизму” [6; 569], — зазначає Ю. Лавріненко. Але останню відповідь на питання про його внутрішній простір полишено авторові “Чотирьох шабель” та “Вершників”: “Щоб створити і видати такі книжки, стоячи в осередді масового антиукраїнського терору 1930–35 років, треба було мати, як пише Яновський, “велику честь — стояти над власним життям” — не боятись смерті. Але цього мало — треба було вміти стояти і над власною смертю, коли вона бажана як єдиний засіб визволення від нестерпних мук” [6; 575]. “Лист у вічність”, на думку Ю. Лавріненка якнайповніше описує “власну ситуацію і власне “останнє рішення” Ю. Яновського — романтика-відродження.

Фізична смерть літературно обдарованої особистості чи смерть самого обдарування на тлі фізичної присутності людини в житті становлять найпершу умову відбору персоналій для антології. Сильвети промовляють за тих, хто після карколомних випробувань сказати про себе вже не міг. В основі цілісної концепції видання лежить екзистенціалістська (сартрівська) ідея вільної людини, відповідальної за себе та інших [9; 77]. Це підтверджує й узагальнююче есе “Література вітаїзму”. Людська свідомість реалізується в пориві до світу, пережите, та разом із ним і смерть, укладаються в поле культурного досвіду й пам’яті нащадків, оскільки все, що лишається людині в силу трансцендентності свободи, — це робити вибір та діяти [9; 75]. Цей підхід має й феноменологічну підставу до існування. М. Фуко зводив досвід феноменології до “певної манери покласти рефлексивний взір на якийсь об’єкт з пережитого, на якусь минушу форму повсякденності — аби вловити їхнє значення” [1; 314].

Якщо ж ставити питання про жанротворчий принцип сильвет, то тут на перший план виходить інша, протилежна Сартрової, ідея. Смерть стає креативною ідеєю жанру, у якому репрезентоване буття в смерті. Автор сильвет, малюючи портрети українських письменників, добирає ті засоби, які б наблизили читача до сприйняття творчої особи та її “внутрішньої біографії” на межі ймовірного, він

тяжє до того, що Ж. Батай назвав “мандрівкою на край людських можливостей” [1; 312].

Цьому сприяє романтична тенденція в показі життя письменників. Вони опиняються сам-на-сам із системою, приречені на загибель, водночас, демонструють незбагненні для спокійної свідомості обивателя можливості власного духу, притаманні справжнім народним героям. Ю. Лавріненко не може втриматися, щоб не оповісти про “майже містичний образ” Чубенка, створений Ю. Яновським, що уособлює “чистий дух козака-невмирачки, дух одвічної української вітальності і витривалості” [6; 574]. Його оповідь має романтичне (точніше — неоромантичне) підсумування: романтик — “муза і душа українського відродження” — перемиг більшовизм тим, що зробив його “асимільованим аксесуаром долі незалежної трагічно-вільнолюбної козацької душі “роду Половців” [6; 574].

Як уже було сказано, у спектрі метафоричних характеристик “внутрішньої біографії” митців (це й їхній “внутрішній досвід”), що часто, хоч і не завжди, утворюється в полярних межах (життя / смерть, схід / захід, античність / сучасність тощо) творча особистість перестає належати короткій соціоісторичній добі, смерть стає її буттєвим виміром. “Плужник несподівано вражає читача такою антично-прозорою і гармонійною лінією краси, якій позаздрив би і найбільший з неоклясиків. І такою палаючою повнотою “жаркої, важкої і повної квітки”, повнотою сили — якій позаздрив би і найвищий майстер подібного типу образів Микола Бажан. Як могло статися таке чудо у поета, якого дожирали сухоти і на якого чигала смерть від руки варвара-окупанта, чудо — зроджене у трупній атмосфері тотального голоду і терору?..” [6; 287], — міркував та шукав відповіді на свої питання Ю. Лавріненко.

Інтуїтивно він, здається, обирає лінію письма, яка веде туди, де життю місця не лишається. Назва книжки, якщо її розглядати поза потужним риторичним потенціалом (не в останню чергу він визначений книжкою А. Лейтеса “Ренесанс української літератури”, 1926 р.), також свідчить про це. Познайомившись із стилем мислення Ф. Ніцше ще в уманський період біографії, Ю. Лавріненко міг відбити його собі в свідомості. В еміграції ж, коли з’явилася відповідна інтелектуальна питальність, пов’язана з модерною трагедією української нації, критична пам’ять відгукнулася на неї саме таким ходом розмислу. “Для Ніцше, Батая, Бланшо ... досвід виливається в спробу досягти

такої точки зору, котра була б якомога ближчою до того, що не може бути пережитим. Для цього треба максимум напруги та водночас — максимум неймовірності”, — писав М. Фуко [1; 314].

Зрештою, жанр силвети прикметний особливою сугестивністю критичного висловлювання, яка, на нашу думку, прямо пов'язана з “болем своїх хвилин” (Є. Плужник), який переносить Ю. Лавріненко в час і долю кожного митця. Так формуються тексти, що інтонаційно нагадують бесіду, розмову про наболіле, в якій неунікними є експресивні вислови й оцінки (силвета про В. Підмогильного) [6; 453], алегоричні співвідношення та порівняння [6; 287], характеристики, якими критик намагається вхопити одразу кілька однокореневих фактів, не переймаючись необхідністю забезпечитися багатьма аргументами. Прикладом цієї останньої риси може бути оцінка Ю. Лавріненком “Зозендропії” Едварда Стріхи (К. Буревія) як “многосторонньої” сатири [6; 395].

Водночас, якщо вважати сугестивність конститутивною рисою Лавріненкових силвет, то, крім біобібліографічних довідок, з їх числа випадає, як мінімум, текст про Ю. Яновського, що ми б поставили ближче до “дослідчих есе” — жанру, в якому Ю. Лавріненко-літературознавець продуктивно працював протягом кількох десятиліть. Саме тому в перспективі, вивчаючи жанрові змістоформи в доробку Ю. Лавріненка, слід враховувати відкриті кордони між ними.

#### Список використаних джерел

1. Батай Ж. Внутренний опыт / Пер. с франц., послесловие и комментарии С. Л. Фокина. — СПб.: Аксиома, Мифрил, 1997. — 336 с.
2. Бахтин М. К философским основам гуманитарных наук: <http://philologos.narod.ru/bakhtin/philos.htm>
3. Бовсунівська Т. Основи теорії літературних жанрів: монографія. — К.: Видавничо-поліграфічний центр “Київський університет”, 2008. — 519 с.
4. Ванхузер К. Искусство понимания текста. Литературоведческая этика и толкование Писания / Пер. с англ. — Черкассы: Коллоквиум, 2007. — 736 с.
5. Лист Ю. Лавріненка до Б. Рубчака від 1 січня 1959 р./ Jurij Lawrynenko Papers. — Series I: Correspondence. — Subseries 1: Correspondence with Individuals. — Box 8, folder 12 // Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Library.



6. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933: По-езія — проза — драма — есей / Післямова Є. Сверстюка. — К.: Смолос-кип, 2004. — 992 с.
7. Раковская Н. Литературная критика: Проблемы теории и истории. — Одесса: Астропринт, 2007. — 304 с.
8. Рорті Р. Історіографія філософії: чотири жанри: <http://www.philosophy.ru/library/rorty/r4.html>
9. Рюс Ж. Поступ сучасних ідей: Панорама новітньої науки / Пер. з фр. В. Шовкун. — К.: Основи, 1998. — 669 с.
10. Словник: Польсько-український. Українсько-польський / Уклад. А. Ма-лецька, З. Ландовскі. — К.; Ірпінь: “ВТФ “Перун”, 2004. — 848 с.

## СТУДІЇ ЛІТЕРАТУРИ ХХ СТ.

*Тетяна Веретюк*



### ПРИРОДА ЕСТЕТИЧНОГО ЛАНДШАФТУ (поєми В. Мисика “Щастя” та І. Муратова “Повісті про щастя”)

*Стаття є спробою порівняння концептів естетичної природи двох поем різних авторів, які присвячені одній темі. Головним же у цих творах є зображення роботящості людини, її прагнення самостійно долати труднощі й торувати свій шлях до щастя.*

**Ключові слова:** щастя, міф, собака, казка, щоденник, лист, соціум.

*The article is the attempt of comparison of the aesthetic of two poems of common different authors, which are dedicated to one theme. The main thing in these writings is reflection of man's industriousness, his wish to solve problems independently and to pay the way to happiness.*

**Key words:** happiness, myth, dog, tale, diary, letter, society.

Як відомо, корінням української літератури є фольклор, у якому поєдналися давні українські вірування, традиції, звички, а також мрії про загальну рівність, братерство та щастя. В. Пропп зазначав, що “фольклор є доісторією літератури” [9; 171]. Тож не дивно, що однією з визначальних рис літератури ХХ століття стало активне використання міфологічного (фольклорного) матеріалу як джерела художньої творчості, що виявилось в запозиченні письменниками сюжетів та образів з міфології, в авторських інтерпретаціях відомих міфів та використанні структурних елементів міфу для побудови часопростору власних творів.

Ця розвідка є спробою порівняння концептів естетичної природи двох поем різних авторів, які присвячені одній темі.

Актуальність міфу відчувалася вченими в усі часи, він завжди був продуктивним як літературний жанр, його вивченням займалися філософи (Платон, Ф. Бекон, Вольтер, Д. Дідро, Ф. Ніцше та ін.),

філологи (бр. Грімм, А. Кун, Ф. Буслаєв, О. Афанасьєв), лінгвісти (О. Потебня, М. Мюллер, В. Топоров та інші), етнологи (Е. Тейлор, Е. Ланг, Дж. Фрейзер, Б. Малиновський та інші), психологи (В. Вундт, З. Фройд, К. — Г. Юнг, Дж. Кемпбелл, М. Еліаде та інші).

У російській та вітчизняній науковій думці ХІХ–ХХ століття теж значна увага приділялась проблемі виникнення міфу, його семантиці, структурним особливостям, функціонуванню в сучасному мистецтві. Науковці звертались до ритуалу і міфу не як “до одвічних моделей, а як до лабораторії людської думки, поетичної образності” [5; 143]. Вони запропонували ряд новаторських та оригінальних підходів до поетики міфу, “зберігаючи принцип історизму і чуйність до змістових та ідеологічних проблем” [5; 152] цього феномену.

Серед праць, що висвітлювали питання міфу, слід відзначити роботи М. Костомарова, О. Потебні, О. Веселовського, О. Фрейднберг, О. Лосева, С. Топорова, Є. Мелетинського, а проблем міфопоетики торкалися у своїх працях А. Нямцу, Я. Поліщук, І. Зварич, М. Моклиця та інші.

Проблема щастя, його повноти, вірності мрії — одна з основних у творчості В. Мисика. Автор підходить до неї з різних боків, випробує на різному матеріалі і в різних жанрових різновидах, створюючи не раз схожі ситуації з протилежним, сказати б, результатом. Завдяки цьому створюється система етичних цінностей, в якій один твір доповнює інший, виникає ланка зв'язків, що підкреслює цілісність світоглядних ідейно-естетичних принципів поета. Так, “Щастя” з ідеєю ілюзорності, нетривкості легкого успіху, достатку, багатства, що само припливло в руки, нерозривно зв'язане з “Гетьманівною” — гіперболізовано-гротескним твором про “щастя” бездіяльного існування. А задум “Гетьманівни” в свою чергу вже вгадується у вірші “Чорнотроп” (1964). Щодо манери письма, то І. Муратов наголошував на тому, що В. Мисіку був властивий “спокій могутній, як степове безмежжя, спокій, втілений у відкарбовані, мов залізні рядки” [7; 424].

Поєма-притча “Щастя” пронизана прагненням повнокровного, розумного життя, сповненого боротьби, дерзаних, жаданих і тривог, якого не мали герої вищезгаданих поем. Щастя, здобуте нечесно, — ілюзія. Така провідна ідея поеми. Постає інше питання: у чому ж справжнє щастя? Однозначної відповіді нема. Саме тому казково-

притчева основа сюжету постала у творі без дидактичної повчальності: авторові важливо застерегти від псевдо-щастя, а щастя доводиться шукати кожному зокрема, і всім людям [3; 9].

Після виходу поеми “Щастя” ця авторська відстороненість від оцінки дій героїв, відсутність моралізаторства та дидактики стали предметом дискусії серед критиків та літературознавців. Симптоматичним був присуд, що “автор — свідомий мораліст, але ще більшою мірою він художник. Моралізаторство поєднане тут з фантазією так тонко, щиро й майже наївно, що ця балада, ставши, наприклад, серед інших подібних до неї, але вже народних творів, здається, органічно злілється з ними, безслідно розчиниться в них” [4; 152].

В. Мисик настільки володіє внутрішньою філософською думкою конфлікту, настільки пластично відчуває духовний світ героїв, що дозволяє собі інколи не давати жодної зовнішньої прикмети дня. Так — у “Щасті”.

У поемі є все, що повинно бути в казці: мудрий батько і неслухняний син, собача-чаклун і чарівний казанок. Здається, в ній немає нічого від нашого життя. Але поема — про нас і про батьків наших: *“Уперше хлопець батькові не вважив, / Забаскаличився — ні тпру, ні ну: / “Для мене щастя, — каже, — не в худобі, / Для мене щастя — в милій уподобі”* [6; 235].

І коли “взялися за руки двоє, відклонилися та й пішли”, стрілося їм дорогою собача, яке знайшло казанок, а на казанок молодята виміняли хутір. А ось батькова думка: *“Не надійне ж, сину, у тебе щастя! / Оце собача — не взяла б його тряця — / Або забіжить куди / Учужу господу, / Або візьме та й здохне / Тобі на шкоду...”* [6; 241].

Собача набирає функцій невсипущої сторожі, яка закріплює несправедливість, підлабузника, що заспокоює хазяїв, поплічника, що дбає яро хазяйський добробут не за страх, а за совість [1; 73]: *“Не так затишно / У бога за пазухою, / Як батьковому синові / На хуторі / За невсипущою сторожею.”* [6; 238]. Батькові, трудовій людині, така розбещеність не до душі, не вірить він в її сталість, законність. Усі тут нещасні, бо одне собача ошчасливорює всіх. Вирішує селянин, що для надійності щастя треба вкоротити віку собачаті, вирізати жилку з його серця, дати курці склювати, її ж у борщі на обід подати, аби “щастя на дітей перейшло”. Але іронічним підтекстом звучить думка про те, що несправедливість не стає справедливістю, тільки міняючи форму.

Адже в основі пропонованого старим “щастя” — та ж сама чарівна і неприродно набута здатність творити собі добробут. В. Брюгген зазначив, що “нотою розгубленості завершено поему, не дав порядку дітям старий, і це пригнічує, непокоїть його. А читачеві ясно, що й він сліпий не менше за своїх дітей, бо й сам спокусився випадковістю щастя, зрадивши ідею трудової самостійності, моральної незалежності, природної сили людини. Тільки в цьому — основа й запорука справжнього щастя” [1; 74].

Трагічно розв’язує В. Мисик суперечку “батьків і синів”. Щастя стає звичайним спокоєм, коли воно надійне. Щастя знецінюється, коли його не можна загубити. Воно гине, коли людина примушує його вічно жити поряд. Старий, якому ніколи не уявити, що можна зостатися “на сухому”, без худоби, без грошей, без дому, не розуміє сина та невістки. У центрі поетичного досвіду В. Мисика характер, що його все активніше починає розробляти література, характер, який один час оголошували міщанським, характер, власник якого визнає синицю в руках, рукотворне, так зване “просте” щастя [11; 148].

Так, автор, бажаючи, очевидно, надати своєму творові притчевого звучання і намагаючись разом із тим зберегти внутрішню динаміку твору, послідовно змінює розмір вірша, переходить із вірша римованого на неримований, що позбавляє розповідь зайвої інертності та надає сюжетній побудові рис легкості й прозорості. Прикметний тут початок твору: автор починає розповідь в епічному ключі, вибудовуючи її за допомогою традиційних римованих рядків, і раптом — у наступній сцені — різко змінює ритм оповіді: *“Уперше хлопець батькові не вважив: / Забаскаличився — ні тпру ні ну. / “Для мене щастя, — каже, — не в худобі, / для мене щастя — в милій уподобі”. / А був плехенький. Хто ж його навражив? / А підхиявся, ходив, як лин по дну. / Взяв руку / Свою уподобу, / Вклонився / Й пішов у світ. / Довго / Ішли собі / Двоє...”* [6; 235].

Ефекту ритмічного напруження В. Мисик досягає і за допомогою повторення певних фраз — засобу, характерного для народнопісенної творчості. Наприклад, у поемі “Щастя”, переповідаючи далі історію сина, його мандри, говорячи, зокрема, про знайдене молодою парою “собача”, котре, як виявиться потім, “вщасливилює усіх”, автор час від часу повторює — “отакє собача”, підкреслюючи тим самим притчевість, казковість всієї цієї історії. Характерною тут є сцена купівлі

молодою парою свого господарства, де автор свідомо уникає побутових деталей, вимальовуючи весь епізод ошадливо-схематично: “... на воротах / Сивоусий господар, / Вийнявши ковiнькову з рота, / Прегречно запитує: / “Так це вам / Потрiбен ґрунтьєць / Из хатою, / З випасом, / Из добрими криницями, / З отарами та чабанами? / Вiзьму недорого: / Отой ваш казанок / На угнутiй палицi. / Згода?” / Ще б то не згода.” [6; 237].

Ошадливе зображення зовнiшнiх реалiй свiту, героiв, свiдоме уникнення реалiстичного тла допомагає авторовi надати своїй оповiдi справжньої притчевостi, глибокого узагальнення i метафоризму.

Образна символiка поеми “Щастя” складна. Часом вона здається занадто туманною, цей небажаний ефект виникає попри очевидну яснiсть i художню довершенiсть окремих складових частин. Так, важко пiддати чiткiй iнтерпретацiї образ казкового собачати, змiст його явно суперечливий. Спершу собака виступає в негативнiй ролi, як символ нечесно нажитого багатства. Коли ж батько хоче наставити дiтей на шлях iстини й рiже кляте собача, несподiвано виникає iнтонацiя жалю: “Яке ж то щастя — з-пiд ножа?” Нам пропонується шкодувати за тим, що не викликало нiяких симпатiй. А втiм, провiднi мотиви поеми “Щастя” досить прозорi й не можуть не породжувати спiвчуття як за своєю спрямованiстю, так i за фiлiграннiстю художньої форми [1; 73].

Очевидно, потребує врахування, що образ собаки в українській мiфологiчнiй свiдомостi — це не лише охоронець дому, товариш на полюванні, а й символ щастя. Так, у доми заборонено переступати собаку, що спить, бо щастя своє переступиш. Пiд цим кутом зору зрозумiло, чому непокрiрний юнак, який вибрав не худобу, а милу уподобу, знайшов щастя в образi цуценятка. Воно привело молоду сiм’ю до скарбу, скарб — до господарства.

Натомiсть сюжет поеми Iгоря Муратова “Повiсть про щастя” нескладний. На березi моря пiсля вiйни зустрiчаються звичайнi радянськi люди — воiни i трудiвники, ветерани Вiтчизняної вiйни. Щовечора вони обговорювали “то спогади, бувало, то пiснi” [8; 4], так одного вечора — вiчну тему “щастя”. На реплiку про те, що можна “вiдчути справжнє щастя лиш на мить”, присутнiй Василь Бiлик — Герой Радянського Союзу вiдповiдає: “Як щастя вмистиш в мить скороминучу? / Йому в просторi й часi — меж нема! / Чи в кожнiм з нас — в

*роботі непомітній / І в легендарній величі стремління — / Не втілено надії заповітні / Минулих і майбутніх поколінь?”* [8; 5].

У цих рядках сформована основна ідея твору: щастя — це безперервна, ціложиттєва боротьба за здійснення власних мрій, добробут.

Побудована поема у вигляді щоденника Марії Львівни, не лише директорки дитячого будинку, а й людини великого серця та моральної чистоти. Та й щоденник — це не лише записи Марії Львівни, а й листи її вихованця Василя Білика, одного із двохсот хлопців та дівчат, які вважали її своєю матір'ю. Сама Марія Львівна так говорила про свій щоденник: “...щоденник мій, / Як подивлюсь я — / зовсім не щоденний... / За скільки літ у ньому ні рядка. / І дуже жаль. Бо, часом, день буденний / У пам'яті стирається, зника, / А він, бува, й на вічність має право, / Бо в кожному своя краса і зміст...” [8; 24–25].

Перший запис у щоденнику датується 1920 роком. Це лист, у якому повідомляється про трагічну смерть Андрія Сербина, який, посправжньому кохаючи Марію, лише в передсмертну хвилину наважився признатися їй в цьому. Та головним у цьому листі є озвучена мрія Марії — “всіх дітей зібрати”, батьки яких загинули під час боїв та виховати з них справжніх громадян.

З наступного запису (1923 рік) дізнаємося, що в колишньому графському палаці в неймовірно важких умовах Марія Львівна виховує дітей-сиріт. Та найцікавішим у цьому записі є повідомлення про візит закордонного гостя — “академіка із Сорбонни, відомого журналіста і філантропа” [8; 11], який приїхав подивитись на новоутворену державу та взяти одну дитину на виховання. Суттю ж цього виховання є експеримент — чи щастя для дитини полягає у багатстві батьків? Марія Львівна не дозволяє цього зробити. Через багато років, переглядаючи свій архів вона знаходить книжечку, подаровану їй цим академіком. Її зміст (та назва “Щоденник щасливої людини”) доводить, що для її автора щастя — це порятунок власного життя, “ця мить — для нього щастя вічне, він знов існує ... дихає” [8; 47].

Подальші листи-розділи знайомлять нас із друзями-колегами Василя Білика, серед яких Данило Рудь та Валентина. Кожен із них сильно впливає на формування особистості Василя. З листа Білика ми дізнаємося про його перше кохання, одруження із Валентиною, народження сина. Подальші події подаються через думки Марії Львівни, що співпереживає Василю у його коханні, думає про свого

онука Петра (названого на честь батька Василя) та про те, ким він стане. Частенько роздумуючи над своїм життям, робить висновок: *“Щоб кожен з тих, кому я віддала / Безсонні ночі і тривожні дні, / З подякою промовив би мені: / “Щасливий я!”* [8; 30–31].

Твір не відірваний від реального життя, є у нього описи війни в Іспанії, що подані через образ маленької дівчинки Долорес: *“І з матових плафонів світло ніжне / Спадає на смагляву Долорес; / По-нашому співаю — люлі, люлі, / Щоб голос мій примари поборов, / Щоб горлиці приснились, а не кулі, / Черешні й квіти мирні, а не кров...”* [8; 53].

Окремий розділ присвячено Великій Вітчизняній війні та її жахіттям. Критики наголошують на тому, що саме розділ “1940” — “чи не найкращий в поемі” [5; 183]. Війна у кожній родині забрала чиесь життя: не стала винятком й сім'я Василя. Його дружина Валентина, будучи медсестрою, загинула на полі бою. Описана й сцена евакуації, сповнена жалем й тугою за рідним краєм: *“Як тяжко покидати рідний край, / Де прадіди жили і помирали. / Але ще тяжче й гірше у стократ, / Коли у цьому краї кожен камінь, / Цеглину кожну нашими руками / Положено, і вирослено сад, / І в цьому краї виплекано мрію, / Гарячу мрію про щасливий світ...”* [8; 64].

Є у творі й автобіографічний момент — це сцена звільнення в'язнів концтабору: *“...Наче тіні, / Вони з'явилися мовчки з нір брудних, / Їх голови укрив завчасний сніг, / Обличчя збіглися в зморшки темносині, / В зіниці зазирнула вічна мла. / ... Але минула мить, і от — збагнули, / І щось живе їх погляди сповня, / І голоси, захрипли від безмов'я / Полохають зненацька їх самих... / І вже кричать, відхаркуючись кров'ю, / І плачуть, і сміються...”* [8; 74].

Саме у цю мить Василь Білик відчув, що: *“...в дні ясні й суворі, / І в труднощах, і в радості, і в горі, / Я все своє життя — щасливий був”* [8; 77].

Фактично це кульмінаційний момент у поемі. Адже щастя вимірюється не однією щасливою миттю, а всім життям, що прожито достойно та справедливо. Б. Гур'єв зазначає, що у поемі є “пристрасна публіцистика, глибока людяність, з якою поет говорить про звичайні переживання героїв” [3; 184].

На відміну від поеми Василя Мисика, написаній у 1965 році, у творі Ігоря Муратова 1948 року написання наявний розділ, — присвячений партійній тематиці, що є даниною того часу.



Як бачимо, одна і та ж тема кожним письменником сприймається по-своєму. Тому й виникає ціла низка подібних за тематикою та різних за змістовим наповненням художніх творів. Підтвердженням цього є порівнювані у статті твори.

Поема В. Мисика “Щастя” ґрунтується на міфопоетичних джерелах, натомість поема Ігоря Муратова базується на соціальному ґрунті. Однак головним в обох поемах є зображення працьовитості людини, її прагнення самостійно долати труднощі й торувати свій шлях до щастя.

#### Список використаних джерел:

1. Брюгген В. “...І форма жде киплячого металу!” / В. Брюгген // Люди і книги. Статті, спогади. — Х.: Майдан, 2006. — С. 64–87.
2. Гур’єв Б. Поема про щастя / Б. Гур’єв // Вітчизна. — 1949. — № 5. — С. 181–184.
3. Ільницький М. Всесвіт у краплині (Штрихи до портрета Василя Мисика) / М. Ільницький // Українська мова і література в школі. — 1983. — № 3. — С. 3–12.
4. Макаров А. Поезія і правда художнього слова / А. Макаров // Вітчизна. — 1967. — № 1. — С. 148–154.
5. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. — М., 1976. — 407 с.
6. Мисик В. Твори: в 2-х т. Т. 1. Поезії / В. Мисик — К., 1983. — С. 235–243.
7. Муратов І. Глибинна пристрасть. Риси до літературного портрета В. Мисика // І. Муратов. Твори: У 4 томах — К., 1983. — Т.4. — С. 424–430.
8. Муратов І. Повість про щастя / І. Муратов — К., 1948. — 77 с.
9. Пропп В. Поэтика фольклора / В. Пропп. — М., 1998.
10. Чернишов А. Чуття нового / А. Чернишов // Прапор. — 1962. — № 9. — С. 86–87.
11. Чернишов А. Щоденний подвиг поета: [Огляд поезії] / А. Чернишов // Прапор. — 1966. — № 2. — С. 62–67.
12. Шати лов М. Багряна тінь / М. Шатилов // Дніпро. — 1967. — № 4. — С. 147–149.
13. Шугай О. “Дивився з порога на зорі”: До 80-річчя від дня народження В. Мисика / О. Шугай // Всесвіт. — 1987. — № 7. — С. 123–127.

## Віра Гуменна, Тетяна Куроп'ятник



### ФОЛЬКЛОРНІ ОБРАЗИ І МОТИВИ В ПОЕЗІЇ В. СОСЮРИ: ТИПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

*У статті досліджуються взаємозв'язки фольклору з поезією В. Сосюри, з'ясовуються також типології їх мотивів та образів.*

**Ключові слова:** *поетика, інтимна лірика, архетип, світовідчуття, фольклоризм, символи, семантичне поле, метафора, кольористика.*

*There is interconnection of folk aifh poetic of V. SoSyura is examined in the article, also there is clearing up the typology of their motives and offences.*

**Key words:** *poetic, lyric poetry, archetype, sensafion of the world, folklore, symbols, semantic area, metaphor, coloury.*

Гегель, досліджуючи специфіку художньої літератури, відзначав, що вивчення “художніх емоцій без врахування їх джерела є недостатнім” [3; 1; 39]. У даному випадку заслуговує на увагу проблема взаємозв'язків літератури і народної творчості, що є однією із найважливіших у літературознавстві і фольклористиці. З нею зв'язані такі проблеми літератури, як проблема народності, національної самобутності, ідейності, жанрово-стилістичної своєрідності художніх творів. З цієї точки зору звернемося до поетичної спадщини В. Сосюри.

Багатогранний зв'язок В. Сосюри з народною творчістю виявлявся в тому, що він глибоко розумів життя, прагнення народу і осмислював їх у своїй поезії. Близькість творчості поета з фольклором не раз відзначалася і в критиці, і в окремих монографіях останнього часу про творчий шлях митця і про окремі його твори (Лісовський А., Радченко Є., Стебун І., Моринець В. та ін).

Творчість В. Сосюри своїми витоками пов'язана з фольклором. Спостерігаємо це і в тематиці, і в образній системі, і в лексиці. І цей глибокий процес взаємовпливу і взаємодії літератури і народної творчості дедалі стає глибшим та інтенсивнішим [11; 14].

Поезія Сосюри виразно національна за своїм характером — він далі розвиває традиції Т. Шевченка, Лесі Українки, української народної творчості. В. Сосюра приніс у наше мистецтво запах і кольори рідного краю, саме тієї місцевості, яка ще дуже мало була відтворена й оспівана, — Донеччина, Слобожанщина, з усіма особливостями її історії, етнографії, фольклору [10; 239].

Інтимна лірика В. Сосюри тісно переплітається з ліричними народними піснями. Основною ознакою пісень є ліризм — специфічне сприйняття дійсності, в процесі якого буття осмислюється крізь призму людських переживань. Епіцентром ліричності пісні є драматична, емоційна напруга, викликана певним епізодом, випадком із життя. Звідси й особливість поетики інтимної лірики митця — першорядне значення надається художнім засобам, що здатні передавати витончені емоційні стани, впливати на людську уяву, збуджувати в ній художньо-образні асоціації та відповідні рефлексії.

У В. Сосюри постійна і глибока любов до фольклору, до народної поезії. З допомогою фольклору він переборює певну дисгармонію і розгубленість у поезії (зб. “Місто”), протистоїть їм, утверджуючи народність. Поетові не треба було вивчати фольклор за збірниками, черпати його із других рук, він сам був прекрасним знавцем народної словесності, сам створював пісні у фольклорному стилі і був талановитим їх виконавцем. Поет усвідомлював, що у фольклорній естетиці ті самі принципи поетичного стилю, які народ розвиває і пропагує.

Пройшовши через численні важкі випробування, поезія В. Сосюри оживає, скидає з себе сум, набирає віри в життя. Поет особливо довірливий, відвертий у своїй, любовній ліриці, мужня і правдива, вона — щоденник його душевних переживань. Наведемо деякі приклади. У фольклорних піснях про кохання задушевна атмосфера створюється за допомогою пейзажів, що мають особливе емоційне навантаження. Усе відбувається на фоні майже казкової природи — зоряної місячної ночі:

Місяць на небі, зіроньки сяють,  
Тихо по морю човен пливе,  
В човні дівчина пісню співає,  
А козак чує, серденько мре [9; 32].

Так, у творчості В. Сосюри ми помічаємо певну аналогію у вірші “Білі акації будуть цвісти”:

Білі акації будуть цвісти  
В місячні ночі жагучі,  
Промінь морями залле золотий  
Річку і верби, і кручі [7; 87].

Романтичний пейзаж є не тільки фоном, але й виконує роль художнього паралелізму — допомагає розкрити внутрішній світ ліричного героя — буяння молодості, тихі ліричні стани юної душі [4; 324].

Важливо відзначити своєрідність ліричних поезій В. Сосюри, що мали значний вплив на молодих читачів. У цих віршах — повість про людське життя, ніби просте і в той же час складне. Поет переживає ті ж почуття, що переживали до нього і будуть переживати після нього люди його віку. В ліричному герої втілений багатий духовний світ, і життя його незвичайне, бо він сприймає кожне повсякденне явище по-своєму — глибоко, нервово, тонко, прислухаючись до ледь помітних порухів душі. За цими поезіями (“магнолії лимонний дух”, “Ластівки на сонці”, “Коли потяг у даль загуркоче...”, “Жовтіє листя” та ін.) можна простежити життєвий шлях митця, і в даному випадку важливі не події, не факти, а ставлення до них, реакція, ними викликана, світовідчуття і світосприйняття поета. Всі події проєктуються крізь позитивне ліричне “я” складної природи: це й учасник подій, і той, хто їх пригадає, що відразу поглиблює часовий простір твору.

Серед найпоширеніших мотивів пісень про кохання можна назвати такий: мотив вірності, в якому знайшли своє відображення морально-етичні принципи українського народу, його погляди на щасливе кохання (що є можливим лише при взаємності почуттів):

Дівчино-рибчино,  
Здорова була!  
Чи вже ж ти, серденько  
Мене забула  
Ні, не забула  
І не забуду,  
Любила, кохала,  
Любити вік буду! [9; 17–18].

І знову ми помічаємо вплив народної пісні у вірші В. Сосюри “Так ніхто не кохав”:

Так ніхто не кохав. Через тисячі літ  
Лиш приходять подібне кохання.

В день такий розцвітає весна на землі  
І земля убирається зрання [7; 41].

Йому протистоїть мотив зрадливого кохання, яке завжди сприймається як велика трагедія для хлопця чи дівчини. Глибокі переконання супроводжуються відчуттям безвихідності, болю, зради:

Зеленеє жито, зелене...  
Хороші гості у мене  
Тільки ж моє серденько сохне,  
Що милая заміж іде [9; 25].

Цей мотив властивий і поезії В. Сосюри “Коли потяг у даль загукоче”:

Дні пройшли. Одлетіла тривога...  
Лиш любов — як у серці багнет...  
Ти давно вже дружина другого,  
Я ж відомий український поет [7; 59].

Тут доречно підкреслити, що не лише ідилію кохання знає і оспівує поет. Йому знайомі і непереборний сум, зла гіркота образи і розчарувань, відчай, що здатний і умертвити, і воскресити. І він пише такі поезії, як “Так ніхто не кохав”, “Васильки”, “На снігу”, “Маки” та ін. Ліричні поезії В. Сосюри втілювали повну правду почуттів, вони стали для молодого покоління “Євангелієм”, за яким воно вчилось кохати, як вчилось ненавидіти за його громадянською лірикою. “Вірші Володимира Сосюри, — писав В. Собко, — збуджують найкращі почуття, вони... показують нашій молоді, як треба любити і творити...” [1; 66].

З двома попередніми мотивами органічно переплітається мотив розлуки. Він набуває різноманітних проявів: вимушена розлука двох закоханих, що сподіваються на зустріч; зловісна непередбачена розлука, що віщує розставання, втрату милого, розрив стосунків:

Їхав козак за Дунай,  
Сказав: “Дівчино, прощай!  
Ти, конику вороненький  
Неси та гуляй!...” [9; 28].

Подібні перипетії ми зустрічаємо у віршах В. Сосюри:

Пам’ятаю тривоги оселі,  
Теплі вогні на фоні заграв...

Там з тобою у сірій шинелі  
Біля верб я востаннє стояв [7; 59].

Зуміти так просто, по-земному передати і радість зустрічей, і біль розлуки з коханою, і гіркоту образи, якої завдала дорога людина своїм вчинкам, міг тільки поет, наділений великим серцем, що вміє посправжньому любити. Народність твору — не в наслідуванні образно-поетичних прийомів народної пісні, думи — ні, вона приховується передусім у глибокому проникненні до тайників людської душі, в умінні свої прагнення і чуття об'єднати з чуттями і помислами рідного народу. Розмірковуючи про вплив фольклору на структуру вірша, ми пригадаємо строфу:

Ой, ви ночі Донеччини сині,  
І розлука, і сльози в ночі...  
Як у небі ключі журавлині,  
Одинокі й печальні ключі [6; 44].

У цих рядках самобутня пісенність Сосюри справді наближається до народної лірики (зокрема романсової). Суть її не у вигуку ой, часто повторюваному в народних піснях, а в красі художніх деталей, глибини почуттів, які поет передав у притаманній йому манері.

Поєднання глибокого ліризму з громадською тривоною, інколи, трагічна душевна надломленість, настійливі роздуми про долю України, щиросердний зв'язок з історичним минулим, зв'язок сумний і радісний, повага до фольклору, його образності, — все це зближувало В. Сосюру і А. Малишка. А відрізняла В. Сосюру від А. Малишка більша емоційна напруга, особлива безпосередність, відсутність будь-якої дистанції між поетом і його ліричними героями.

У ліриці В. Сосюра напрочуд природній, ніби веде бесіду наодинці, розповідає про найсокровенніше, без будь-яких умовностей, не думаючи про зовнішні ефекти. Поет майстерно переплавляє, здавалося б прозаїчний матеріал у надбання ліричної поезії, створюючи особливу атмосферу інтимності, задушевності.

Мотив трагічного кохання в поезіях В. Сосюри розкривається через образ синіх очей коханої та карих ліричного героя. Вся палітра почуттів — від суму (“плачуть сині очі у душу моїй” — “плачуть карі очі у душі твоїй”), ніжності (“блакить твоїх очей”, “щастя моє синеньке”, “очі сині й милі”, “синій сон зіниць”, “очі-зорі”), зневіри (“твої хо-

лодні очі... холодні й сині”, “твої налиті кров’ю очі”) й упевненості в скороминучості розлуки й торжества любові:

Між нами грат нема, та ними і не можна  
Троянду й солов’я навіки розлучить.  
Завжди в душі моїй сіяє непреложно  
Очей твоїх блакить [2; 12].

Наскрізним є й символ “грати”, що використовується із значенням “трагічні обставини життя”, “неволя”. Образ солов’я багатозначний: це уособлення туги, закоханої людини, закоханого і непокірного поета.

У народній пісні “Хусточко ж моя, шовковая” ми також помічаємо мотив трагічної любові, який розкривається через образ очей:

Хусточко ж моя, безшасная!  
Обітри мої ти слізюньки,  
Що з очей моїх течуть карих,  
Як тії річки! [5; 314].

Для пісень про кохання характерна градаційна символіка. Первісне єднання з природою спричинило значну кількість архетипів та символів на основі природних явищ. Найпоширеніші серед них: пара голубів — закохані:

Коло млина, коло броду  
Два голуба пили воду.  
Або зірка-дівчина, місяць-хлопець:  
Котилася зоря з неба,  
Тай упала додолу.  
Та й хто мене, молоду дівчину  
Проведе додому [4; 328].

У поезіях В. Сосюри теж наявна аналогічна символіка: берізка- дівчина, дуб-хлопець:

Берізка тоненька, струнка і ясна,  
Зеленого дуба любила  
І часто тулилась до нього вона  
І листям од щастя тремтіла [8; 424].

Пісні про кохання, як найдавніший пласт народної лірики, увібрали в себе елементи усіх історичних епох нашого народу. У такому поєднанні інтимна народна лірика цілком відображає домінуючі

риси української ментальності (доброту, лагідність, емоційність), пріоритетні цінності українців (вірність, взаємоповага, щирість). Те, що пісні про кохання найширше побутують у народі, вказує, що саме в них найорганічніше поєднані думки, уявлення, моральні норми, притаманні українцям, саме вони найповніше розкривають внутрішню суть українського народу [4; 330].

За образними ознаками епітет у В. Сосюри — переважно метафоричний, а за змістом він має здебільшого ліричне або соціальне забарвлення. До семантичного поля червоного кольору належить метафоричний епітет багрянний, який означається переважно поняття “вечір”: “Сходить місяць, як серце багряне”; “Уже змахнув багряним стягом вечір, і даль, мов крил, орлиних крил розмах”; “І простелеяє вечір їм до ніг багрянний килим, що зоря зіткала”. Кольористична палітра поетичної мови В. Сосюри включає в себе не тільки назви ознак (прикметники), а й назви матеріально-рослинного походження: золото, мідь, бронза, вишня, ромашка, жоржини, терен, кров, які звичайно викликають в уяві поняття кольору.

Надзвичайно поширеним в українському фольклорі (піснях, казках) є прийом потрійності:

Ой у полі три криниченьки.  
Любив козак три дівчиноньки —  
Чорнявую та білявую  
Третю руду, препоганую [8; 326].

Аналогічний художній прийом ми помічаємо і в поезіях В. Сосюри:

Карі очі й сині та ще й очі сина, —  
Серця три в єдине злиті назавжди [8; 332].

У структурі народних пісень і ліриці В. Сосюри міфологічного-символічного значення набуває архетип води. Закохані живуть на різних берегах (у родинних світах), побачення відбувається коло ставка, річки чи моря, перейти чи переплисти річку, море означає одруження:

Тече річенька невеличенька —  
Скочу-перескочу..  
Віддайте мене, моя матінко,  
За кого я хочу [1; 327].

У поезіях В. Сосюри знаходимо:



Я дивлюсь і серце в'яне  
І кричу: “Пливи сюди!”  
Бо тебе, моя кохана,  
Я ревную й до води [8; 309].

Отже, розглянувши фольклорні мотиви і образи в поезії В. Сосюри, можна констатувати, що його інтимна лірика тісно пов'язана з народними ліричними піснями. Розмаїття народнопісенних тропів, мотиви зрадливого кохання, розлуки, трагічного кохання підсилюють ідейно-тематичну основу і формотворчий аспект лірики митця. Крім того, фольклоризм пронизує всю структуру поезій В. Сосюри, надаючи їй мелодійності та задушевності.

#### Список використаних джерел

1. Володимир Сосюра: збірник, присвячений шістдесятиріччю від дня народження і сорокаріччю літературної діяльності поета. — К.: Рад. письменник, 1958. — 235 с.
2. Галич В. М. Цикл віршів “Вона пішла” Володимира Сосюри: спроба сучасної інтерпретації / В. М. Галич // Вісник ЛНПУ ім. Т. Шевченка. — Луґанськ: Альма матер, 2007. — № 8 (125). — С. 6–13.
3. Гегель Ф. Эстетика: в 4-х т. / Ф. Гегель — М: Искусство, 1968. — Т.1. — 312 с.
4. Лановик М. Б. Українська усна народна творчість: підручник / М. Б. Лановик. — К.: Знання-Прес, 2001–591 с.
5. Матусина скарбниця. Українська народна творчість. — Харків: Торсінг плюс, 2007. — 480 с.
6. Непорожній О. С. Інтимна лірика Володимира Сосюри в 10 класі / О. С. Непорожній // Українська мова і література в школі. — 1970. — № 9. — С. 41–46.
7. Сосюра В. М. Вибране: вірші і проза / В. М. Сосюра ; упоряд., вступ. стаття В. П. Моренця. — К.: Рад. письменник, 1989. — 237 с.
8. Сосюра В. М. Вибрані твори: в 2-х т. / В. М. Сосюра. — К.: Наукова думка, 2000. — Т.1. — 648 с.
9. Українські народні пісні. — К.: Рад. школа, 1963. — 165 с.
10. Українська та зарубіжна культура: навчальний посібник / М. М. Захович та ін. — К.: Знання, 2000. — 97 с.
11. Хрестоматія з української народної творчості / упоряд. Ф. Ф. Поліщук. — К.: Рад. школа, 1959. — 332 с.

*Наталія Дашко*



**ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ БІБЛІЙНО-МІФОЛОГІЧНИХ  
МОТИВІВ І ОБРАЗІВ У РОМАНІ-ЕПОПЕЇ  
“ЛИСТЯ ЗЕМЛІ” В. ДРОЗДА**

*У статті розглянуто особливості інтерпретації біблійно-міфологічних мотивів і образів у романі-епопеї “Листя землі” Володимира Дрозда. Осмислюється функціональність та концептуальність їх художнього вираження.*

**Ключові слова:** інтерпретація, біблійно-міфологічний мотив, роман-епопея, образ.

*This article is devoted to the analysis of peculiarities of the art interpretation of the Biblical and Mythological motifs and images in V. Drozd's novel “The Earth Leaves”. Their functionality and conceptuality are being understood here.*

**Key words:** interpretation, Biblical and Mythological motifs, epos novel, image.

Біблійні міфи здавна привертали увагу митців різних епох, які намагалися проникнути в їхній ідейний зміст. Свого часу І. Франко справедливо зазначив: “Біблію можна вважати збірником міфів, легенд і психологічних мотивів, які в самій Біблії оброблені тим чи іншим чином, але сьогодні вони можуть бути переосмислені зовсім по-іншому, відповідно до наших поглядів на світ і людську природу” [9; 264]. Сучасні письменники нерідко сприймають світ крізь призму християнського віровчення і світовідчуття. Потяг до біблійних сюжетів, мотивів і образів виразно простежується в художній практиці П. Тичини (поезії 1917–1920 рр.), Юрія Клена, І. Жиленко, Л. Костенко, П. Мовчана, Д. Павличка, Б. Харчука, В. Шевчука та ін. Аналогічна тенденція притаманна й роману-епопеї В. Дрозда “Листя землі”, де біблійні мотиви та образи постають на рівні глибинних смислів як самоочевидна характеристика світу.

Роман-епопея “Листя землі” В. Дрозда неодноразово був предметом наукових зацікавлень літературознавців (М. Жулинський, Н. Колошук, М. Павлишин, Л. Яшина), які в основному зосереджували

увагу на дослідженні складових його міфопоетики. Проте осмислення біблійних мотивів і образів не знайшло належного висвітлення, чим і зумовлюється актуальність обраної теми.

Біблійні мотиви та образи в “Листі землі” широко представлені й переважно заявлені конкретною номінацією або виявляються асоціативно. Вони постають як “умовний код” (за Є. Мелетинським), у межах якого обертається той чи інший герой. Особливо виділяються коди, які за їх первісною номінацією умовно можна назвати мотивами, — “Буття”, “Гуда”, “Каїн і Авель”, “Пророк”, “Ісус Христос”. У їх фокусі витворюються вічні моделі буття, вічні закони, які у творі визначають рух повсякденності; образи героїв розкриваються багатогранніше, а світ, що їх оточує, набуває додаткового виміру.

Крізь призму світобачення оповідачів у романі-епопеї “Листя землі” В. Дрозда своєрідно й неоднозначно насамперед трактуються мотиви створення світу й людини, розгортаючись у двох площинах: біблійній і язичницько-міфологічній. Відповідно до міфологічних поглядів та народних фантазій світ у творі прозаїка постає як такий, що створений птахами, що відрізняється від біблійної легенди про створення світу Богом-Творцем за сім днів. Біблійний мотив створення світу й людини Богом окреслюється як “Буття”. Алюзія на біблійний міф простежується у висловлюваннях героїв: “І горшки і люди — усе глина” [6; 11], “людина — глина” [7; 26]. Введення у структуру твору багатьох голосів зумовлює варіативність інтерпретацій біблійного міфу, на зразок: “Господар на кленовім листкові написав сонце, місяць і зорі, а поле зорав, посіяв пшеницю; що вродило — змолів на жорнах небесних, замісив тісто. А з тіста людяку виліпив”; або “Бог <...> людину з вогню сотворив” [6; 5]. Ключові образи — сонце, місяць, зорі, поле (контекстуально синонімічне слово до “земля”), пшениця (зерно, насіння) — є вказівкою на біблійний шестиднев із Книги Буття (у творі наявне й пряме цитування рядків Біблії): розповідь про створення Богом сонця, неба з усіма його світилами, землі і людини, носія свідомості. Звичайно, біблійний мотив створення людини домінує, але в його розвитку відчутний вплив народних уявлень. Наприклад, до біблійного мотиву створення жінки з ребра чоловіка долучаються варіанти, закорінені в міфологію: “А за жонку тій людяці Господар дав дівку, що її з квітки сотворив, рожею квітка зветься” [6; 5]. До космогонічних суголосний етногенічний

мотив про походження пакульців (а відтак і українців): “Багато різного балакають у Пакулі, одне відомо достеменно, бо так у Книзі днів записано: пакульці від сонця свій рід ведуть” [6; 6]. Подібна інтерпретація зумовлена народними уявленнями про те, що сонце — уособлення божественного, критерій праведності, світотворча стихія, від якої залежить усе на землі. Сонце-колесо, сонце-діжа, око Боже, лик Божий, Сонце — осяйний чоловік — ці образи належать до різних часів, але всі вони залучені автором для створення цілісної картини світу, де сонце посідає чільне місце.

Зображуючи світ і людину в ньому, автор устами однієї з героїнь акцентує, що створений світ — це дар Господа людині. Остання при цьому мислиться як вінець акту світотворення, що має безсмертну душу, господарем якої є лише Творець. Проте, на думку багатьох оповідачів роману-епопеї “Листя землі”, людина, будучи творінням Бога і маючи від природи в собі частинку його самого, якою є душа, не цінне світу, свого буття в ньому, руйнує світ і знищує собі подібних. Досить яскраво в такому аспекті у творі представлено трансформований образ біблійного зрадника Іуди. У “Листі землі” немає окремої сюжетної лінії конкретного зрадництва. В. Дрозд створює збірний образ зрадника, який через систему художніх деталей (одна з яких — згадка “повісився на дереві”) асоціативно співвідноситься з біблійним Іудою. Розгортаючи історію зрадництва Іуди, В. Дрозд демонструє багатоваріантність поведінкових орієнтирів своїх героїв, відповідно до їхніх морально-психологічних цінностей, що моделюються у творі. Введення загальновідомої семантики образу Іуди в змістову структуру твору надає масштабності зображеному, з одного боку, а з іншого — акцентує певні життєві ситуації, поведінкові прояви сутності героїв. Але в обох випадках зберігається характерна традиційна єдність конкретного й загальнолюдського. У такій інтерпретації образ Іуди, якщо скористатися словами М. Бахтіна, стає “відкритою, живою взаємодією світів, точок зору, акцентів. Звідси можливість різних позицій у цій суперечці, і, відповідно, різних тлумачень самого образу. Образ стає багатозначним, як символ” [3; 220–221].

У творі В. Дрозда насамперед актуалізується мотив ціни зради. В епізоді розмови Дмитра Домонтовича з Марією Журавською безпосередньо згадано тридцять срібників, що асоціативно проєктуються на біблійний мотив. У більшості ж випадків простежуються алузії на

нього. Зокрема, на запитання отамана Вовчара до Хтолемея Погиби на скільки він оцінив життя отамана, той відповідає: “Тридцять пудиків хлібця”, бо “деткі мої есті просять <...>” [6; 531]. В епізоді звільнення Громницького з в’язниці, іронічно зауважено: “...дали тридцять копійок — до вокзалу доїхать” [6; 377]. Художня деталь “тридцять копійок” у конкретному контексті є вказівкою на ціну зради десятків людських життів. Зрада в такому вимірі постає у своєму крайньому вияві — як духовне відступництво, якому не може бути прощення: іудейство Громницького — яскравий приклад бездуховності. В образі Громницького, співвіднесеного з традиційним образом Іуди, автор виокреслює морально-психологічну доміную. При цьому виділено кілька смислових граней образу, що утворюють його нову змістову якість і дозволяють діалектично осмислити соціально-ідеологічні тенденції суспільства і психологію окремої особи.

Зображуючи Громницького, В. Дрозд вдається до психологічного портретування, або “портрета з “плинним виразом” (за В. Фащенко), орієнтованого на безпосереднє відтворення душевних станів героїв. Таке портретування забезпечує “багатогранність художніх образів, переконливість реальних колізій, мотивів поведінки дійових осіб і правдивість діалектики людської душі” [8; 49]; “внутрішнє життя, а також психологічні і моральні властивості людини відбиваються якщо й неадекватно, то найбільш повно” [8; 91]. Внутрішній стан Громницького виявляється через жести, рухи, вираз очей, обличчя (у такому зображенні простежується своєрідність стилю В. Дрозда — портретувати героїв короткими, але яскравими штрихами, — риса, що базується на асоціативності образів і є, як відомо, ознакою екзистенціалістського письма): “увесь у шкірі чорній”, “а сам — наче гадюка”, “закричав голосом страшним”, “і були у нього не людські, а звірині очі, стільки люті в них”, “визвірився, наче вовк лютий”, “спраглий такий крові людської” [6; 330]. Епітети чорний, страшний, лютий, порівняння з гадюкою, вовком, звіром акцентують зло, хижацтво. Чорний колір співвідноситься й зі смертю, носієм якої є Громницький. Завдяки використанню таких художніх деталей образ Громницького полісемантизується: він постає не лише як зрадник, але й як хижак.

Тип новітнього зрадника виокреслюється і в образі отця Серапіона. З одного боку — це служитель церкви, а з іншого — звичайний зрадник, який відверто стежить за молодим паном Опанасом Журав-

ським, пише скарги й доноси на нього. Про ці дії “святого отця” метафорично зауважено: “Кинув батюшка камінь в Опанаса” [6; 132]. Образ кинутого каменя є символічним: за іудейською традицією він співвідноситься зі смертю.

У більшості художніх творів, як правило, спостерігається складна взаємодія кількох мотивувань зради, одне з яких є домінантою, а решта, виконуючи допоміжну функцію, “суттєво драматизують семантичний контекст подій твору, сприяють створенню оригінальної системи універсальних конфліктів” [1; 18]. Така закономірність простежується й у романі-епопеї “Листя землі” В. Дрозда. Зрада трактується як наслідок страху, який вичавлює з людей усе людське, ламає їх душі, спонукає відмовитися від своїх переконань та істини. У хвилини пограничних ситуацій герої розуміють: “Немає людини, яка б страху не знала” [6; 67]; “...страх кожним із нас володіє однаково. Але один мовить: як усі, так і я. А інший мордується. Плаче зі страху за своє життя. Ніби лише він хоче жити. А всі люди навколо — ні” [6; 162].

За біблійним тлумаченням, страх — “це душевний стан, який народжується життєвими випробуваннями” [5; 397]. Життєвих випробувань якраз і не витримують ті персонажі роману, які йдуть на зраду. Хтолемей Погиба зраджує, бо боїться, щоб діти не померли з голоду. Михаль Громницький, отець Серапіон зраджують — пишуть доноси і скарги, бо бояться за своє власне життя. Торкаючись подій часів воєн, революцій, голоду, розрухи, жорстоких сталінських репресій, В. Дрозд наголошує, що по всій країні панували зрадництво, продажність, відступництво. Зраджувалися ідеали, за які напередодні проливалася кров, зраджувалися загальнолюдські цінності. Тому й образ-символ Іуди в нього стає збірним. Тих же, хто не йшов проти совісті, залишався вірним своїм життєвим позиціям, чекала гірка доля Ісуса Христа — бути розп’ятим і тілом і душею. Івана Коляду, якому вдалося втекти по дорозі на каторгу, “не дістали кулі”, “а дістав голод” [6; 83]. Проблукавши з місяць у тайзі, він, геть виснажений, вибрався на поштовий тракт і в крайній сільській хаті попросив хліба. Про результат цього вчинку герой зауважує: “Мене видали приставу за мішок борошна, така плата за втікача” [6; 83]. Подібно до біблійного Іуди, в житті якого сріблолюбство й раціоналізм брали верх над моральними якостями, зрадники, зображені В. Дроздом, часто керуються постулатами матеріальної вигоди. Зрада постає не тільки як

особиста проблема того чи іншого героя, але й як вияв окремих темних сторін людського характеру. Таким чином, образ євангельського зрадника в романі-епопеї “Листя землі” В. Дрозда поряд із традиційним його тлумаченням набуває й нового смислу: збірний образ Іуди постає заземлено реалістичним і простим. Письменник зображує його на загально-людському ґрунті, на сучасному суспільному тлі, коли “містичне й ірраціональне усунуто, залишено лише те, що може роз’яснити вчинок зрадника” [2; 69].

У зв’язку з мотивом зрадництва значне місце в романі-епопеї “Листя землі” В. Дрозда посідає розвиток відомого біблійного мотиву братовбивства, що ґрунтується на антиномії Каїн — Авель. Прозаїк відходить від канонічної версії: зв’язок з біблійною оповіддю простежується на рівні алюзії. Традиційна для літератури бінарна опозиція Каїн — Авель у творі реалізується через зображення співвіднесеності пари Яків Дахновець (прозваний Коршаком) — Миколай Дахновець (у розділі “Книга Коршака”) і розгортається у двох напрямках: пряма номінація і підтекст. Вперше номінація “Каїн” з’являється в біблійній цитаті про Каїна й Авеля, яка вкладає в уста німецького коменданта в епізоді доносу Якова на брата й актуалізує мотив братовбивства. Повторюється в проклятті Миколая: “Будь ти проклятий, Каїне поганющий!...” [7; 360]. Серед людей Краю Яків Дахновець своїм вчинком назавжди затавровує себе як “пакульський Каїн” [7; 363]. Маємо ситуацію, коли є пряма номінація “Каїн”, а значення цього образу дещо умовне: Яків сам безпосередньо не вбиває рідного брата, але зрадивши його, пристає до табору вбивць. У такому контексті конкретизується онтологічна складова — “братовбивця”. Крім того, в інтерпретації образу Якова Дахновця як Каїна додається мотив Іуди, що реалізується в художній деталі “братеника рідного німцям здав за тридцять шомполів” [7; 363], асоціативно пов’язаний із мотивом ціни зради. Таким чином до біблійного тлумачення відомих образів додається середньовічна їх трактовка, яку зустрічаємо в Данте Аліг’єрі в “Божественній комедії”, де Каїн та Іуда стоять в одному ряду як найбільші у світі грішники — зрадники величності Божої і людської, за що й відбувають кару в самісінькому центрі пекла.

Поневіряння Якова Дахновця після його діянь як спокутування гріха теж асоціюються з поневіряннями біблійного Каїна, на які його прирік Творець: “А тепер ти проклятий від землі, що розкрила уста

свої, щоб прийняти кров брата твого з руки твоєї. <...> ...Ти будеш вигнанцем і скитальцем на землі” (Буття, 4:11–12). Після того, як до Пакуля з Сибіру повертається Тимоха Нужда, Яків (який колись написав донос на Тимоху), боячись помсти, втікає з дому. Шукаючи притулку, він скрізь виявляється небажаним гостем, звідусіль гнаним. Характеристика Дахновця устами героїв набуває поліфонічного змісту. Сестра дружини Якова узагальнює: “Захотів ти служити і нашим, і вашим і заплутався поміж них, як муха в павутині” [7; 363]. Редактор Сапон, побачивши на порозі свого дому Якова, говорить: “Ходіть геть, пане Дахновцю, наче я вас і в очі не бачив. <...> А ваші руки по лікті в крові, більшовикам ви людей пакульських продавали за безцінь... <...>” [7; 364]. Дружина покійного тестя не пускає його далі хвіртки: “...ти мені — чужак чужаком, на біса ти мені здався”, “гноїовиком, постольником завжди був, ним і zostався...” [7; 364]. Не маючи куди податися, Яків в останній надії йде до рідної сестри Катерини, сподіваючись випросити прощення і притулок хоч на одну ніч. Але Катерина теж відмовляє братові: “За себе, може б, і простила, одходчива душа моя. Але Семена мого більшовикам ти продав за смачнішу скибку, сього ніколи тобі не прощу... <...>. І братеника родного, Миколая нашого... <...> Ти на німецьких штиках підняв, наче Каїн свого брата на вилах. Иди геть, хоч і здохни в снігах! Не хочу, щоб і дух твій поганий у моїй хаті зачепився... <...>” [7; 365]. Закономірний результат такого життєвого шляху (фінал діянь, точніше злодіянь) Якова Дахновця (“Уже не мав до кого постукатися. У цілому світі. Родичі від нього відмовилися, на поріг не пускають, а приятелів не нажив, вік звікував самотнім вовком” [7; 365]) асоціативно пов’язується з біблійним передбаченням долі Каїна і здійсненням проклять. На якусь мить у героя виникає страх перед життям і бажання померти. Але майже відразу Яків усвідомлює, що й смерті він боїться не менше, ніж життя: “А раптом усе, про що теревенять попи, правда, і потойбічний світ — і в тому світі на нього чекає зданий ним німцям Миколай і всі ті, кому він укоротив віку — руками комісарів?!” [7; 365].

Актуалізуючи мотив кари за содіяне, автор насамперед розкриває внутрішній стан персонажа, “діалектику його душі”. При цьому символічного значення набуває образ місяця, що ніби ввібрав у себе душу (очі) постраждалого через Коршака брата. Якову здається, що місяць дивиться на нього “з неба очима Миколая” [7; 365], “зазирає брато-



вими очима у скаламучене Коршакове нутро” [7; 366]. Очі, “чіпкі”, “нещадні”, — уособлення покарання: вони скрізь спостерігають за героєм, а він намагається втекти від них: “Коршак вужем уповз у підземелля, тікаючи від очей Миколая. <...> Але ніяка сила вже не могла примусити Коршака знову виповзти перед очі Миколая, що сочив за ним із Місяця... <...>” [7; 366]. Такий зміст образу місяця перегукується з легендою, згідно з якою це небесне світило уособлює чисту душу вбитого брата. В одному з її варіантів тими братами є Каїн і Авель (сюжет, без сумніву, закорінений у Біблію). У легенді наявне й оригінальне тлумачення імені Каїн — від “каятися”, що безпосередньо пов’язане з появою плям на Місяці: “...щоби світ каявся, і щоб такого більше не повторилося, появилися на місяці плями, що брат убиває брата” [4; 306]. Тільки герой В. Дрозда не кається. Переховуючись у напівзруйнованій землянці на острові, він навіть цинічно розмірковує, що так можна й “партизанство для себе висидіти... <...> А буде у нього довідочка про героїчне партизанство у тилу лютого ворога, історія з братеником нею покриється... <...> Заросте, затягнеться, як рана давня” [7; 367].

В. Дрозд залучає до роману-епопеї “Листя землі” й фрагмент легенди, побутуючої серед людей Краю: “...люди, вовче виття зачувши, казали, що то пакульський Каїн у снігах виє на Місяць. Прощення за гріхи свої перед людьми вимолюючи” [7; 368–369], де конкретне й загальне постають в органічній цілісності. Образ Каїна чи згадки про його злодіяння прозаїк нерідко використовує як символ з метою оцінки аморальності вчинків деяких героїв, не розгортаючи сюжетні колізії в оповіді, а лише лаконічно повідомляючи про подію: “Син... <...> Батька родного на вила підняв, як той Каїн братеника” [7; 43]. Ведучи оповідь про трагічні події ХХ століття, мовці згадують: “...своїх, родаки родаків убивали” [7; 43], що створює алюзію на біблійний мотив братовбивства. В оповіді про родину Дарини Листопад останній проектується на соціальний світ: громадянська війна, “розчищення” шляхів будівництва соціалізму постають як братовбивство (сестровбивство, батьковбивство), винищення і “своїх”, і “чужих”. Події, означені злом, каїнством, представлені у творі, в інтерпретації автора передбачені Нестором Семирозумом, образ якого безпосередньо спроектований на мотив “Пророк”. З розвитком сюжету його образ розкривається багатопланово у зв’язку й з таким біблійним ко-

дом, як “Ісус Христос”. З образами біблійних пророків та Ісуса Христа Нестора споріднюють його надзвичайні властивості, насамперед пророчий дар, засвідчений метафорично: “Книга часу перед ним була відкрита” [6; 269], що неодноразово відзначено в його помислах, діях, словах, характеристиках іншими персонажами.

Таким чином, біблійно-міфологічні коди у романі-епопеї “Листя землі” В. Дрозда є важливим засобом глибинного осмислення буття, створення художньої моделі взаємостосунків між людиною і світом. Зміст кожного з них розкривається через систему художніх деталей, трансформованих образів, мотивів, алюзійно спрямованих на біблійні сюжети, розширюється завдяки оповідям міфологічного характеру. Складна взаємодія їхніх семантичних полів творить діалектичну єдність змісту. Інтерпретуючи біблійні образи, автор іде шляхом їх психологізації, символізації й полісемантизації, у результаті чого вони постають в онтологічній множинності.

#### Список використаних джерел

1. Антофійчук В. І. Євангельські мотиви в українській літературі кінця XIX — початку XX ст. / В. І. Антофійчук, А. Є. Нямцу. — Чернівці : Рута, 1996. — 208 с.
2. Антофійчук В. І. Аксиологічна своєрідність образу євангельського зрадника в оповіданні В. Дрозда “Іскаріот” / В. І. Антофійчук // Вісник ДДУ. Літературознавство. — Дніпропетровськ, 1999. — Вип. 3. — Т. 1. — С. 67–71.
3. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики : Исследования разных лет / Михаил Бахтин. — М. : Худож. литература, 1975. — 502 с.
4. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. — К. : Либідь, 2002. — 664 с.
5. Гуревич П. С. Современный гуманитарный словарь-справочник / П. С. Гуревич. — М. : Олимп ; Изд-во АСТ, 1999. — 528 с.
6. Дрозд В. Листя землі : [роман] / Володимир Дрозд. — К. : Укр. письменник, 1992. — 559 с. — (Першотвір).
7. Дрозд В. Листя землі : [нові книги роману] / Володимир Дрозд. — К. : Укр. письменник, 2003. — 514 с. — (Першотвір).
8. Фашенко В. В. У глибинах людського буття. Етюди про психологізм літератури / Василь Фашенко. — К. : Дніпро, 1981. — 279 с.
9. Франко І. Зібрання творів : У 50 т. / Іван Франко. — К. : Наук. думка, 1979. — Т. 21. — 374 с.

*Наталія Дудар*



## МОДЕРНІСТСЬКИЙ ДИСКУРС ДИТЯЧИХ ПОВІСТЕЙ МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО

*Стаття присвячена комплексному аналізу дитячих повістей Миколи Вінграновського та дослідженню ознак модернізму в них. Увага зосереджена на жанровій, сюжетно-композиційній, наративній, образній структурах повістей, що свідчать про модернізацію стильової манери прозаїка.*

**Ключові слова:** *дискурс, естетизм, модернізм, неоромантизм, повість, сюжет, стильова манера.*

*This article is devoted to the complex analyses of the children's story by Mykola Vingranovsky and researching of a signs of modernism in them. Attention is paid to the genre, sužet-compositing, narrative, vivid structure of the story, which testifies modernization of the stylistic manner of prose writer.*

**Key words:** *discourse, aestheticism, modernism, new romanticism, story, sužet, stylistic manner.*

Повістевий доробок Миколи Вінграновського — визначальне явище в українському літературному дискурсі ХХ ст. Митець у дитячих повістях репрезентував українському читачеві абсолютно нове світобачення, протилежне нав'язуваним канонам соцреалізму, засвідчивши його філософські і художні шукання на стильовому, сюжетно-композиційному, образному, наратологічному рівні, підтвердивши самотність творчої індивідуальності й стилю письменника. Системний аналіз авторського осмислення й вираження внутрішнього світу духовно багаті дитячої особистості дозволить розкрити естетичну модель дійсності у дитячих повістях М. Вінграновського, яка формувалася на перетині національних і світових традицій неомодерністського дискурсу.

Серед перших дослідників прози М. Вінграновського, яка нерідко в літературознавчих колах сприймалася як явище “побіжне” щодо новаторської поезії митця, були В. Мельник (“Проза поета”, 1978),

О. Климчук (“Між білими хмарами, над золотою землею”, 1986), М. Слабошпицький (“Сюжет нервів, вболівань, радості...” Проза М. Вінграновського, 1986), Т. Салига (“Микола Вінграновський: Літературно-критичний нарис”, 1989) та ін. Варті уваги й сучасні наукові інтерпретації, зокрема дисертація Л. Собчук “Проза М. Вінграновського і проблеми художньої майстерності” (2007), праці І. Берези (“Єдність тілесного і духовного у творах для дітей М. Вінграновського”), М. Данилевич (“Просторово-часові координати національного образу світу у повістях М. Вінграновського”), С. Ленської (“Образ дітей війни у творах Г. Тютюнника, В. Близняка, М. Вінграновського”), В. Саєнко та Н. Димитрової (“Поетика композиції історичного роману Миколи Вінграновського “Наливайко”) тощо. Водночас більшість літературознавчих студій, присвячених прозі М. Вінграновського, в основному порушують проблему художньої майстерності митця, композиційної, тематичної, образної специфіки його окремих творів. Недостатньо вивченим та неструктурованим залишається питання онтології і типологічних рис художнього стилю як “складного комплексу літературно-мистецьких тенденцій” [4; 64] у жанровій системі прозового дискурсу письменника. Окресливши цілісну картину індивідуальних особливостей стилю Вінграновського-прозаїка, необхідно визначити його місце і роль у художньо-мистецькій парадигмі епохи. З огляду на це, наше дослідження передбачає розв’язання таких головних завдань:

- здійснити комплексний аналіз повістей М. Вінграновського та дослідити ознаки модернізму в них;
- визначити текстові і позатекстові атрибути його творів як формотворчі константи стильової манери прозаїка;
- обґрунтувати роль та місце повістей М. Вінграновського, самобутність їх стилю у складній еволюції модерністської парадигми другої половини ХХ століття.

Микола Вінграновський активно працював у жанрі повісті вже з 70-х років ХХ століття. З-під його пера вийшли збірки повістей та оповідань “Первінка” (1977), “Сіроманець” (1977), “У глибині дощів” (1979), “На добраніч” (1983). Згодом з’явилися “Кінь на вечірній зорі. Повісті. Для середнього та старшого шкільного віку” (1987), “П’ять повістей” (1987) та “Манюня. Повісті. Оповідання. Есе” (2003).

Естетика шістдесятництва стала творчим орієнтиром М. Вінграновського. Саме вона актуалізувала проблему екзистенції особистості, у першу чергу дитячої, у соціумі і природі. При цьому, суттєвим є вплив національної традиції на прозовий доробок митця. Водночас М. Вінграновський прагнув до “свободи розкнутості” у творчості, чому сприяло оригінальне, а не стереотипне мислення, тісний зв’язок з “поколінням постсимволістів” (Р. Харчук) 20–30-х рр., пильна увага до культурного світогляду Заходу. Таким чином, авторське світосприйняття, нова концепція світу і людини у ньому, інтелектуалізм, ознаки химерності й міфопоетики, комізм філософських узагальнень визначили модерністський дискурс дитячої прози М. Вінграновського.

Перша (і відразу потужна) повість для дітей із символічною назвою — “Первінка” (1971) засвідчила використання митцем не-реалістичних методів моделювання дійсності, насамперед, через суб’єктивне сприйняття. Формозмістове оновлення здійснюється через точну фіксацію зрушень у макрокосмі героїв чи їх оточення за допомогою знаків, натяків, символів: “Петро весь час оглядаючись на плуги та сівачів, вів літак, як ні в жодній битві, ні в жодному бою: він аж спітнів і не бачив би цього поту, аби не западав цей його піт на Золоту Зірку Героя малими краплинами” [1; 176]. Прозаїк вміло відтворює і проникає у внутрішній світ дитячої світобудови, передає найтонші порухи думки, настрою, нюанси поведінки, оголюючи кардіограму психології свідомості дитини. Так, головний герой Миколка, незважаючи на швидке дорослішання, спричинене війною, все ж залишається дитиною у вчинках, думках, мріях і з по-дитячому “роззявленим ротом” сприймає навколишню дійсність. Він захоплюється морськими свинками-віщунами, які “біленькими писочками витягують записочки із кошика” [1; 146], тішиться райським запахом духів, “тягне його до себе, так що пахне аж у горлі і в серці пахне” [1; 147]. Однак, Миколка ні на мить не втрачає дорослої розсудливості, почуття відповідальності за рідних, не піддається дитячій наївності чи вередливості, демонструючи тим самим силу свого “недитячого” характеру: “Можна було б і запитати, де продають корів, але як ти його будеш питати, коли ти малий і коли в тебе за пазухою двісті тисяч грошей — ще довідаються та заберуть!” [1; 148]. Пошуки й експерименти М. Вінграновського у характерології свідчать про амбівалентність

психологічної характеристики образу малого героя, двоїсте емоційне переживання дитячого внутрішнього “Я”.

Нескладний сюжет повісті, збагачений асоціативними площинами і підтекстами, характеризується розмаїтістю осмислених проблем, серед яких постійно наголошується на основних загальнолюдських цінностях, що обов’язково повинні формуватися в юних душах. Така дидактична директива не нав’язується автором, а естетично вплітається у художнє осмислення дійсності. Це демократизує художнє слово, посилює національну самосвідомість читача, оскільки М. Вінграновський звільняє текст “від його тенденційно-службової ролі” [6; 79]. Тому, основний потенціал його модерного слова криється у художній красі, яка “здатна перебудовувати, вдосконалювати світ, указувати людині розумні шляхи буття” [6; 79].

Творча індивідуальність автора “Первінки” вражає оригінальністю художніх новацій, які ліризують, романтизують нарацію: Собака у Вінграновського не біжить, а “включає першу собачу швидкість” [1; 163]; “В сіро-блакитних тілах яблунь... говорить весна” [1; 165]; “під листям біленькими губками дихає трава” [1; 165]. Прозаїк використовує так звані “внутрішні” рими, які наповнюють художній текст мелодикою, співчуттям, ніжністю і водночас послаблюють страхітливу картину реальності. Автор не хоче говорити з дітьми жорстоко, намагається не поглиблювати душевний біль: “Хата стояла на рівному місці в обгорілому садку, з обгорілим сараєм. Лишилися подряпані котами білі вугли та двоє вікон лишилося із десяти” [1; 157]. За словами М. Наєнка, “музична стихія — одна з визначальних рис модерністського слова, яке ставало тілом і душею нових і нових літературних пошуків” [6; 79] М. Вінграновського.

Заголовок повісті “Сіроманець” (1975) приховує позатекстуальну антиципацію (здогад, передчуття), адже ще до прочитання твору рецептивний фон українського читача закодований на сприймання інформації про вовка-сіроманця (у прямому чи переносному значенні). У наративній структурі повісті сліпий вовк Сіроманець — “найстаріший вовк у світі” [1; 61]. Розповідний модус повідомлення художнього тексту природно сприймається дитячою свідомістю через гетеродієгетичний наратив. Літературна комунікація реалізується у перспективі “зовнішнього сюжету”, тобто “розкриття характеру відбувається безпосередньо через його участь і самовиявлення в дії” [4;

450]. “Сіроманець” — пригодницька повість, в якій три сюжетних лінії (Сіроманця, малого Сашка та Василя Чепіжного) неодноразово перетинаються у фабульних вузлах, звужуючи тим самим часопростір тексту, але посилюючи динамізм і конфліктність, увиразнюючи характеротворення героїв.

Події у повісті розгортаються у хронологічній послідовності (осінь-зима-весна-літо-осінь), що забезпечує масштабність погляду, високий рівень осмислення мотивації вчинків персонажів, морального вибору, співвіднесеності людини і світу. Цікавим у цьому аспекті є фінал твору, коли над головою Сіроманця в одну мить (у творі — двома реченнями) пролітає річний цикл пір року: “Тоді Сіроманець ліг на спину, підняв лапи, і на його лапи западав дощ, за дощем — сніг, аж до тих пір, коли на кожній його лапі не звили собі гніздечка сорокопуди... Бігла біла вода, відцвітав пізній глід, пищали сорокопуденята, і синє небо переходило в небеса” [1; 102]. У такий спосіб митець збагатив аксіологічну площину повісті, що забезпечило її довготривалу актуальність.

Автор так і не розповів читачеві про смерть вовка, хоча за сюжетом це мало статися тричі, оскільки тричі розв’язки фабульних вузлів закінчувалися словами: “А ти думав, вовчику, як? Ти думав, що це нам уже і кінець з тобою?” [1; 75, 90, 102]. Навмисний повтор підсилює рецепцію і надає цій фразі ідеологічного, насамперед етичного наповнення. Смерть — не забуття, а швидше повернення. Так, Ф. Ніцше, філософія якого стимулювала розвиток західноєвропейської модерністської прози, говорив про ідеал “надлюдини”, яка у кругообігу життя має здатність проявлятися в “іншому”, таким чином руйнуючи “лінійний принцип розгортання реальності й історії, замикаючи його у коло “вічного повернення” [2; 157]. В ієрархії моделей інтерпретації символічного образу Сіроманця виділяється його прочитання, як долі митця, символ “вічного життя”. Цікавою є думка М. Данилевич, яка вбачає у Сіроманцеві “символічний образ вожака... філософію якого автор втілить у своєму останньому прозовому творі — романі “Северин Наливайко” в образі селянського гетьмана України” [3; 20].

У “Сіроманці” М. Вінграновського чітко вичитуються елементи модерністського письма: засоби кіноживопису, емоційні асоціації, своєрідна зорова символіка, поглиблений психологізм, ліричне сві-

тобачення, які сприяють оригінальному розкриттю авторського задуму. Наприклад, ефект “голосу за кадром”, що використовується у кінематографії, присутній у тексті, коли Сіроманця, який жив під опікою льотчика Петра Ляха та його сина Андрійка, підтримував голос Сашка. Далі — швидка зміна кадрів і перед нами вже інша картина: Сашко слухає весняну воду і вдихає на повні груди “далекий вітер, якого вчора звечора не було” [1; 91]. Урізноманітнення моделей формозмісту актуалізує емоційну сферу тексту повісті, синтезує в єдине ціле тимчасове і вічне, буденне й виняткове, фізичне й метафізичне.

Повістю “Літо на Десні” (1983) М. Вінграновський безсумнівно збагатив стильову манеру письма. З ім’ям письменника, за словами В. Моренця, літературознавці пов’язують “кристалізацію і найповніший вияв естетизму як стильової течії в українській літературі другої половини ХХ століття” [5; 820]. Його “Літо на Десні”, як і “Манюня” — найкращі зразки естетичної довершеності мови, емоційно-чуттєвої фоніки. Кожне речення у тексті набуває ідеальної художньої форми, калейдоскопічності: “В небі вже насяялись жайворонки, а під ними, наче змагаючись між собою, в синьо-золотистому сяєві чорними стрілами миготять ластівки” [1; 182–183]. “Письмо Вінграновського має ознаки романтичного стилю, певною мірою відображаючи романтизм української національної душі” [3; 17]. Його герої — одухотворені автентичні образи української ментальності (Десна, верболози, бджоли, жовті кульбаби, жайворонки, ластівки і т. д.). Мова прозаїка яскрава, метафорична, асоціативна — естетично ціннісна. “Його художній світ проймають парадоксально несподівані, амбівалентні концепти, які динамізують цю художню систему” [7; 153], вражають фантазійністю, поєднанням героїчного і комічного, елементами химерності: наприклад Лисиця у повісті свистить та “рве боки зі сміху” [1; 179], Кабан — “мер тутешніх лісів” [1; 178] — слухає Аллу Пугачову, а “Десна миє цибулю і кріп, наче зроду-віку вона те й робила...” та ще й “витьохкує та щебече, приплюскує кріп до руки, заплітає цибулю в кріп, бере їх, зелених, на губи — тільки що не просить солі” [1; 186].

Сюжетну експресію повісті забезпечує складна наративна структура. Олексійович (так себе називає автор) є гомодієгетичним наратором (екстрадієгетична ситуація), оскільки він існує як персонаж в зображуваних ситуаціях і подіях. Автор намагається зайняти якнай-



зручнішу позицію, в якій помічає, як “кабанові, ...на самісінький п’ятачок, сіла синя бабка, засміялась синіми крильцями, ще й ніжку встромила кабанові у ніздрю, бо там було ніжці тепло” [1; 178]. Такий тип нарації характерний для модерністської прози ХХ століття (“Зачарована Десна” О. Довженка, “Гуси-лебеді летять”, “Щедрий вечір” М. Стельмаха, “Юнаки з вогненної печі” В. Шевчука та ін.).

У сюжеті повісті домінує зовнішня дія. Прозаїк не заглиблюється у внутрішній світ героїв, не дає їм характеристик чи оцінок. Твір позбавлений гострого конфлікту, інтриги, напружених колізій, але від того він не втрачає естетичної вартості, а навпаки, стає “знаряддям Духу” (С. Маларме), досягаючи оригінальності через емоційну й інтелектуальну сугестію. Автор дає змогу читачам стати співучасниками комунікативного процесу і долучитися до акту творення: домислити, завершити написане. Вінграновський-естет творив не предмет, а передавав емоційну концентрацію душевних почуттів, психологічний ефект від побаченого, почутого, пережитого: “У Соколівці підняли гвалт собаки, та такий, наче хто їх рідну Соколівку бив, душив, палив і завойовував... Собаки стояли за свою безлюдну літню Соколівку на смерть, скреготіли розпеченими ланцюгами, кожна хату держали за поріг зубами і не віддавали невидимим мені з луку ворогам” [1; 187].

Письменник майстерно використав елементи ретардації: статистичні описи героїв (особливо представників флори та фауни), натуралістичні пейзажі Десни-ріки, “повтор однорідних епізодів з поступовим підсиленням, характерним для казок” [4; 316] (епізоди, що описують зняття чобіт Семеном Семеновичем), спогади персонажів (подорож наратора в Якутію) та ін. Ці авторські установки є продуктивними, оскільки дозволили осмислити складні зв’язки людини і соціуму, особи і природи, розкрити внутрішні мотиви поведінки персонажів, їх душевні ресурси.

“Суцільним внутрішнім монологом в якому розчиняється фабула” (Л. Собчук) є повість “Манюня” (2003). У ній гомодієгетичний наратив скорочує дистанцію між “я” автора і “я” оповідача до мінімуму. За умови, якщо головний герой-наратор, і формувався першочергово у свідомості М. Вінграновського як його прототип, то у творчому процесі його постать набула тих атрибутів, характеристик та особливостей, які творець, ймовірно, хотів бачити у собі, тобто автором конструюється власний “ідеальний” прообраз. Модус спо-

гадів і “потоків свідомості” актуалізує інтимні переживання наратора, тому реципієнт сприймає текст ніби розповідь друга чи близької людини.

Повість “Манюня” більш зріла, реалізувала можливості багатоаспектної ідентифікації, аналітики, філософічності. Просторово-часові координати у творі сфокусовані на річці Кодимі та прибережній території (Миколаївщина: “край вишняків, соняшникової олії і з кукурудзяної муки розкішної мамалиги” [1; 6]). Асоціативний ресурс повісті засвідчує закорінення у “рідний” хронотоп. Усі персонажі до завершення твору розташовуються біля своїх витоків (“заслужені буряківниці” повертаються у село, автор — у лісосмугу над Кодимою, навіть Манюня з Орликом пішла за циганами), що поглиблює їх психологічну характеристику.

У “Манюні” порушується важлива екологічна проблема сучасного суспільства — абсурдне руйнування природних ресурсів призводить до екологічної катастрофи. Ця проблема стає внутрішнім болем автора: “обкидана з берегів селами та містечками, замукана чередами корів, перегороджена бетонними та земляними гатками, не річка й не річечка, Кодима вже не знала й сама, хто вона є насправді. Приїжджі, а від них й легкодухі тутешні взяли за звичку зливати в неї мазути й масла, кидати дохлих котів та собак і говорити, що в ній завівся якийсь небезпечний заразливий вібріон” [1; 7]. Оповідач, як і Кодима, замучений, втомлений від урбанізації, шукає в степах річки спокій і гармонію. Природний хронотоп пересікається з духовним простором героя, виступаючи засобом авторського самовираження, прийомом проникнення у внутрішній світ героїв.

Дитяча проза М. Вінграновського була новаторською, розширювала її інтелектуальні межі, порушувала філософські проблеми внутрішньої свободи і морального вибору особи на екзистенційному рівні, актуалізованому шістдесятниками. Як результат — якісне оновлення жанрових форм, наративної структури, сюжетотворення і характерології, що свідчить: митець модернізував прозу для дітей у контексті неомодерністського дискурсу ХХ століття.

**Список використаних джерел**

1. Вінграновський М. Вибрані твори : У 3 т. Т. 3: Повісті й оповідання. — Тернопіль: Навч. книга — Богдан, 2004. — 352 с.
2. Гундорова Т. Проявлення Слова: Дискусія раннього українського модернізму. — Вид. 2, перероб. і доп. — К.: Критика, 2009. — 448 с.
3. Данилевич М. Просторово-часові координати національного образу світу у повістях М. Вінграновського // Наукові записки. Серія: Літературознавство / За ред. проф. М. Ткачука. — Тернопіль: ТНПУ, 2008. — Вип. 3 (25). — С. 10–20.
4. Літературознавча енциклопедія: У 2-х т. / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — К.: ВЦ “Академія”, 2007. — Т. 2. — 624 с.
5. Моренєць В. Віхи життя і творчості М. С. Вінграновського // Вінграновський М. Вибрані твори / Передмова Л. Талалая. — К.: Дніпро, 2004. — С. 819–822.
6. Наєнко М. Три етапи розвитку українського модернізму (слов’янський контекст) / М. Наєнко // Університет. — 2009. — № 1. — С. 78–82.
7. Собчук Л. Вияв ліризму у прозових творах Миколи Вінграновського // *Studia Methodologica*. — Тернопіль, 2009. — Випуск 29. — С. 152–157.
8. Ткачук О. М. Наратологічний словник. — Тернопіль: Астон, 2002. — 173 с.

## Вікторія Колкутіна



### ПРИНЦИПИ СТРУКТУРНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ ЦИКЛУ У 20–30-Х РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ

*У статті вивчаються принципи структурної організації циклу у 20–30-х роках ХХ століття. Досліджується архітектонічна модель циклогрупування.*

**Ключові слова:** структура твору, лірика, дискурс.

*In the cycle “Ad astra” we say about the highly expressed patriotic position of N. Vorony, coluch is a call struggle for cultural renovation of Ukrainian poetry for revival of a people’s soul, the topic of freedom is discussed in the cycle, tough the lain of patriotic motives.*

**Key words:** work structure, lyrics, discourse.

Із багатьох визначених у літературознавстві аспектів поетики тексту принципи структурної організації циклу та й, загалом, питання циклізації в літературі, досліджені, мабуть, найменше. Складність вирішення вказаної проблеми полягає у необхідності визначення, передусім, походження терміну “цикл” та виявлення специфічних особливостей як ліричного, так і прозового циклогрупування.

На сьогодні накопичений дослідниками матеріал з проблеми циклоутворення не дозволяє вилучити та чітко з’ясувати закономірності та принципи об’єднання творів у циклічну монолітність. Можливо, це пов’язано із тим, що у генезі цих принципів — фундаментальна основа художнього мислення автора, а от за художньо-стильовим розгалуженням літературний розвиток 20–30-х років ХХ століття представлений у всій багатомірності, що дає нам змогу виокремити ліричний, символістичний, модерністичний, прозовий цикли, а також циклогрупування, що ґрунтується на об’єднанні низки літературно-критичних праць. Зазначимо, що ми вперше у літературознавстві спробуємо вивчити вказану проблему цілісно, охоплюючи різні способи циклоутворення у межах одного історичного періоду. У цьому вбачаємо **актуальність** нашої студії.

**Мета** нашого дослідження — дослідити принципи структурної організації модерністичного та прозового циклу в 20–30-х роках ХХ століття.

На жаль, не має достатньо чітко окресленого поняття “цикл”. Як приклад можна навести думку укладачів словника літературознавчих термінів: “Цикл творів — кілька літературних творів, пов’язаних між собою спільним сюжетом і головними персонажами або єдиною історичною епохою, а в ліриці — єдиною думкою та емоціями” [5; 486]. Словник іноземних слів додає що “цикл — закінчений ряд будь-яких творів, будь-чого викладеного, наприклад, цикл новел, ліричний цикл” [7; 621]. Це твердження, на нашу думку, досить туманне. Словник іншомовних слів за редакцією О. Мельничука більш обмежено розмірковує над проблемами циклу: “ряд творів, об’єднаних спільністю тематики, персонажів тощо” [6; 740]. Майже дублюють цей вираз укладачі короткого словника літературознавчих термінів: “цикл... — ряд творів, об’єднаних будь-якими загальними рисами: темою, матеріалом, настроєм, або одними ж діючими особами” [2; 193]. Близьке до цього поняття, запропоноване В. Лесиним: “Цикл творів... кілька художніх творів, що їх зближує між собою чи жанр, чи тема, чи матеріал, чи головні персонажі, чи історична епоха, чи єдиний замисел автора, чи місце подій, настроїв і т. д.” [4; 242].

Найбільш точно поняття циклу дає літературознавчий словник-довідник: “цикл — ряд пов’язаних між собою явищ, які творять певну замкнуту цілість” [3; 734]. Ми будемо дотримуватися цього поняття.

Щоб простежити принципи структурної організації модерністичного циклу, то потрібно звернутися до творчості М. Вороного. Його творча поетична думка цілком логічно зазнавала суттєвих змін, еволюціонувала, тому роки видання циклів та роки написання віршів різні, вони у циклах не збігаються. Це викликано неоднозначними обставинами і причинами. З цього приводу цикли поета можна класифікувати так:

1. Цикли, які в процесі укладання не зазнали або майже не зазнали змін: Цикл “Фата моргана” без змін був опублікований у рік написання — 1913; “Лілеї й рубіни”, “3 хвиль боротьби” повністю вийшли, не зазнаючи ніяких доповнень у 1929 р. (хоча, написані впродовж не одного року окремі вірші, в основному, публікуються в антології “Укра-

їнська муза” (1908 р.), альманасі “З-над хмар і з долин” (1903 р.) та у збірці “За Україну!” (1921 р.), у “Літературно-науковому віснику” (1908, 1912, 1914, 1918 рр.), у журналі “Зоря” (1893, 1896 рр.) та “Нова громада” (1906 р.), газетах “Рада” (1911 р.) та “Село” (1910 р.).

2. Цикли, які уклалися надто поступово: “Amoroso” (цикл укладвся з кінця XIX до початку XX століття).

3. Цикли, які зазнали деяких змін при остаточному укладанні в перевиданнях.

У збірці поезій, що вийшла у 1929 р. в урбаністичний цикл “Співи старого міста” (який складають вірші, написані впродовж 1912 р.) М. Вороний додає поезії “Мерці” (1901 р.) та “Тіні” (1918 р.). Ці вірші, особливо вірш “Мерці”, надають циклу іншого, дещо сатиричного забарвлення. З цієї причини урбаністичні мотиви лірики та сатиричне забарвлення різних віршів у циклі “Співи старого міста” не різке, а взаємозв’язане.

Своєрідного звучання набув від змін та доповнень автора цикл “Сонячні хвилини”. У 1929 р. до циклу ввійшли вірші “Віра жива!” (1912 р.) та “В студії” (1911 р.), які глибше розкривають переживання ліричного героя, підкреслюють не тільки песимістичне, а (що головне в циклі) й оптимістичне світовідчуття (“Віра жива!”) та посилюють полісемантичну ознаку образу краси (“В студії”). Цикл “Сонячні хвилини” вважався багатьма дослідниками, та й самим поетом, провідним. Саме в поезіях цього циклу поет частіше повертається до думок, сформованих та сформульованих у 1911–13 рр., де вже почали яскраво викристалізовуватися у свідомості митця поняття і зміст слова-символу “краса”.

Еволюцію неоднозначного трактування краси, що варіативно перетворюється із гімну щасливого кохання на пречистий образ Божества, спостерігаємо у циклі “За брамою раю”. Вірші “На скелі”, “Хвиля”, “Палімпсест”, “На озері”, “Нічого!..”, “Чи пам’ятаєш?” були включені спочатку до циклу “Amoroso”, де не несли важливої символістичної ознаки (такої, як провідні поезії написані спеціально для циклу “За брамою раю”: “Зрада”, “Чорне доміно”, “Скрипонька”, “Fiai!..”, “Finale”), але суттєво доповнюють ці вірші.

Слід додати, що вірш “О, не минай!..” (1906 р.) з циклу “За брамою раю” автор у збірці поезій 1929 р. зняв, очевидно, за схожістю до теми з іншими віршами.

У збірці поезій 1929р. поезія “Лемент” (з циклу “За брамою раю”) відсутня. Це можна пояснити соціальною забарвленістю вірша, де на перший план виступає біль, печаль, скорбота, страждання ліричного героя, а не тільки душевні переживання, пов’язані з розлученням з дружиною. Тому тематично вірш більше пасував до циклу “*De mortuis*” (куди М. Вороний і включив його тільки у збірці 1959 р.).

Цікаво, що дуже важлива поезія “Зоряне небо” (1907 р.) “зоряного” циклу “*Ad astra*” була включена до циклу тільки у 1929 р., інші вірші циклу писалися автором впродовж 1912 р. і оформилися у збірку поезій у 1913 р. Це можна обумовити, на нашу думку, історичною панорамою: важливо було показати не тільки неосаянність зірок (Веги, Венери), а й відчуті та вслухатись у музику (“Зоряне небо”) “розгойданих планет” [1; 63]. Поет тільки на фоні історичних метаморфоз розглядає зірки: так поезії циклу “Зоряне небо” є кульмінаційною одиницею, яка кардинально змінює весь текст. Як модерніст, М. Вороний не міг цього не зробити.

Акцентуючи увагу на мотивах розлученого, зрадженого кохання, поет у циклі “Разок намиста” (опублікувавши його у 1911 р. повністю) додав вірш “Ні!” тільки у 1929 р. Оптимістичне світосприймання у 1910–1911 рр. (а саме так прозвучав би цикл, закінчений бадьорою поезією “Знову світ!”) за особистими обставинами змінилося на несподівано песимістичне забарвлення дійсності, де надається перевага стражданням, зраді, яка перетворюється, посилюється “світовою суетою” [1; 136].

Десять віршів циклу “Гротески” зазнавали змін в усіх перевиданнях поета. Так, у 1912 р. до неї ввійшли вірші циклу “Гуморески” “Поет і амур” та “Таємне кохання”; у 1913 р. М. Вороний додає ще поезію “Намисто”, яка пізніше була надрукована у циклі “Співи старого міста”. І лише у 1919р. вищеназвані поезії М. Вороний змінив і додав вірш “Дівчина-блискавка” (1918 р.), який підкреслює головну думку циклу, розкриває органічний взаємозв’язок естетичних категорій прекрасного та потворного.

Подібних змін зазнали й цикли М. Вороного “Елегії” та “Гуморески”.

Враховуючи вищесказане, можна визнати, що усі збірки, де розміщені цикли поета, видані за життя М. Вороного, більш чи менш помітно змінювалися (крім циклу “Фата моргана”).

Це пов'язано:

1) з історичними умовами, в яких творив поет. Наприклад, негативну роль у випусках циклів відіграла цензура. Про це дуже яскраво свідчить листування М. Вороного та І. Лизанівського;

2) з внутрішніми ваганнями Вороного-поета, трибуна, літератора;

3) з безперечним впливом модних і не дуже модних на той час течій, організацій, філософів та поетів. Тут слід визнати сильний вплив німецьких філософів А. Шопенгауера, Ф. Ніцше та французького поета-символіста П. Верлена;

4) з потягом М. Вороного до пошуку нової краси, але не такої, де незвичайна сила слова, пластики, художньо-технічна майстерність віршування, потяг до музично-звукового оформлення творів являє окремі, незв'язані між собою категорії. Естетична платформа, переорієнтація творів, за задумом поета, — це безперервний синтез гармонійного відчуття дійсності, “клаптик того блакитного неба”, де сяє чарівна фея-інфанта, яка надихає поета до створення власного храму-мавзолею — величної Поезії, що народилася завдяки “наближенню до новітніх течій та напрямів у сучасних літературах європейських”.

Ми вже констатували, що М. Вороний об'єднує різні за роками написання вірші в цикли “Сонячні хвилини”, “За брамою раю”, “Amoroso”, “3 хвиль боротьби”, “Елегії”, “Гуморески”. Остеронь стоять цикли, написані в один рік, але які у збірці 1929р. (і подальших виданнях) зазнали доповнень: “Співи старого міста”, “Гротески”, “Ad astra”. В один рік написані поезії циклів “Разок намиста”, “Фата моргана”. Працюючи над укладанням циклів, М. Вороний, на нашу думку, кожен раз повертався до центрального питання лірики — до теми служіння красі. Знайти відтінки неосяжного ідеалу краси (краси-поезії, краси-кохання, краси-страждання, краси-гармонії), показати еволюцію внутрішніх напівсвідомих дотиків душі ліричного героя, визначитися у розумінні естетичних категорій і понять прекрасного та потворного (які у циклах поета то поєднуються, то зіставляються, то протиставляються, гіперболізуються), висловити власне громадянське кредо, яке весь час у нього зазнавало часом і полярних змін, спонукали М. Вороного заново переглянути власний всесвіт, власну концепцію філософсько-художніх цінностей, суперечливість власних думок, настроїв, почуттів. Антагонізм його поглядів полягає в тому,



що подібний світогляд, можливо, супроти його волі був пов'язаний із соціально-політичними умовами розвитку України та української літератури, тому спостерігаємо багато суперечливих позицій людини, яка пройшла страшний шлях від визнаного генія до забутого, непотрібного, викресленого з життя суспільства поета (“сьогодні цар, а завтра — гній...” [1; 163]).

Особливої уваги потребує питання про логічне поєднання віршів у цикли. Новаторство М. Вороного-поета полягає в тому, що він, об'єднуючи поезії за однаковими темами, додає і вірші (як правило, в кінці циклу), на перший погляд абсолютно не пов'язані із головною думкою циклу. З цього приводу цікавими, оригінальними є цикли “З хвиль боротьби”, “Співи старого міста” та “Сонячні хвилини”.

Так, у циклі “З хвиль боротьби”, де поет як трибун висловив власну патріотично-громадянську позицію, знаходимо вірші, присвячені дітям: “Сніжинки” та “Привітання” (написані на честь іменин синові Маркові). Не можна стверджувати, на нашу думку, несумісність, алогічність тематики циклу “З хвиль боротьби” і поглядів М. Вороного. Навпаки, ці поезії несуть відголоски головного мотиву циклу, де надається перевага патріотичній спрямованості поезій: “Працювати для народу, і для свого краю, боронити честь і вроду...” [1; 158]. Вірш “Привітання” мав першу назву “Малому громадянину УНР”, яке ще більше підкреслює ширю авторську громадянську позицію, спрямовану на відродження української державності.

Таку ж тенденцію, де надається перевага підкресленню, наголошенню головної думки циклу знаходимо у “Сонячних хвилинах”: кінцеві вірші “Гей, хто має міць!..” та “Тост” більш ефектно передають сонячні миттєвості душі ліричного героя.

Отже, можна резюмувати, що кінцеві поезії у циклах багатофункціонально навантажені:

а) їх можна розглядати як окремі підцикли (“Requiem”, “Дітям”, тости-експромти “Гей, хто має міць!..” та “Тост”, “Patriotica”);

б) водночас вони ґрунтовно доповнюють цикли, в яких розташовані, завдяки чому тема творів розширюється, стає змістовнішою і більш цілісною;

в) кінцеві поезії у циклах “Елегії”, “Лілеї й рубіни”, “За брамою раю”, “Разок намиста”, “Ad astra”, “Фата моргана” є віршамивисновками.

Зважаючи на вищевстановлене, випадкового поєднання віршів у цикли ми не спостерігаємо.

За темами поезії циклів дуже різноманітні, але у творчості М. Вороного переважають цикли ліричних поезій (“За брамою раю”, “Балади й легенди”, “Разок намиста”, “Amoroso”, “Елегії”). Патріотична лірика представлена у циклі “З хвиль боротьби”, сатирична поезія відчувається у циклі “Гуморески”, “Балади й легенди”, в урбаністичному циклі “Співи старого міста”, підкреслено-символістичними циклами вважаємо “Сонячні хвилини”, “Лілеї й рубіни”. Крім того, є ряд творів, не об’єднаних спільністю тем: у циклі “Гуморески” знаходимо поезії про кредо поета, звучать патріотично-саркастичні мотиви. Тому саме цей цикл не можна вважати ідеальним. Принцип його побудови — невизначений, він викликає багато питань.

Слід зупинитися, на нашу думку, на назві циклів та на ролі епіграфів. У назві автор сконцентровує тему циклу, яка розвивається впродовж усіх віршів у циклах. Епіграфи є стрижнем, який об’єднує поезії і виконує циклотвірну роль. Головне завдання назв циклів та епіграфів — підкреслити авторську концепцію, наблизити до ключової думки циклу (це стосується циклів “Співи старого міста”, “За брамою раю”).

Усі цикли М. Вороного витримані в одному стильовому ключі, композиційно-єдині, мають взаємозв’язані ключові слова-символи, які представлені в єдиній загальноциклічній структурі і передають провідну авторську концепцію — служити Красі. За цими ознаками вони складають єдиний літературно-естетичний комплекс, системність якого обумовлена філософсько-громадянською поезією М. Вороного.

Особливо складним і, на нашу думку, суперечливим в історії української літератури став період 20–30-х років ХХ століття. Час, коли до літератури прийшли нові таланти, серед яких, як ми вже показали вище, М. Вороний, спричинив їх до пошуку цікавої жанрової організації своїх віршів. У цей же період активізується і літературна критика, що представлена М. Євшаном, М. Драй-Хмарою, Д. Донцовим та іншими діячами. Кожен із них — інтелектуальна креативна індивідуальність, особистість, що спрямувала свою літературно-критичну діяльність на осмислення українського літературного процесу 20–30-х років ХХ століття. Продуктивна науково-творча діяльність цих мит-

ців довгий час з відомих (переважно історико-суспільних причин) не була висвітлена об'єктивно, хоча у своїх літературознавчих роботах вони порушили актуальні на той час проблеми та створили цікаві жанрові утворення.

Так, переважна більшість статей, що входять до книги Дмитра Донцова “Дві літератури нашої доби” написані у 20–30-х роках ХХ століття. Ми вважаємо, що можна говорити про ці студії Д. Донцова як про публіцистичний авторський цикл. На нашу думку, критик пропонує якісно нове жанрове утворення, тому що між статтями “Криве дзеркало нашої літератури”, “Криза нашої літератури”, “Роздвоєні душі”, “Естетика декадансу”, “Два табори”, “L’art pour l’art чи як стимул життя?” “Криза нашої літератури”, “Роздвоєні душі”, “Естетика декадансу”, “Два табори” “L’art pour l’art чи як стимул життя?” виникає тісний ідейно-художній взаємозв’язок, в основі якого — показ мистецького, письменницького образу світу в національному, філософському та світоглядному вимірах. Кожна стаття є одночасно як самостійно звершеною розвідкою, так і автономною частиною широкого, розгалуженого художньо-критичного бачення не лише світогляду та творчості Т. Шевченка, Олени Пчілки, М. Рильського, а й уцілому розвитку української літератури. На нашу думку, Д. Донцов тяжіє до психологічно-споглядального та аналітичного дослідження спадщини українських митців; проблеми, які порушує критик у своїх студіях — ідейно близькі, схожі (роль митця в суспільстві, проблема вибору тощо). З’ясовуючи велич Т. Шевченка, Лесі Українки або Олени Пчілки науковець наголошує на їх загальноєвропейському, світовому значенні. Статті Д. Донцова читабельні, адже в їх основі — рух авторської думки; критик перекоонує, провокує, апелює, епатує читача. Книга “Дві літератури нашої доби” відзначається цілісною композиційною структурою, цікавою моделлю сюжетобудування, наявністю доречних епіграфів, які виступають ключем до розуміння ідеї студії.

Отже, цикл у 20–30-х роках ХХ століття представляє собою єдиний літературно-естетичний комплекс, складну структурно-архітектонічну модель, системність якої обумовлена філософсько-громадською позицією її авторів. Цикл являє собою композиційно замкнуту цілісність (але прозовий тяжіє до розкнутості), передає провідну авторську думку та насичений художніми образами.

Вважаємо, що дослідження принципів структурної організації циклу має **подальшу наукову перспективу**, адже, якщо ліричний модерністичний цикл 20–30-х років ХХ століття ще якоюсь мірою вивчений у літературознавстві, то прозовий або літературно-публіцистичний потребує серйозного опрацювання.

#### Список використаних джерел

1. Вороний М. К. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / М. К. Вороний — К. : Наукова думка, 1996. — 699 с.
2. Краткий словарь литературоведческих терминов. — М. : Просвещение, 1985. — 208 с.
3. Літературознавчий словник-довідник / [ред.-упоряд. Р. Гром'як]. — К. : Відродження, 1997. — 752 с.
4. Лесин В. М. Літературознавчі терміни : довідник / В. М. Лесин. — К. : Рад. школа, 1985. — 251 с.
5. Лесин В. М. Словник літературознавчих термінів. / В. М. Лесин, О. С. Пулинець. — К. : Рад. школа, 1971. — 487 с.
6. Словник іншомовних слів. — К. : Гол. ред. УРЕ АН УРСР, 1974. — 775 с.
7. Словарь иностранных слов. — М. : Русский язык, 1989. — 621 с.

## Марія Коновалова



### ЧАС І ПРОСТІР ЯК ДОМІНАНТИ ХУДОЖНЬОЇ СТРУКТУРИ РОМАНУ Б. БОЙЧУКА “НАД САКРАЛЬНИМ ОЗЕРОМ”

*У статті досліджується час як своєрідна модель сприйняття світу і простір як площина реального і позареального художнього зображення. Акцентується увага на принципах й організації художнього простору роману, на архетипних константах, знаках-організаторах часопростору та нарративній системі його текстового виміру.*

**Ключові слова:** *хронотоп, нарративна система, текстовий вимір, архетип, константи.*

*The present article studies time as a genuine model of worlds perception, space as a plane of real and unreal artistic representation. The attention is focused on the principles and organization of novel's artistic space, achitene constants, indicators of time and space, narrative system of textual integrity.*

**Key words:** *chronotope, narrative system, dimension text, archetype, constants.*

Думку про друге народження Нью-Йоркської групи в Україні у дев'яностих роках Б. Бойчук обґрунтовує у книзі “Спомини в біографії” у розділі з промовистою назвою “Ще одне народження — в іншому часі й іншому просторі” [Бойчук 2003: 163]. Через два роки після написання спогадів автор завершує роман “Над сакральним озером”, у якому домінантами його художньої структури знову виступає час і простір.

Роман складається з трьох частин і репрезентує дві часопросторові площини. Перша й третя становлять своєрідне обрамлення: вони позиціонують площину реального художнього виміру. У такий спосіб твориться своєрідна рамка для нарративу-спогаду, запропонованого автором у другій частині твору. Це інший часопростір, світ давно минулої ацтецької цивілізації, площина позареального художнього виміру.

Герої роману ніби перебувають у двох різних часопросторових площинах із різними системами відліку подій, живуть за законами

їх цивілізацій. Оскільки одне фізичне перебування героїв на землі (теперішня реальна часопросторова площина) не дає повної характеристики їхньої сутності, автор дає можливість персонажам і реципієнтові повернутися до минулого, що розгортається в іншому часі і просторі. Повнота у питанні сприймання світу дається якраз зміною точки зору й пункту спостереження, тобто неповною причетністю до того, що між людьми відбувається, відстороненістю, зовнізнаходжуваністю, в якомусь сенсі — маргінальністю щодо певної системи вартостей.

Час у художньому творі — це своєрідна модель сприйняття світу, що тяжіє до філософічності і породжує інтерпретаційне поле супозицій, сентенцій, експлікацій і детермінацій на художньо-інтуїтивному рівні, позиціонуючи образи, що розгортаються в ритмотемпоральний код дешифрування людського досвіду в розрізі минулого, сучасного та майбутнього. Він є своєрідним простором розгортання епічної дії. Час як категорія лінійна в романі перетворюється на “час внутрішній”, на категорію відчуття, пізнання й звільнення. “Перетасування” часу проявляється на інтуїтивному рівні через творчість головного героя, через його сни і марення. За допомогою асоціацій, розпізнавальних деталей він долає “невідомий коридор” пам’яті і намагається повернутися в інший вимір буттєтривання, який не дає йому спокою, тривожить і рве його душу:

*Я рвав на шматочки  
пам’ять,  
розгортав її  
загуслу темряву  
і пробував  
вилізти  
на поверхню [1; 77].*

Глибина вражень і переживань від побаченого, почутого і відчутого в іншому часопросторовому вимірі провокує невпевненість героя, посилює сум’яття в його свідомості, розхитує спокій: “...в глибині моєї свідомості нуртували бурхливі припливи й відпливи років і подій, які билися об мою пам’ять і розмивали її. Я то виринав, то западав в глушину часу, але не міг збагнути його змісту” [1; 39].

Текстовий вимір розгортання давно минулого моделюється також через наративну систему. Використовуючи специфічний принцип ху-

дожнього зображення, автор діалогізує твір, наділяючи повноцінним голосом не лише головного героя, але й героїню Світанну. Її наратив набуває функцій лейтмотиву, що й репрезентує собою текст у тексті. Наратив героїні — це той відрізок сюжетного часу, який вона відтворює у пам'яті. Представлений нею сюжетний час включає в себе зворотний потік і напрям часу, варіант зміщення часових площин. Це пояснюється тим, що дієгезис наративу-спогаду зображено з точки зору “ретроспективного оповідача”, тому логіка сюжетно-композиційного розвитку підкорена законам суб'єктивного, особистісного сприймання світу. Наповненість часової структури досягається історією Світанни про життя майя і ацтеків. У рамках спогаду окреслюються у просторі лінії, де відбуваються події: ліс, озеро, піраміда, дівочий монастир, що несуть у собі прикмети їх культурного, побутового і соціального життя, характеризують колорит язичницької епохи, спосіб життя соціуму, його соціальних груп. Наратив Світанни імплікує образ хоч і великого, але обмеженого і замкнутого простору, оскільки вихід із нього пролягає через смерть, період “небуття” і осмислення людського життєпризначення в іншому часопросторі.

Відтворений у пам'яті героїні відрізок її життя з минулого відкриває глибини позареального для героя й реципієнта, це те, приховане в реальному житті, його інший бік, що здатний звільнити людину, її відчуття й межує з містицизмом.

Змінюючи оптичний кут бачення в епічному вимірі часу, автор не позиціонує історичні події чи історичні паралелі. Реконструкція часу, відтворення його колишнього виміру у вимірі теперішньому відбувається для того, щоб дати волю відчуттям персонажа та реципієнта, їх інтуїції, дати можливість осмислити себе як самоцінність у вимірах вічності, відчутти потребу самоствердження й заперечення своєї проминальності.

Своєрідну форму часу, “затриману” в камені, символізують ацтекська піраміда, сходами якої “бігли з життя до небуття люди”, вибагливі будівлі майя. Перемикачами часу, здатними переводити в категорію минулого, виступають також різьблені фігури на стінах монастиря, створена галерея скульптур перед палацом, малюнки куртизанки Ксокс тощо. Зображення у романі дівочого монастиря, окремих скульптур, що збереглися, малюнків сільськогосподарських угідь, географічних карт, фотографій, відбитків ніг, що простежують-

ся крізь увесь твір, стають маркерами смислових акцентів, отже, величиною семантичною, а не декорацією до роману.

Часові дистанції “пригадування” чи наближення минулого, “підтягування” його до горизонту теперішності творять ритмізовану фактуру прозопису роману. Цілість тексту ритмізується пригадуванням подій, проживанням минулих подій у теперішності, від чого вони здаються віддаленішими. Власне, за цим принципом й організовано художній простір роману, побудованого за внутрішньою, а не зовнішньою хронологією. Дорога “додому”, в минуле — це та хронологічна канва, на якій постають спогади, пригадування минулих подій, нове пережиття минулого життя.

Символ безконечності, пізнання світу й символ вічного повернення до своїх витоків символізує просторова детермінанта дороги. Це рух, пошук істини й самого себе. Вона осмислюється письменником як ознака людської екзистенції, покликаної до невпинного просування вперед, через спротив обставинам, до вибору власної сутності, що прагне самоствердження та ідентифікації себе в загальнолюдському континуумі. Щоб усвідомити себе як індивідуума, знайти “свій дім”, герой переходить з одного реального буття в інше — позареальне (повертається у давно минулий час, приблизно, на тисячу років) та долає певний шлях у просторі (подорожує до Мексики, на півострів Юкатан). Реальний час “перетасовується” на давно минулий, на історію пам’яті. Цей зсув у часопросторі починає самостійно керувати собою. Він набуває реальності, заселяє життям площини перетину часопростору. Такий постмодерністський прийом “реконструкції” руйнує впевненість у тому, що текст має єдине й фіксоване значення.

“Взаємини людини / етносу з простором — це передусім взаємини упорядкування-членування-розбудовування-розміщення себе і своїх речей у просторі” [5; 15]. Такі просторово-індивідуумні взаємини надають цьому процесові структуралізації простору, певної впорядкованості й завершеності, що витворює у людській свідомості своєрідний суб’єктивний “образ простору”.

Прозопростір Б. Бойчука як художній світ організовано за принципом універсальної картини світу, макрокосму, де небо — світ богів, земля — реальний світ людей, підземний світ — світ темних демонічних сил. Земля і небо в язичницькій культурі творять не гармонію, а бінарну опозицію. Людське побутування на землі — це не-



здійсненні надії, розчарування від неможливості реалізації творчих потенцій, воно підпорядковане несправедливим богам, які вимагають жертвоприношень (спалень на вогні чи потоплень дівчат). Автор вказує на трагічну суперечність між потенційними можливостями й прагненнями людини, яка прийшла в цей світ творити свою долю, і об'єктивними реаліями цього світу.

Світ темних демонічних сил у прозіписі письменника позиціонує стихія води, що “належить до світу існування, який стоїть нижче від людського життя, тобто до стану хаосу або розчинення” [5; 17]. Вода виступає символом як руху, життя, його плину (першопочатку, народження), так і смерті (зникнення, розчинення). З води виходить на берег гола жінка на початку твору, у воді сакрального озера іншого часопростору топлять найкрасивіших дівчат з дівочого монастиря, приносячи їх в жертву богові дощу Чакові.

Ритмізація художнього часопростору роману відбувається за допомогою циклізації. Циклічність світобуття й життєтривання передається циклічними ритмами природи. Художня тканина твору структурована сезонними ритмами, в основі яких лежить опозиція, — літо / зима, весна / осінь, світанок / вечір. Зокрема, зима в романі — це не тільки час відпочинку й очікування тепла (героїня — мексиканка за походженням і холодна зима для неї незвичний стан), це й затишся в особистих стосунках героїв, натомість літо — активний період життя і подорожей героїв, пошук власної сутності й самоусвідомлення.

Ліс як архетипна константа роману Бойчука також виконує роль знака-організатора його часопростору. Він виступає символом ідеального світу, сили, захищеності життя, що містить у собі семантику гармонізації буття, упорядкування власного простору та надання сенсу його функціонуванню в часі. Для Світання це місце відпочинку, душевної рівноваги й ностальгійного спогаду.

Основною домінантою існування героя у художньому часопросторі є його дім. Дім — квінтесенція освоєного світу. Суто людський спосіб “буття у світі” змушує створювати “зрозуміле середовище навколо себе, щоб почуватися в безпеці” [4; 39]. Дім Зосима — це колиба, “вікінчена ззовні і зсередини кедровими дошками” з великим балконом, який “підпирають грубі стовпи” (дерево символізує затишок і тепло). Натомість вілла Світи побудована зі скла і сірого каменю. “Суцільна скляна стіна вдихала відображення дерев і неба” [1;

7]. Семантика слова “вілла” вказує на те, що споруда призначена не для постійного проживання, а прозорість і “холодність” будівельного матеріалу акцентує на ймовірну як наявність, так і відсутність такого будинку. Недаремно у кінці твору герой, шукаючи її дім, знаходить лише зруб, на якому не було ніяких ознак, які б говорили, що там коли-небудь стояла будівля.

Отже, герой переживає в “я” особистому “я” вічного, символіка часу та простору набуває при цьому екзистенційних вимірів, що означає очищення, звільнення від хаосу і повсякденності, надання внутрішньої свободи й осмислення себе як самоцінності у вимірах вічності. Подорож по горизонталі і вертикалі — це пошук героя, спрямований на трансцендент і самого себе.

#### Список використаних джерел

1. Бойчук Б. Над сакральним озером: Роман / Б. Бойчук. — К. : Факт, 2006. — 232 с.
2. Бойчук Б. Спомини в біографії / Б. Бойчук. — К. : Факт, 2003. — 200 с.
3. Мельник О. Поетика простору: семантика вертикалей та горизонталей у прозі Михайла Яцкова / О. Мельник // Слово і Час. — 2005. — № 7. — С. 48–55.
4. Скорина Л. Дім як домінанта семантичного простору в романі У. Самчука “На твердій землі” / Л. Скорина // Слово і Час. — 2005. — № 2. — С. 38–43.
5. Тарнашинська Л. Ритм та система символів як засіб організації художнього простору в прозі Бориса Харчука / Л. Тарнашинська // Слово і Час. — 2003. — № 2. — С. 13–21.

## Наталія Коробкова



### МІФОЛОГЕМА ВІЧНОЇ ЖІНОЧНОСТІ У ТВОРЧІЙ РЕЦЕПЦІЇ Ю. ЯНОВСЬКОГО ТА О. БЛОКА

*У статті досліджено проблему специфіки функціонування міфологеми Вічної Жіночності у романі “Майстер корабля” Ю. Яновського та у поетичному світі О. Блока.*

**Ключові слова:** міфологема, рецепція.

*The problem of functioning of the mythologeme of Eternal Femality in Y. Yanovsky's novel “The Master of the Ship” and A. Blok's poetical world is investigated in the article.*

**Key words:** mythologeme, reception.

“У дослідженні місця української літератури у світовому контексті важливі не вишукування ремінісценцій — відгомону з тих чи інших національних літератур у творах українських письменників, не з'ясування впливу на українське письменство різних явищ зарубіжних літератур, а передусім пізнання складного процесу взаємодії самобутніх національних літературних систем, в якій українська література відіграла важливу роль” [8, 3] — зауважив В. Матвіїшин, вивчаючи феномен українського літературного європеїзму.

Обираючи за об'єкт дослідження поезію О. Блока та роман Ю. Яновського “Майстер корабля”, ми усвідомлювали, що такий вибір може викликати застереження, адже твори належать до різних літературних напрямів (символізм / неоромантизм), мають відмінні родо-жанрові параметри (лірика, ліричний цикл / епос, роман). Слід зауважити, що цікавитиме нас передовсім порівняльно-типологічне дослідження концептуально-тематичного рівня творів названих вище митців.

У підручнику “Порівняльне літературознавство” В. Будного та М. Ільницького такий підхід до вивчення різнонаціональних художніх творів розглянуто у межах тематології, однієї з найпопулярніших і

найрозробленіших галузей компаративістики, хоча й, можливо, однієї з найбільш дискусійних [3, 174]. Варто наголосити, що автори наукової розробки тему трактують достатньо широко, щільно пов'язуючи зокрема із традиційним сюжетно-образним матеріалом, водночас висуваючи вельми продуктивну тезу про те, що часто “тематично образні подібності мають архетипний характер” [3, 146].

Метою статті є вивчення рецепції міфологеми Вічної Жіночності О. Блоком та Ю. Яновським. Дана проблема вивчалася у теоретичному і прикладному аспекті стосовно творчості О. Блока (праці А. Белого, З. Мінц, Д. Максимова, Л. Колобаєвої, І. Приходько та ін.). Щодо роману “Майстер корабля”, то окремі питання були порушені у дослідженнях В. Агеевої, М. Гнатюк, Я. Голобородько, В. Панченка. До речі, саме книга за редакцією В. Панченка “Роман Юрія Яновського “Майстер корабля” як літературна містифікація” стала поштовхом до осмислення феномену Ю. Яновського у порівнянні із майстром містифікації О. Блоком. Такий ракурс є новаторським, бо на сьогодні нам не відомі спроби подібного зіставлення.

Спочатку хочеться навести приклад на підтвердження того, що не така вже й “недоречна” паралель О. Блок — Ю. Яновський. Як відомо, у символістів міфологізація культурних імен (як важливий елемент характерної для них ігрової стратегії) набуває універсального характеру і охоплює не лише класиків, а й сучасників. Так, Андрій Бєлий — світлий вісник, Блок — *лицар Прекрасної Дами* (тут і далі — курсив Н. К.), пізніше врубелєвський Демон, Брюсов — Гамлет тощо. Українського ж митця називали *Лицарем культури нації*, що є цілком закономірним з огляду на палке “освічення”, вкладене в уста То-Ма-Кі, героя, який найбільшою мірою визначає авторську естетичну концепцію: “Я нахилиюся до води і мов торкаюся рукою до холодного чола нареченої, до її холодної шиї. І як було всім зрозуміти, що в мене одна наречена, наречена з коліски, про яку я думав, мабуть і тоді, коли не вмів ще говорити. *Наречена*, для якої я жив ціле життя, їй присвятив сталеву шпагу і за неї підставляв під мечі важкий щит. Сімдесят років стою я на землі, пройшли переді мною покоління чужих і рідних людей, і всім я з гордістю дивився в вічі, боронячи життя і честь моєї нареченої. Її коси, як струмені, розлилися по землі, її руки, як благословення, лягли на поля, її серце палає, як серце землі, посилаючи жагучу кров на нові й нові шляхи. Для неї я був сміливий

і упертий, ради неї я хотів бути в першій лаві бійців за її розквіт. Для неї я полюбив море, поставив на гербі якір, залізний важкий якір, що його приймають усі моря світу, і колишется над ним могутній корабель. *Культура нації* — звать її” [15, 43]. Отже, маємо спільний семантичний елемент — “лицар” — вже у рецепції постатей митців, точніше у просторі міфу про них.

Беручи до уваги контекст і метатекст життя і творчості Ю. Яновського, можна стверджувати, що наведена нами розлога цитата містить у згорненому вигляді усі найпосутніші складники індивідуально-авторського міфологізму письменника. Йдеться про нерозривну єдність образів землі, жінки та Батьківщини України. При цьому перші два концепти осмислено як міфологеми, а третій, крім архетипного значення, маркований також історичними візіями-роздумами про болючі, гострі проблеми рідного краю.

Чому, на наш погляд, не варто було обмежуватись розглядом, скажімо, лише жіночих образів у художньому дискурсі О. Блока і Ю. Яновського? Спробуємо уточнити. Річ у тім, що жіночі образи в обох авторів виявляються лише своєрідними масками, інваріантами потужної міфологеми Вічної Жіночності. Зрозуміло, що абсолютної тотожності у засобах образотворення ми не знайдемо, але окремі схожі риси спостерігати можна.

Принагідно згадаємо, що таке міфологема. З. Мінц наголошує, що міфологемами є згорнуті метонімічні знаки, які “актуалізують потенційно закладені в них “сюжетні значення” і виявляються програмою сюжетної поведінки героїв або розгортання ситуацій “тексту-міфу”, виявляються ще більш могутнім акумулятором смислів, ніж метафоричний символ, а сполучаючи у собі його ознаки, вони стають знаком, найбільш придатним для того, щоб сприйматися як символ з необмеженою кількістю знаків [10, 76]. Ю. Ковалів зазначає, що “міфологема поширена в художній літературі на рівні асоціацій із міфічними претекстами, алюзій, ремінісценцій, цитат тощо” [6, 54].

Відродження міфогенної свідомості у символістів пов’язано з їх свідомою орієнтацією на культуру, з їх прагненням увібрати в себе і втілити у своїй творчості все, що дали людству мистецтво, філософія, історія, релігія, герменевтичні вчення, література Заходу і Сходу, античності і середньовіччя, нового часу. Молодші символісти вважали, що явище культури, пережите, пропущене крізь власну призму, —

чи то прадавній міф, філософська ідея, релігійне одкровення, чи то фольклорний мотив, сюжет класичного твору, літературний образ або власне образ видатного попередника, — стає міфом за умови проєкції на нього реальної дійсності, безпосереднього оточення автора, подій особистого життя, які він може інтерпретувати виключно у світлі цих проєкцій. При цьому саме реальність, осмислена у міфологічному аспекті, дозволяє у єдиному міфологічному просторі життя і творчості митця поєднувати різні міфи, проводити паралельні сюжети і образи, створювати безліч варіантів провідного міфу-інваріанта. Міфологізація не спотворює дійсність, не затемнює ідеологічну і філософсько-релігійну позицію автора, його концепцію світу та людини, але дозволяє художнику глибше виразити свою свідомість / підсвідомість, створити свою неповторну міфопоетичну модель світу — власний міф про світ, осмислюючи себе всередині цього світу. Визнаючи тотальну єдність, цілісність творчості О. Блока, Д. Максимов наголошував на надзвичайній важливості контексту: кожна окрема поезія може бути осмисленою лише “у контексті, ближньому і дальньому, як частина цілого — безпосередньо ліричного середовища, циклу, тому, тематичної лінії і всієї творчості в цілому” [Цит. за: 13, 6].

В осмисленні феномену Блока Д. Максимов зауважує, що “міф про путь Блока” усвідомлюється як правда про поета. На відміну від інших символістів, у яких періоди “занурення у міф” змінювалися періодами виходу з міфів, які творилися ними самими, О. Блок проживав свій міф від початку до кінця. Першим про цілісність і єдність міфу Блока сказав А. Белей.

З. Мінц сформулювала концепцію Тексту як “міфу про світ”, а також “текстів життя” і “текстів мистецтва” у їх взаємодії з універсальним Текстом і між собою. У своїй теорії дослідниця виходить з того, що символістам притаманне надання реальності властивостей художнього тексту, відповідно, світ для них є ієрархією текстів, вершиною якого є універсальний Макротекст, який відображає міфологічну природу світу, “міф про світ”, спільну для символістів “містичну реальність”. Важливою ознакою цього Макротексту є те, що він має конкретно-образну природу.

Міфотворчість і міфологізація (неоміфологізм) стає у символістів фундаментальним принципом творчого сприйняття дійсності. Містицизм їх світовідчуття вимагав символу і міфу для свого вираження.

Єдність міфомислення у зв'язку з їх творчістю дозволяє говорити про універсальний Макротекст символізму як особливу міфогенну і міфотворчу культуру. У теорії символізму міф безпосередньо пов'язаний із символом. Найбільш значимим складником символістського міфу є міфологема Вічної Жіночності (а також міфологеми Духу, Софії, Хаосу, Світу тощо). Витоки цих образів-символів / міфологем найрізноманітніші. Власне, вся світова культура від первісної до сучасної цікава символістам: зороастризм, містицизм іудеїв, релігійна міфологія Єгипту, Греції, Риму, слов'янська міфологія, давні філософські та релігійні вчення (як-от гностицизм, середньовічне богослов'я), середньовічні ересі (“тайна доктрина”), німецький романтизм тощо.

Генеральним, наскрізним міфосюжетом Блока стає міф шляху: шлях Поета у пошуках Істини, шлях самопізнання. Ліричний герой — Поет, який уявляє себе у різні часи і у різних культурних просторах в залежності від того, як він бачить свою героїню. Такі жіночі образи закріплюються у цілісному міфі, навіть якщо на певний час занурюються углиб, рано чи пізно виринають на поверхні знов, Подекуди вони взаємозамінні, інколи з'являються у певній послідовності, “підсвічуючи” один одного (достатньо найменшого прихованого натяку, щоб активізувати міф). Кожен з образів, який проживається героєм, розкриває певну грань його душі, утворюючи в сукупності складний, глибокий і водночас незбагненний і таємничий світ Поета. Він — Лицар Прекрасної Дами, наречений, Демон, глядач у театрі. Відповідно, Вона — Прекрасна Дама, наречена, “повія”, акторка, Донна Анна, Янгол-Охоронець. Зміна образів, за умови збереження константи / домінанти, допомагає виявити нюансування сутностей, показати “вічні” проєкції того, що відбувається.

На думку І. Приходько, відношення між уподібненням світу театру і міфологізацією життя, між виконанням ролі і проживанням міфологічної долі — важливий аспект вивчення творчості О. Блока [13, 24]. Театралізацію слід розглядати як певний етап у розвитку Макроміфу символістів. Зв'язок між театралізацією і міфологізацією заснований на зацікавленості символістів культурою, їх прагненні ввібрати у себе весь попередній досвід, своєрідний універсалізм і синтетизм і пов'язане з цим бажання усе відчутти і пережити, їх здатністю “вживання” в образи і сюжетні ситуації, запропоновані світовою культурою. Молодшим символістам властива тотальна міфологізація світу і себе

у ньому, яка виявляється як у житті, так і у творчості. Доля міфологізованого персонажа переживається на всіх рівнях: творчому, світоглядному, психологічному, біографічному. Відношення між “текстом життя” і “текстом мистецтва” також складно переплетені, утворюючи єдність, плідну для мистецтва, і, нерідко, трагічну для життя.

У тотальній міфологізації життя обов'язковою є міфологізація коханої. Л. Д. Менделєєва-Блок — Прекрасна Дама, Вічна Дружина, Душа Світу, Офелія, царівна — і не тільки для Блока. Такою вона постає у поезії Блока, Андрія Белого, С. Соловйова. Прикметно, що Блок закохується у сценічні образи своїх жінок (Офелія, Колумбіна, Кармен), але потім рано чи пізно виявляє трагічне неспівпадіння реальної особи і ролі. “Розвінчана тінь” — обов'язковий фінал блоківських романів. А. Белий, С. Соловйов дорікали Блоку у тому, що він одружився з Прекрасною Дамою і відійшов від містичного поклоніння і оспівування її у поезіях.

На ранньому етапі (1898—1904) з великої трагедії Шекспіра О. Блок творчо втілює кохання Гамлета до Офелії. Романтично налаштований юнак вживається в образ Гамлета, приміряючи на себе його маску, його почуття і думки, його ситуацію, дивиться на світ очима улюбленого трагічного героя. І бачить свою Офелію — Л. Д. Менделєєву, яка виконує цю роль у домашньому спектаклі у 1898 році — у білій сукні, з розпущеним волоссям, з вінком свіжих польових квітів у руках. Уперше Блок усвідомив своє кохання після спектаклю, коли Л. Менделєєва залишалася ще у костюмі Офелії, а він — Гамлета. Подібно до Гамлета, Блок через особисті втрати і потрясіння досягає прозріння у загальнолюдському і історичному масштабах. Ця міфотворча ситуація увійшла в лірику Блока 1898—1902 років. Образ Офелії став одним із втілень Вічної Жіночності.

Вічна Жіночність — провідна категорія блоківського універсуму, особливого вияву набула у “Віршах про Прекрасну Даму”. Образ самотнього шляху — сходження до Храму і образ Вічної Жіночності пов'язані з теорією гностицизму [13, 49]. Андрій Белий вказує на витoki образу Прекрасної Дами: “Вона — Діва, Софія, Володарка світу, Зоря; її життя втілює у любов найвищі завдання Володимира Соловйова і гностиків; перетворює абстракціонізм на життя, а Софію — на Кохання... пов'яже утаємничені пошуки давнини з релігійно-філософськими пошуками наших днів” [Цит. за 13, 49].



Вічна Жіночність (термін належить Гете) як Божественне начало і його земна іпостась. Велика Матір у давніх міфологіях, єгипетська Ізіда, вавилонська богиня Іштар, богиня Місяця і Дружина-Сонце, платонівська Душа Світу, Діва-Мати у християнстві — ці та інші образи відбилися у гностичній Софії Премудрості, образ якої особливо шанувався на Русі. В. Соловйов виявив внутрішню глибину, багатогранність і містичне значення цього образу.

“Ты была светла до странности / И улыбкой не проста. / Я в лучах твоей туманности / Понял юного Христа” [2]”, — пише О. Блок у 1902 році. Традиція сприйняття Христа як Софії та їх поєднання походить з гностицизму. Ця традиція у комплексі інших гностичних уявлень була сприйнята О. Блоком і найбільшою мірою виявлена в образі Христа, який завершує поему “Дванадцять”. А. Белий одним з перших помітив зімкнення кола, започаткованого у “Віршах про прекрасну Даму”. Таке повернення пояснюється зануренням О. Блока в атмосферу першого кохання через згадку і детальне відтворення життєвої ситуації, яка стоїть за “Віршами до Прекрасної Дами” і міфологізується з висоти набутого духовного досвіду, що осмислюється наприкінці шляху. У записниках 28 серпня 1918 року О. Блок уточнює: “Я планую, як колись Данте, заповнити міжрядкові пропуски “Віршів про Прекрасну Даму” простим поясненням подій”. Отже, Вона, Вічна Жіночність, осяяла початок Шляху. При цьому питання життєтворчості, нерозривної єдності особистого життя, долі поета і його творчої міфології, коли йдеться про О. Блока, постає надзвичайно гостро. В поезії Блока формується принцип поетичної метаморфози, поєднання конкретно-побутового плану поезики з вічним та їх взаємодії, взаємопереходи.

Семантика подвійності Вічної Жіночності має глибокі коріння у первісній міфології (єгипетська Ізіда, аркадська Іштар, західно-семітська Астарта). А. Белий у листі до О. Блока від 6 січня 1903 року намагався витлумачити її подвійність таким чином: уособлюючи Христа, вона — Софія, Промениста Діва, не уособлюючи — Місячна Діва, Астарта, “Огнезарная Блудница”, Вавилон. Блок писав Білому про свій страх її “астартичних” втілень, передчуваючи їх. Вона здатна перетворитися на оманливий, але прекрасний демонічний образ, який в емпіричному світі може мати безліч іпостасей: циганка, співачка, акторка, повія.

“Основна лірична ситуація “Віршів про прекрасну Даму” — фантастична ситуація середньовічного лицарства, поклоніння Її, самозречення, здатність за реальними зустрічами з коханою відчувати голос вищого буття, Душі Світу, її сакральне начало, — підкреслює Л. Колобаєва, — “...романтичне звеличення предмета кохання в образах Блока для поета не фантазія та ідеалізація, він вбачає справжню істинну реальність — як стосовно конкретної жінки, так і стосовно прихованої суті світу (“Я здесь в конце, исполненный прозренья”, “вселенная во мне”, “звенит и буйствует природа, / Я соучастник ей во всём”) [5, 157].

Як бачимо, в основі світобудови Вічна Жіночність — начало не раціональне, а цілісно-емоційно-моральне. Вона, Прекрасна Дама не постає прямо, але є очікуваною і вгаданою наперед: “Или это Ясная мне улыбается?”. Стан очікування передано особливою лексикою — незнання, сновидіння, видіння, мерехтіння — зі значенням невизначеності, недосяжної таїни. Образ Прекрасної Дами позбавлений чітких обрисів, він виникає з певних непрямих знаків — подихів, шерехів, відблисків: “О, я привык к этим ризам / Величавой Вечной Жены! / Высоко бегут по карнизам / Улыбки, сказки и сны. / О, Святая, как ласкавы свечи, / Как отрадны Твои черты! / Мне не слышны ни вздохи, ни речи, / Но я верю: Милая — Ты”, “Ты прошла голубыми путями, / За тобою клубится туман. / Вечереющий сумрак над нами / Обратися в желанный обман” [2].

Мотиви Апокаліпсису усвідомлюються Блоком не лише як загибель і кінець, але й як відродження, окреслені вже в “Ante Lucem”, відверто звучать у “Віршах про Прекрасну Даму” (образи янгольських труб, Білого коня у поезіях “Плачет ребёнок”, “Молитвы”, “Сторожим у входа в терем...”, “Утренняя”, “Вечерняя”, “Ночная” (“Тебе, чей сумрак был так ярком...”))

З. Мінц називає провідною темою “страсного очікування земних втілень Вічної Жіночності і хвилювання з приводу її можливих перевтілень, зумовлених земним хаосом” [9, 481]: “Золотокудрый ангел дня / В ночью фею обратится / Но и она уйдёт звеня, / Как мимолётный сон приснится...” [2].

“Якщо всередині художнього світу романтичного твору міф є вираженням, а образ і світогляд автора виявляються його глибинним змістом, то у “неоміфологічних” текстах російського символізму,

навпаки, план вираження задано картинами сучасності та історією ліричного “я”, а план змісту утворює співвіднесення зображеного з міфом” [10, 73], — зазначає дослідниця. Ця теза є цінною для нашого дослідження, бо виразно окреслює одну з основних відмінностей у міфомисленні О. Блока та Ю. Яновського.

Міфологема Вічної Жіночності відіграє посутню роль у художньому світі роману “Майстер корабля”, про що свідчить вже заголовок. Прикметно, що на обкладинці першого видання розміщено виконану відомим українським художником Василем Кричевським ілюстрацію, на якій змальовано вітрильник, що мчить морськими хвилями, а лінії парусів, бортів, мачт, химерно поєднуючись, утворюють контури жіночого обличчя. “Є в його рисах, щось східне, навіяне, звичайно, образом героїні роману Тайах, дивної жінки, чие ім’я Ю. Яновський знайшов аж у глибинах історії давнього Єгипту (належало воно матері єгипетського фараона Ехнатона, свекрусі знаменитої Нефертіті)” [12, 63], — пише В. Панченко.

Назва твору “Майстер корабля” виконує функцію своєрідного “гену сюжету”, “глибинного кодууючого засобу [7, 239]”. За Ю. Лотманом, символічна назва може стати сконцентрованою програмою творчого процесу, а “подальший розвиток сюжету — лише розгортання певних прихованих у ньому (символі) потенцій [7, 239]”.

В основі світобудови роману лежить космогонічний міф — спорудження корабля як символу перетворення хаосу на космос і засобу переходу до іншого, передовсім, духовного світу. Наслідуючи аргонавтів, Сев, Богдан і То-Ма-Кі вирізьблюють так званого “майстра корабля”, символічну фігуру, що стоїть над бугшпритом і веде корабель, оберігає його від рифів, заспокоюючи хвилі. Корабель серед інших значень символізує оновлення і спасіння української нації, якого вона так потребувала. З огляду на це, жіночий образ, зображений на вітрильнику, вказує, що непересічну роль у цьому складному процесі відіграє жінка.

Відродження духовності народу, на думку Ю. Яновського, можливе через відродження окремої людини (свідченням тому є образ Тайах).

Поява героїні є досить екстравагантною. Уперше вона з’являється на сцені театру, виконуючи одну з головних ролей у балеті “Йосиф Прекрасний”. Власне, змальовано момент зустрічі дружини фара-

она з Йосифом, якого вона спокушає. Ця сцена є відзеркаленням справжньої суті цієї жінки — і у житті вона виявляється спокусницею — непостійною і легковажною у стосунках з чоловіками.

Зауважимо, що оминати біографічний контекст даного твору було б науково некоректно, тому нагадаємо, що образ Тайах, як і образи То-Ма-Кі та Сева, мають свої прототипи. А саме: Тайах — балерина Іта Пензо (ім'я героїні обрано письменником за однією з ролей, що її виконувала танцівниця), То-Ма-Кі — Ю. Яновський, Сев — О. Довженко. Обидва митці захоплювались Ітою Пензо, "...скоро відчули, що їхні серця б'ються особливо тривожно і гаряче, коли овіяна східними переливами музики на сцені вигинається і кружляє жагуча, чарівна, струнка Тайах" [1, 21].

Отже, для Ю. Яновського, як і для О. Блока, імпульсом для створення образу омріяної Прекрасної Дами стає цілком реальна особа. До речі, в обох випадках присутній і любовний трикутник (Блок — Менделєєва — Бєлий, Довженко — Іта Пензо — Яновський). Але якщо у О. Блока спостерігаємо лише сподівання земного втілення небесного створіння, тобто поклоніння та проєкцію майбутніх довгоочікуваних зустрічей, то герой Ю. Яновського має прагнення дещо іншого плану: "його асоціативна уява зосереджена на психологічно-духовному і еротичному сприйнятті коханої" [4, 134]. При всій привабливості і спокусливості Тайах То-Ма-Кі все ж більше цікавить її внутрішній стан, який характеризується розгубленістю, внутрішньою напругою і бажанням позбутися "земних сует". Вона, скажімо, не така вже ідеалізована. У Яновського представлена більшою мірою красива демонічна жінка. Про її земне походження свідчать і порівняння з такими істотами як кішка, видра, вівірка, тигр, навіть ласкаво її називають Монкі — "прекрасна мавпочка".

Поступово Сев і То-Ма-Кі повертають її до духовного природного життя: "Лише поглядала на нас радісно, і забута усмішка, професійна усмішка балерини, *набувала іншої виразності*" [15, 64]. "Прийде час, коли ця жінка буде відчувати себе дівчиною, звичність і знання любовних утіх залишаться в ній, як згадка про давню читану, недозволену книгу. Вона *відродиться для нового життя*" [15, 62], — упевнено говорить Сев. "Ми її любимо обоє однаково. Вона — втомилася любити. Хай же це не пошкодить їй *народжуватися на світ*" [15, 63], — зауважує То-Ма-Кі.

Героїня й сама усвідомлює перемену: “Я, мабуть, вродилася авантюрицею... Та з вами я ніби потрапила до лагуни. Мені хочеться тихо пливти, говорити неголосно і сміятися з того, що сонце світить і летять промені на сад. Ніхто, ніхто так не ставився до мене в світі!” [15, 62]. Географічні мандри Тайах виявляються важливими для переоцінки життєвих пріоритетів і пов’язані із пошуком своєї духовної ідентичності. Вона, проходячи обряд духовної ініціації (символічного вмирання і відродження у новій іпостасі), поступово переходить в абсолютно іншу — духовну — фазу життя. Але цей процес відбувається з певними перешкодами. Перебуваючи у Генуї, Тайах з білими лілями у руках відвідує кладовище. Лілеї є символом “чистоти і пов’язуються перш за все із святими дівами” [14, 333], а білий є кольором чистоти, цнотливості, божественної мудрості. Але тут є важлива деталь — лілеї зів’яли в її руках, символічний смисл цієї події розкривається далі. У Мілані вона “згадує себе колишню” [15, 99].

“У мене чудний настрої. Такий спокійний” [15, 97], — пише у листі до То-Ма-Кі, а відтак — думає, що стала іншою. Проте, її захоплює таємничий незнайомец, який запрошує на побачення, і вона не відмовляється. “В мене вселився якийсь диявол” [15, 100], — каже вона. Тайах не в силах боротися самостійно, тоді втручається випадок — зустріч не відбулася через звичайні мовні непорозуміння (призначаючи місце зустрічі, Тайах сказала фразу по-італійськи, однак вжила одне українське слово: “Чекайте мене біля дому” [15, 102], а він зрозумів — біля собору Дуомо).

Жінка усвідомила сенс цієї події: “...це не випадковість... так треба, щоб ми не зустрічалися вже ніколи” [15, 103]. Цей випадок докорінно змінює її життя. Прикметною рисою поезики даного роману є те, що дзеркальність встановлюється між “текстами в текстах”: історії, які оповідають герої, утворюють сюжет кінокартини, та й самі персонажі роману є прототипами героїв фільму. Такий художній прийом надзвичайно важливий для розкриття динаміки змін характеру Тайах. Якщо у балетній виставі вона постає як спокусниця, то в епізоді у цирку, де Сев їй освідчується, перед нами постає зовсім інша жінка. Циркова вистава наче моделює поведінку Тайах: “На арену вийшли морські гімнасти... Серед групи гімнастів була одна дівчина — молода, з чудесною будовою тіла... На арені відбувалося надзвичайне змагання за дівчину. Кожний хватав її за руки, як рожеву податливу сирену, мчав

по арені, роблячи кульбіти і сальто. Ніби віхор, за ним мчались інші. Хтось відбивав дівчину у попереднього і сам з нею тікав далі... У дівчини було обличчя, як у ляльки: коли її ставили на землю — вона розплющувала очі, коли її брали на руки — вона довірливо засинала... Тайах важко дихала. Вона стежила за дівчиною, *ніби за сестрою*. Сміялась і плескала в долоні” [15, 149]. Тайах не відповідає на залицяння Сева: “Сев, — попросила вона, — дозвольте мені піти самій далі? Мені треба багато подумати” [15, 149]. “Ви підняли мене з того місця, де я лежала при дорозі, загубивши людське обличчя, ви посадили мене на корабль — дайте ж мені попливти, наставивши вітрила” [15, 148], — зізнається відроджена Тайах.

Оскільки провідним композиційним принципом Ю. Яновського у романі “Майстер корабля” обрано “зображення сучасності як історії й моделювання майбутнього як сьогодення” [4, 131], його герой розповідає історію, як таку, що вже здійснилася — сталася значуща подія відродження / піднесення жінки.

Підсумовуючи наше дослідження, зазначимо, що воно є лише спробою поставити проблемне питання про особливості сприйняття і творчого осмислення основоположних міфологем українськими та зарубіжними митцями. Здійснений аналіз дозволяє зробити певні узагальнення. Спільним для О. Блока і Ю. Яновського є гостре відчуття кризи духовності та потреби оновлення суспільства, пошуки гармонії з собою та оточуючими. Обидва митці звертаються до універсальної міфологеми Вічної Жіночності, яка стає такою, що організує їх художні світи (при цьому вона виявляється щільно пов’язаною з міфологемою шляху). Саме з образними вираженнями даної міфологеми пов’язані мотиви відродження. Водночас такі образи за суттю своєю є амбівалентними. Прекрасною є Дама Блока настільки, наскільки вона недосяжна, її ж земні втілення здатні знижувати “святість”. У Яновського навпаки: Прекрасна Дама у своїй земній іпостасі виявляється здатною “піднятися над буднями”.

І у Блока, і у Яновського жіночі образи є багатоаспектними, такими, що виходять на досить високий рівень символізації. У Блока це пов’язано із синтезом у його міфопоетичному мисленні християнства, гностицизму, надбань світової культури, у Яновського — більшою мірою з синтезом української міфології, християнства, античної міфології. У випадку О. Блока мова йде про органічне існування його

варіанту Вічної Жіночності у межах Макроміфу / Макротексту символістів. Що ж до Ю. Яновського, то художній світ “Майстра корабля” є цілком органічним у просторі неоміфологізму митців Розстріляного Відродження. Не зважаючи на біографічні контексти творчості Ю. Яновського та О. Блока, потужним виявляється архетипне підґрунтя їх міфопоетичного мислення та ігрова стратегія. Цілком логічно було б простежити еволюцію рецепції аналізованої міфологеми, але це у перспективі. На даному етапі зазначимо, що така динаміка є і у Блока, і у Яновського.

Насамкінець зазначимо, що перспективним видається порівняльно-типологічний аналіз різнонаціональних рецепцій універсальних міфологем, справжня суть яких усвідомлюється за межами епохи, яка їх породила і багато в чому залежить від “онтологічних і аксіологічних принципів континіуму, який їх сприймає” [11, 181].

#### Список використаних джерел

1. Бажан М. Майстер залізної троянди // Лист у вічність: спогади про Ю. Яновського / упоряд. Т. Стах. — К. : Дніпро, 1980. — С. 3–61.
2. Блок А. Стихи о Прекрасной Даме // <http://Blok/DAMA.html>.
3. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство : підручник. — К. : ВЦ “Києво-Могилянська академія”, 2008. — 430 с.
4. Голобородько Я. Естетична поліфонія Юрія Яновського // Українська мова та література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. — 2004. — № 4. — С. 129–142.
5. Колобаєва Л. А. Русский символизм. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 2000. — 296 с.
6. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Т. 2 / Авт.-укладач Ю. І. Ковалів. — К. : ВЦ “Академія”, 2007. — 624 с. (Енциклопедія ерудита).
7. Лотман Ю. М. Символ — ген сюжета // Лотман Ю. М. Семиосфера. — СПб. : Искусство — СПб, 2004. — С. 220–240.
8. Матвішин В. Український літературний європеїзм : монографія. — К. : ВЦ “Академія”, 2009. — 264 с. — (Серія “Монограф”).
9. Минц З. Г. Александр Блок и русские писатели. — СПб. : Искусство — СПб, 2000. — 784 с.
10. Минц З. Г. Поэтика русского символизма. — СПб. : “Искусство — СПб”, 2004. — 480 с.
11. Нямцу А. Традиционные сюжеты в общекультурном универсуме // Проблеми інтерпретації і рецепції художнього тексту : зб. наук. праць на по-

- шану професора Нонни Шляхової з нагоди її 70-річчя / гол. ред. Черноіваненко Є. М. — Одеса : Астропринт, 2003. — С. 167–182.
12. Панченко В. Юрій Яновський: Життя і творчість. — К. : Дніпро, 1988. — 294 с.
  13. Приходько И. С. Александр Блок и русский символизм: мифопоэтический аспект. — Владимир: Владимирский государственный педагогический университет, 1999. — 80 с.
  14. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / пер. с англ. А. Майкапара. — М. : ООО “Издательство АСТ”; ООО “Транзиткнига”, 2004. — 655 с.
  15. Яновський Ю. Майстер корабля // Патетичний фрегат : Роман Юрія Яновського “Майстер корабля” як літературна містифікація / упоряд. В. Панченко. — К. : Факт, 2002. — С. 11–177.



## Олеся Лихачова



### МОТИВИ СМЕРТІ ТА ЇЇ ГЕНЕЗА У НОВЕЛЯХ ГР. ТЮТЮННИКА “ПОМИНАЛИ МАРКІЯНА” ТА “ВУТОЧКА”

*У статті розглядається мотивний аналіз у творчості Гр. Тютюнника. Актуалізується зв'язок мотиву та сюжету. Робиться акцент на екзистенціальному світосприйманні автора.*

**Ключові слова:** мотив, сюжет, екзистенція.

*The article deals with the problems of the motive analysis in stories of Gr. Tutunnik. It is stated that the communication of motive and plot, motive and story. The accent is made on existential outlook of the author.*

**Key words:** motive, plot, existence.

До недавнього часу радянське літературознавство “методично” ігнорувало психоаналіз З. Фрейда, і “аналітичну психологію” К.-Г. Юнга, їх європейських шкіл та послідовників, тому, ясна річ, обмежувало не тільки свої методологічні обрії, глибіню погляду, а й допускало, як пише Іван Фізер “...звуження її (методології. — О. Л.) позаестетичної функціональності” [3; 86]; це стосується і психоаналітичного трактування природи та функцій сюжету й сюжетоскладання. У такій атмосфері “вимушеного, методологічного самообмеження” часто той чи інший теоретик вдавався і до “езопової мови”, і до хитромудрих, з підтекстом, логічних, або ж алогічних фігур, щоб у такий спосіб наблизити національне літературознавство до сучасного рівня трактування хоча б тієї ж проблеми сюжету. Наприклад, такі “прийоми” дуже часто проглядаються у блискучій, мало оціненій у час її публікації, монографії Івана Денисюка “Розвиток української малої прози ХІХ — поч. ХХ ст.”: аналізуючи сюжети прози Івана Франка, Іван Денисюк, вимушено, ясна річ, і покористовується таким прийомом “від супротивного”: “Як бачимо, сюжет — не споконвічний мандрівний елемент “праміфа”, як твердили деякі буржуазні фольклористи, — і тут же блискуче заперечує власну, езопівську

тезу: — Він (сюжет. — *О. Л.*) народжується з життя, із сплетіння реальних людських стосунків та психологічних факторів (адже теоретик прекрасно розуміє — що саме життя, і сплетіння реальних людських стосунків, і психологічні фактори — були і є звичним фундаментом того ж таки праміфа та міфологічного. — *О. Л.*). — Франко, — продовжує І. Денисюк, — не лише використовував здобутки літератури і фольклору для окремих композиційних прийомів своїх бориславських оповідань та новел, а й творив сюжети сам, які дозволяли йому глибоко проникати в суть зображуваного явища [1; 67]”.

Як переконуємося Іван Денисюк також розглядає сюжет, як інструментарій, або, як ключик, (у Григора Тютюнника) для аналогічного проникання в сутність художнього твору, зокрема, в особливості функціонування композиційної макроструктури.

У цьому контексті надзвичайно повчальне та прикметне для розуміння поезики прози Григора Тютюнника є використання прозаїком архетипних сюжетів про смерть героя. Адже саме такі сюжети — найбільше, найглибше та найінтенсивніше екзистенціально навантажені; якраз за такими сюжетними конструкціями значимо відкриваються — і ключові віхи концептуального, і особливості індивідуалізованого психоаналізу, і чи не вся система зображально-виражальних засобів, що їх концентровано підпорядковує талановитий художник головним чином для розкриття проблеми смерті; зрештою, ситуації зі смертю персонажу є, як правило, надто в новелі, завершально-вирішальними в руслі композиційного розгортання і здійснення.

Зрештою, “сюжет про смерть” у мистецтві сам по собі є найархетипнішим.

Знаменита й, видається, нині ще сучасніша за своєю проблематикою, аніж у часи творення, за життя Григора Тютюнника новела “Поминали Маркіяна”. Усе в ній дивовиж органічно пов’язане в естетично нероздільне єдине, що, здається, навіть реальніше самого живого життя: і неповторно-колеритний характер Маркіяна — істине відкриття національної прози; і консервативно-простий сюжет смерті героя: “смерть то вона однакова для всіх”, — сумовито зазначив колись Лев Толстой; і небачена у світах трагедія українського села в ХХ ст. — на цій то трагедії, немов на “глобальному хресті” і розіп’яте життя Маркіяна, життя — вкрай нужденне, і з того зле; і глибинно простежений прозаїком “процес спотворення”, більше — калічення

селянської душі сталінсько-тоталітарним режимом, а відтак і трагедія цього “плоду соціалізму”, — нещасного, вивоженого Маркіяна... Ясна річ, письменник не мав спромоги “викричати проблему” відкритим текстом — навіть смерть для селянина легша, простіша — аніж саме “життя” в соціалізмі! Якраз така філософія життя, безнастанно віруючись, проявляє себе в органічно-прозорих структурах новели “Поминали Маркіяна”. І ще: система настільки спотворила характер головного персонажа — що його навіть не люблять рідні діти!.. А це — щось уже звище й страшніше трагедії: “Ховали Маркіяна в полудень — без музики ховали і без попа. Над покійником ніхто не плакав, бо ніхто його за життя не любив: ні жінка, Стеха, весела й добра за вдачею, але зморена багаторотою сім’єю та Маркіяновими стусанами, ні родичі, ні односельці, ба, навіть діти, що тільки й зазнали від батька якоїсь витрішкатої, часто-густо безпричинної лайки та образливих, завжди неочікуваних ляпасів або ж палиці навкидки. Тому й лежав Маркіян у своєму останньому притулку неоплаканий, посеред гнітючої тиші й ледь чутного шепоту та зітхань — вуса йому прилипли кінцями до запалих щік, худе виснажене обличчя взялося воском, лише брови, як і при житті, були сердито зведені на переніссі, й тим, хто добре знав старого, здавалося, що він ось-ось підведеться і, вирячивши налиті гнівом очі, крикне одразу на всіх: “Порядок треба знать” [2; 106].

Необхідно відзначити, на наш погляд, надзвичайно присутнє: попри свою “об’єктивну заданість” — смерть є смерть, — все-таки ці, здавалось би, стереотипно-матричні “архетипні сюжети”, наприклад, у найкрупніших українських прозаїків кінця ХІХ — початку ХХ століття, абсолютно по-різному “індивідуалізовані” та обсервовані: у Василя Стефаника та в послідовників його школи (аж до Миколи Хвильового) такі сюжети експресіоністично напружені, динамічні й вибухові; в Михайла Коцюбинського — ніби “зважені” на “терезах” імпресіоністично-трагічного та колористично-музикального; в Юрія Яновського та Олесея Гончара (й то, напевне, виразний вплив Лесі Українки) архетипні сюжети “про смерть” персонажів — яскраво неоромантичні: тут, навіть в трагічній кончині героя завжди присутній “елемент” краси, звічності, незнищенності та “посмертної надії”...

У Григора Тютюнника природа (онтологія), характер і “філософія” такого архетипного сюжету “із смертю” також означені яскравими ін-

дивідуалізованими візіями; вони на наше переконання, надзвичайно наближені до “філософії смерті” у Григорія Сковороди, до “екзистенціального порядку” на такий “архетипний сюжет” у народній казці. Смерть як ситуація, як “погранична, кризова подія”, як сама трагічна кінець людини у прозі Григора Тютюнника — стоїчно-спокійна, “пантеїстично-розмита”, бо твориться таке враження, коли вмирає герой Тютюнника, що він ніби розчиняється-розтає в природі, в довоколишньому світі; смерть для багатьох персонажів прозаїка — навіть легша від того, неймовірно жорстокого життя, котре випало на їх трагічну долю.

Тож і мислить власну смерть Маркіян з новели “Поминали Маркіяна”, як якусь буденну, селянську “роботу”: “З того часу Маркіян занедужав і до самої смерті, либонь, ніколи все не згадував про порядок. Тільки одного разу, коли на відвідини до нього прийшов давній приятель Грицько Мантачечка, сказав тихо, ледве володаючи сухим язиком: “Смерті мені, Грицьку, не страшно...А от шкода чогось...Пожити кортить, побачити, що воно за порядки будуть”.

“А звісно... — лагідно погодився Мантачечка і, щоб одвести хворого від думки про смерть, заговорив про інше: — А пам’ятаєш, Маркушо, оту ніч у тридцять п’ятому, що дуже вітряна вдалася? У-у... По всіх садках тоді тільки й чути було гуп-гуп, гуп-гуп... Яблука та груші падали. Визирне місяць з-за хмари, а в траві попід деревами білі токи від того плоду...” [2; 114–115].

Давній приятель, Грицько, звісно, що підсвідомо “вдається” до картини “драми саду” в буревій: Мантачечка наче б стоїчно, поселянськи хоче “розважити” й притлумити стан Маркіяна: мовляв, усе і в природі, і в нас, — не вічне, а смертне, як оті плоди, зірвані шаленою бурею з дерев... (Символічно — що саме “той” буревій письменник хронологічно та “сюжетно розміщає” між 1933 і 1937-ми, роками, такими смертельними для українського селянства... Он, виходить, — звідки життєва трагедія Маркіяна!)

Звісно, що архетипний, “прихований” сюжет, який групує довкола себе цілу систему символічного, ошліфовану часом і художнім мисленням того чи іншого етносу, і митець, відкриваючи такий сюжет, частково зберігає і традиційну символіку, але водночас обов’язково вводить в її ряди відкриті ним, глибоко індивідуалізовані структури символічного, метафоричного, лексемного.

Що “естетично оживлює”, новатизує і робить дійсно неповторним здавалось би, такий споконвічно-традиційний, архетипний сюжет — смерть селянина — у новелі Гр. Тютюнника “Поминали Маркіяна”?

Без сумніву, це — новітній філософський “кут зору” автора, сам характер Маркіяна — як дійсно велике художнє відкриття; неповторні зображально-виражальні засоби, притаманні тільки і тільки поетиці й таланту Григора Тютюнника.

Тому і сюжет смерті Маркіяна — це дійсно той “концептуальний ключ”, що дає змогу нам відкрити потаємну браму до Вавилону катастрофи нашого селянства і всієї України у ХХ столітті. Тут сюжет — одна із надзвичайно значимих (аж до переростання в символ!) ліній та іпостасей національної і такої трагічної історії народу. Адже архетипне — дзеркало ментального духу й частка національної історії.

Такі вельми значимі відрізки національної історії, її духовно-архетипні згустки та “гнізда”, що до пори до часу затаєні в колективній підсвідомості, але відкриті великим художником і втілені ним у структури художніх творів, надзвичайно концептуально “заряджені”; вони часто наближені до відкритих ідеологем; їх “філософські лінії” та “ключові вузли” часто збігаються із також “концептуалізованим рухом” загальної композиції: адже, як правило, концептуальне отримує композиційне оформлення.

Разом із тим і сам характер Маркіяна надзвичайно концептуалізований (власне, тут характер і є першоджерелом і сюжету, і конфлікту новели): адже цей персонаж — буквально “ходяча, жива ідеологема”: герой, у повному розумінні цього слова, “отруєний” і під-тоталітарною, сталінською, на межі манії ідеєю “залізного порядку” у всім і вся. Якраз у причину цього в очах села, яке іще не втратило до кінця здорового, природнього глузду та власної, бувшої у століттях самоцінності й самоповаги, Маркіян стає об’єктом всезагального насміху, кпинів, їдучої іронії, навіть з боку рідних дітей; стає ніби частиною і об’єктом напівабсурдного, “тоталітарно-трагічного карнавалу...”

Зовсім інші варіації, мотиви та духовну сутність несе в собі архетипний сюжет смерті персонажу в новелі Тютюнника “Три плачі над Степаном” (адже Степан — цілковита “антитеза” Маркіяну); а сюжет оповідання “Вуточка” “генетично” надзвичайно тісно пов’язаний із численними фольклорними джерелами про забуту синами матір.

Ганна, по-вуличному “Вуточка”, повільно сліпне-вмирає, — саме зі своєї покинутості й забутості рідними синами-манкуртами, які, також зрусифіковані, служать у чужому, імперському війську... І, видається, не існує у світі більш самотньої істоти, як ота трагічна Ганна! Мати — забута синами, і світом, і видається самим Богом! Одне тільки сонце (та ще оси, що влітку злітають до господи жінки) любить стару. Сонце і “поставить свій хрест” у мить смерті над Вуточкою. Знову ж таки персонаж наче і не вмирає — а пантеїстично розтає у звичній матерії рідної природи... “Потім солдат (він “привіт” і “гостинців” привіз від далеких синів. — *О. Л.*) пішов. А Вуточка ще довго сиділа самотиною у напівтемній хаті і в перше за багато років відчула, як усе її тіло наливається незнайомою досі зморюю і немовби терпне.

Та ось, нарешті, сонце сіло так низько, що зазирнуло в бабині вікна, ласкавенько полоскотало старій шоку, зогріло темні прожилки на руках і сховалося за річкою, поставивши над Княжою Слободою високий рожевий стовп [2; 121].

Архетипні сюжети зі смертями (фізичними, духовними, моральними...) трагічно прозираються і переповнюють повісті Григора Тютюнника “Облога”, “Климко”, “Вогник далеко в степу”, надто у творі “Облога”, де так гостро поставлено письменником одну із найстрашніших проблем людства: дитина — і війна, дитина — і смерть... Саме в цій повісті відчувається “архетипне відлуння” біблійського сюжету про втечу Матері Божої і Йосипа із Христом-немовлям до Єгипту від меча Ірода... Тільки малий Харитон у повісті “Облога” вимушений протягувати сам себе, метаючись серед кривавих пил війни, меж двох армій і двох фронтів...

#### Список використаних джерел

1. Денисюк І. Розвиток української прози XIX — поч. XX ст. / І. Денисюк. — К. : Вища школа, 1981. — 275 с.
2. Тютюнник Гр. Твори / Гр. Тютюнник. — Книга 1 — К. : Молодь, 1984. — 327 с.
3. Фізер І. Критика літературна / І. Фізер // Сучасність. — 2000. — № 9. — С. 86–89.

## Максим Нестелєєв



### ЕКЗОТИЧНИЙ ЕКСПРЕСІОНІЗМ ДМИТРА ТАСЯ

*У статті аналізуються експресіоністичні риси творчості українського митця Д. Тася. Автором пропонується окреслити стиль письменника як “екзотичний експресіонізм”, зважаючи на важливість екзотичних мотивів у його текстах, висвітлених на локусному та філософському рівнях.*

**Ключові слова:** експресіонізм, суїцидальний мотив, меланхолія.

*In the article the expressionistic features in Ukrainian artist D. Tas's works are analysed. The author suggests to outline style of writer as “exotic expressionism”, because of the importance of exotic motives in his texts, lighted up on locus and philosophical levels.*

**Key words:** expressionism, suicidal motive, melancholy.

Дмитро Михайлович Могилянський (псевдонім Дмитро Тась) — син відомого українського письменника та культурного діяча М. Могилянського (1873–1942) та брат репресованої поетеси Ладі Могилянської (1899–1937). Талановитий, але, на жаль, призабутий автор багатьох поетичних творів, розкиданих у періодиці 20–30-х років ХХ ст. і двох збірок прози. Друкував прозу у видавництві “Маса”, яке представляло передусім твори членів літературної групи “Ланка”. Із ними письменника єднала схожість у відсутності заідеологізованих творів і переважання естетичної мети над етичною, тому митців “Маси” часто називали “попутниками”. Своєрідність його мистецького стилю дозволяє зрозуміти поетика експресіонізму, типологічні риси якого є у творах Д. Тася.

Експресіонізм з’явився в Німеччині на початку ХХ ст., однак, на думку К. Едшміда, це наднаціональний спосіб вираження, і він “не тільки завдання мистецтва”, а “вимога духу” [12; 311], яка існувала в усі часи. Тобто не має експресіоністської доби у творчості, а є творці-експресіоністи, які “не описують, а співпереживають”, “не відображають, а зображують”, “не беруть, а шукають” [12; 306]. Уза-

гальнено — це навіть не світогляд, а “світогляд у дії” [5; 20]. Характерні риси цього напрямку (течії): суб’єктивізм, нервово-емоційна оповідь, експериментальна мова, експресивні деталі та настрої (відчай, страх, біль, безсилля), прагнення бунтом перетворити світ, динамічний конфлікт. Серед українських письменників до експресіонізму літературознавець О. Черненко (1989) відносить В. Стефаніка, М. Кодак (2008) — М. Хвильового та його послідовників, а Р. Мовчан (2008) — І. Дніпровського. Інші дослідники знаходять ознаки цього стилю (часто фрагментарні) у багатьох українських прозаїків початку ХХ ст., а також у драматургічних методах театрального режисера Леся Курбаса.

Р. Мовчан, зокрема, визначає експресіоністську постать як таку, що “сама проявляє активність, диктує світові свою “волю”, бунтує, а не впокорується йому” [3; 358]. Нерідко цей бунт набуває ознак світоглядної катастрофи, динамічне осягнення якої болоче сприймається особистістю, що відтворюється як розпачливий та абсурдний крик (як символ всюдисушості прихованої небезпеки та тривоги). Експресіоніст А. Шьонберг навіть мистецтво загалом визначає як “волення про допомогу тих, хто відчуває у собі долю людства” [11; 142].

Поетика крику є важливою для багатьох текстів Д. Тася. Наприклад, оповідання “Біля мосту” (1923) відсилає до “Вані” (1919) В. Підмогильного. Малий Гаврилко продає чередникам улюблену собаку за ножа, ті мажуть її дьогтем і живцем намагаються зарити в землю. Неспроможний витримати знущань над твариною, хлопчик божевільно кричить і б’ється в судомах, “ніби забита дика качка б’ється в передсмертній тривозі...” [7; 11]. Маскулінна отаманша Марусина з “Землі під снігом” (1925) нагадує Стеньку з “Легенди” (1923) М. Хвильового — це також історія дівчини-ватажка банди у громадянській війні (схожі навіть певні інфернальні мотиви: “Казали, що Марусина — то сатана, і то була правда” [7; 218]). Жорстокі описи смерті поєднуються з еротичними деталями, однак основа твору — антитеза тихої гармонії природи та хаотичного людського крику. В оповіданні “У тенетах” (1926) — схожий до стефаніківського конфлікт: Одарка надмірно хвилюється через те, що вважає своїх дітей хворими на страшну хворобу (сифіліс), тому, не витримуючи їх страждань, вбиває їх сокирою. Потім вона божеволіє, коли лікар повідомляє, що її діти були хворі на виліковну віспу. Відчай Одарки — невимовний, і він вкладається нею



в несамовитий крик: “Так люди не кричать. Так може десь лісом причутися, страшної небувалої ночі...” [7; 62].

Найкраще експресіоністичні риси першої збірки Д. Тася означила Д. Гуменна, яка схарактеризувала основного героя творів “Ведмеді танцюють” як ексцентричну постать. Типовий персонаж у прозі Д. Тася “вишукує чужі краї, а коли ні — то й Україну влягає в екзотичні шати” [2; 96] — наприклад, “млин, ніби з японського панно” [7; 41]. Пошуки іншого, бажання його опанування превалюють у збірці й оформлюються як екзотичні мотиви, оскільки в оповіданнях “Муріке” та “Ведмеді танцюють” місцем дії є Фінляндія, а у творі “Апсни” — Абхазія. Власне, і сам стиль Д. Тася можна окреслити як екзотичний експресіонізм, зважаючи на те, що дослідниця О. Осьмак вбачає витoki експресіоністичної поетики саме у світлі взаємодії художньої моделі “Захід — Схід”. Це проявлялось в “інтересі до далекої екзотики” і “пошуках близькості західноєвропейського й східного мистецтв” [4; 10]. У творчості Д. Тася наявні обидві тенденції, причому в першій збірці переважає саме екзотична топографія, тоді як у другій — екзотична філософія (автор інтерпретує східні постулати мислення, зокрема в оповіданні “Сад” (1927) і повісті “Riesenrad”, 1928). Окрім того, для тогочасних читачів екзотичними були самі персонажі Д. Тася — несучасні постаті декадентського стибу, заглиблені у проблеми буття й езотеричні шукання. За словами Д. Гуменної, його герой навіть “не силкується сублімувати нидіння на щось інше”, оскільки він існує “осторонь війни і революції” [2; 96].

Однак при цьому О. Осьмак наголошує на важливості зображення теперішнього часу для експресіоніста, тоді як минуле та майбутнє для нього мають значення лише як “сенситивні та ментальні проєкції” [4; 9]. У Д. Тася твори обох збірок у більшості присвячені саме зображенню сучасності чи недалекого минулого, яке упізнається не так за матеріальними ознаками (оскільки персонаж-оповідач здебільшого інтроверт), як за психологічною атмосферою. Дослідник А. Арнольд [1; 185] наголошує на важливій трансформації одвічної проблеми батьків і дітей в експресіоністичних творах, де цей конфлікт подається як протистояння минулого ладу з теперішнім і закономірно завершується перемогою сучасного над колишнім. В українській модерністській літературі це часто показувалось як класова чи соціальна боротьба, із неодмінною перемогою прогресивного прошарку

(пролетарів і селян) над історично регресивним (інтелігенція та куркулі). Творчість Д. Тася не є винятком у літературі модернізму, хіба лише з тим зауваженням, що для нього психологічно ближчим є стан інтелігенції, при описі історично зумовленої загибелі якого автор відверто симпатизує та співпереживає гнаній і знедоленій творчій еліті. Дія невблаганного сьогодення показана як деструктивна дія, що спонукає до актуалізації автодеструктивних мотивів. В оповіданні “Полонені шуми” комуніст Павло Гаюн так окреслює роль інтелігенції, звертаючись до театрального актора Юрія Гілецького: “Ти на зорі нового світання, мов тінь самогубця, що не відіб’є молодого світла. Ти є анахроніст, то ж одійди на бік і не псуй повітря там, де будівники простують до царства комуни” [7; 91–92]. Подібні тези окреслюють ситуацію активізації акту самогубства як експресіоністського бунту небагатых проти більшості.

Суйцидальні мотиви в оповіданнях Д. Тася є доволі важливим, як, між іншим, й у творчості його батька М. Могилянського — зокрема у творах “Стріл” (1912), “З темних джерел життя” (1912), “Згуба” (1913) та “Честь” (1929). В обох збірках Д. Тася переважає меланхолійне пояснення самогубства, показане як наслідок стосунків у межах любовного трикутника (який складається з двох чоловіків та однієї жінки). У творі “Ведмеді танцюють” (1926) письменником образно гіперболізується почуття втрати: оповідач і німець Рихард випадково вирішують повіситись в один і той же час на одному й тому ж горіщі, через те, що дівчина Міна, у яку вони були закохані, одружилась. Тогочасний критик Л. Смілянський бачить причини поведінки такого персонажу в тому, що він — “патологічний надірваний інтелігент, якого неврастенія (за автором) і соціальна природа (по-нашому) зробила “лишнім человеком”” [6; 4]. В оповіданні “Біла пляма” (1926) оповідач картає себе, що саме через нього і якогось невідомого Оля нібито зарізала себе ножем (хоча сам факт самогубства у творі є радше примарним бажанням, ніж дійсністю). В обох текстах у нервово-емоційних ситуаціях життя та смерті персонажі діють підкреслено нелогічно, керуючись підсвідомими потягами, тож їх бажання загинути схоже на бажання втілити потяг до смерті будь-якими засобами, причому у творчості Д. Тася подібних образів дуже багато. Зокрема, дівчина Варка в оповіданні “Мурике” (1924) не хоче терпіти цілий день перед розлукою з коханим Костем і намагається загинути під потя-

гом. Цікаво, що італійський дослідник Ф. Релла справедливо стверджує, що меланхолік опиняється в “лабіринті батьківської країни” [13; 30] (тобто у просторі інтерналізованого батьківського контролю), звідки немає виходів, а точніше — їх безліч, але “жоден із них не веде назовні” [13; 31]. Меланхолійне переживання втрати коханого у творах Д. Тася є переживанням втрати самої можливості кохати і, певно, своєрідним авторським переосмисленням своїх стосунків із батьком, складність яких усвідомлюється митцем як безнадійна меланхолія.

Меланхолія його персонажів нерідко пов’язана насамперед із тим, що критик Л. Смілянський визначав як “хворобливе кохання та копирсання в покаліченій психіці” [6; 4]. Проте це і є авторським спрямуванням на відображення не загальних мелодраматичних вражень (важливих, скажімо, для імпресіонізму), а суб’єктивне вираження кохання як унікальної сили, здатної змінити світ (значиме для експресіонізму). Загалом Д. Тасю притаманна типова експресіоністська, на думку Л. Рішара, апологія бунту (чи мікробунту — суїциду) разом із солідарністю до маргіналів, інтелігентів і позасоціальних елементів [5; 20].

Нервова емоційність текстів притаманна і другій збірці Д. Тася “Сад” (1930) [10], стилістика якої дещо видозмінюється, порівняно з першими творами. Те ж саме стосується і його пізніх віршів, зокрема щодо “Гримить світами Марксів заповіт..” [8]. Тематика його пізньої творчості стає більш суспільно заангажованою, у ній розкривається багато актуальних соціальних проблем доби, однак образність і мова лишаються експресіоністськими: яскраві та трагічні символи-порівняння, експериментальні засоби поезики, напружений конфлікт Я з іншими (“скептицизм, еротизм, містицизм”, за визначенням Д. Гуменної [2; 97]).

Знаково, що дослідниця Л. Цибенко вважає основною метою експресіонізму виявлення “рушійних сил підсвідомого — станів душі, які перебувають за межами критики свідомості” [11; 141]. У творчості Д. Тася всі стилістичні та формальні експерименти якраз і пояснюються намаганням відтворити несловесне, виявити згнічені конфлікти підсвідомого, проявити незгоду проти соціального ладу саме завдяки мистецтву, яке стає художнім маніфестом інтелектуального бунту. Його поезія і проза насичена як мікроповстаннями (самогубствами), так і ідейними макроконфліктами, які нерідко відбуваються серед

екзотичного локусу чи оформлюються як інтерпретація світоглядних постулатів східної філософії, яка цікавилась саме ірраціональним. Екзотичний експресіонізм Д. Тася — це яскраве явище українського модернізму, яке, сподіваємось, ще приверне увагу українського літературознавства.

#### Список використаних джерел

1. Арнольд А. Литература (Проза и поэзия) // Энциклопедия экспрессионизма : Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка. — М. : Республика, 2003. — С. 181–222.
2. Гуменна Д. [Рецензія на Тась Д. Ведмеді танцюють. — К., 1927] // Плужанин. — 1927. — № 11–12. — С. 95–97.
3. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі : монографія / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. — К. : ВД “Стилос”, 2008. — 544 с.
4. Осьмак О. О. Експресіонізм в контексті західноєвропейської культури ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філос. наук. — К., 1999. — 19 с.
5. Ришар Л. Экспрессионизм как художественное направление // Энциклопедия экспрессионизма : Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка. — М. : Республика, 2003. — С. 5–24.
6. Смілянський [Л.] [Рецензія на Тась Д. Ведмеді танцюють. — К., 1927] // Літературна газета. — 1928. — № 1. — С. 4.
7. Тась Д. Ведмеді танцюють [та інші] оповідання. — К. : Маса, 1927. — 144 с.
8. Тась Д. Примить світами Марксів заповіт.. // Літературна газета. — 1933. — № 5–6 (15 квітня). — С. 1.
9. Тась Д. Земля під снігом // Глобус. — 1925. — № 10 (травень). — С. 217–222.
10. Тась Д. Сад. Оповідання. — К. : Маса, 1930. — 124 с.
11. Цибенко Л. Усвідомлення катастрофи у вимірах міту: відгомін експресіонізму в Австрії // Експресіонізм : збірник наукових праць / [упоряд. Т. Гаврилів]. — Л. : ВНТЛ-Класика, 2004. — С. 138–159.
12. Эдшмид К. Экспрессионизм в поэзии / [пер. В. Вебера] // Называть вещи своими именами : прогр. выступления мастеров запад.-европ. лит. XX в. — М. : Прогресс, 1986. — С. 300–316.
13. Rella F. Melancholy and the Labyrinthine World of Things / [Translated by Keala Jane Jewell] // SubStance. — 1987. — Vol. 16, No. 2, Issue 53: Contemporary Italian Thought. — P. 29–36.

## Ірина Пасько



### ОБРАЗ ЛІСУ В ЛІРИЦІ М. ОРЕСТА ТА Б.-І. АНТОНИЧА

*Статтю присвячено дослідженню спільних рис у поезії Богдана-Ігоря Антонича та Михайла Ореста. Спільні для авторів інтелектуалізм та міфопоетичність привертають увагу своєю незвичністю на тлі української літератури періоду першої половини ХХ століття, часто гостро соціальної за спрямуванням.*

**Ключові слова:** інтелектуалізм, міфопоетичність, образ Лісу.

*The article is devoted to the problem of common features of B. I. Antonych's and M. Orest's poetry. The study of the intellectualism and mythopoetic of their poetry is essential and engaging, because of its unique literary creativity compared to traditional populist and patriotic literature of Galicia, social realistic revolution literature of Soviet Ukraine and the literature of the opposition.*

**Key words:** intellectualism, the image of the Forest, myth poetic.

У сучасному літературознавстві склалася зумовлена рядом об'єктивних чинників традиція розглядати генезу східної та західної української літератури, фактично окремо одна від одної, проводячи паралелі, закономірно, за ключовими моментами спільної історії двох регіонів, що довго були політично відокремленими один від одного. Утім, на не меншу увагу заслуговують літературні явища, які розвивались на території Радянської України та земель, що знаходились під владою Австро-Угорщини, паралельно, під впливом європейських тенденцій. Свідченням цього є відхід від реалізму молодого покоління українських літераторів початку ХХ століття, їх зацікавленість у модернізмі, символізмі, неокласицизмі тощо. У зв'язку з цим доречно розглянути спільні риси у поезії двох митців виразно інтелектуального спрямування — Б.-І. Антонича та М. Ореста.

У творчості Михайла Ореста (Михайла Костянтиновича Зерова) та Богдана-Ігоря Антонича навіть при побіжному ознайомленні можна виявити багато спільних рис. Народжені в одну й ту ж епоху (Михай-

ло Орест на вісім років старший), але у різних регіонах України, обидва письменники пішли схожим шляхом у літературі — шляхом інтелектуальної поезії, національної, за виразом В. Державина, за духом, а не за формою [3, 622]. У 40-х роках ХХ ст. Юрій Шевельов відкрито закидав Михайлові Оресту орієнтацію в поезії на “європеїзаторсько-епігонську настанову”, відсутність “національного” стилю [8, 582]. Ледь не десятьма роками раніше у Галичині поет і публіцист, прихильник “лівої” ідеології Богдан Кравців у різкій формі висловлювався з приводу практично повної відсутності у доробку Богдана-Ігоря Антонича лірики, “народної” за стилем і “громадянської” за змістом [цит. за 4, 19]. Крім того, обидва поети були високоосвіченими людьми, знали кілька мов, займалися літературними перекладами. У цій царині Михайло Орест зробив, безперечно, помітно більше, проте невідомо, яких успіхів досяг би у перекладацькій справі Антонич, якби не помер у двадцять вісім років. Проте не ці збіги естетичних уподобань, не інтелектуальність поезії і навіть не трагічність долі обох поетів стали тим, що остаточно спонукало до написання цього дослідження, а те, що магістральним в обох авторів є мотив Лісу. Насправді, важко навіть визначитись із термінологією, адже ліс у поезії цих митців є одночасно і найуживанішим образом, і улюбленим мотивом, і найглибше розкритою темою.

Літературознавці, осягаючи поетику творчості Антонича, завжди в першу чергу звертають увагу на “міфопоезію” автора, яка оприявнюється у співвіднесенні ліричного героя і природи, найчастіше представленої образом лісу.

І, на думку небагатьох дослідників творчості Михайла Ореста, тема лісу теж є центральною в усіх його збірках. Зокрема, про художній концепт лісу в його поезії говорить Соломія Павличко: “Ліс — це знак цілком послідовної і всеохопної філософії. І Орест поступово розкриває її перед читачами-неофітами. Він виробив цю філософію у тридцятих роках і сповідував до смерті. Тема лісу пройшла наскрізно через усі його книги. І завжди була головною” [6, 6]. Але, відзначаючи домінуючу позицію образу (мотиву, теми) лісу, дослідники не зверталися до системного його аналізу. У межах цієї статті теж неможливо всебічно осягнути систему цього концепту на матеріалі всіх збірок поета, тому обмежимося тільки тими віршами, які були написані майже одночасно із основною частиною поетичного доробку Богдана-Ігоря

Антонича (нагадаємо, що найбільш плідний період його творчості припадає на першу половину 1930-х років). Таким чином, об'єктом дослідження є поезії, датовані 1930-ми роками, вміщені у збірці Михайла Ореста “Луни літ”, та вірші зі збірки Богдана-Ігоря Антонича “Три перстені” (1933), у якій започаткована тема Лісу.

Підхід до трактування теми лісу в авторів принципово різний. В Антоничевій поезії ліс завжди зображений як тло, навіть коли не про нього йдеться у творі. Концептуально образ лісу в його віршах постає лише в одному ракурсі — життєдайної прадавньої сили, прихильної до людини, самотньої і первісної. Щільність Антоничевої “рослинної” метафорики витворює образ лісу-стихії — чарівного, сповненого містики. “Образи вегетації в Антонича, — пише про феномен образу природи в поета польська дослідниця Лідія Стефановська, — сповнені неймовірної сенсуальності. Захват від напливу, потужного тиску життя в його біологічній формі поширюється на загальне захоплення природою як окремим світом, котрий може багато чого навчити людину, оскільки в цьому світі природи немає страждання, не існує екзистенційної тривоги з приводу сенсу власного існування. Природа — це джерело речей, про які людина нічого не знає” [7, 186].

У поезії Антонича, починаючи від збірки “Три перстені”, вималюється казкова зелена країна, у якій, власне, важко розрізнити, де закінчується ліс і починається поле, село, води: усе переплітається і перетікає одне в одне, все існує в органічній єдності. Показовим у цьому плані є вірш “Змія”, в якому жодного разу не названо слово “ліс”, проте його образ, безперечно, незримо наявний:

Змія рослинна й кущувата,  
змія покручена й слизька,  
мов мокра палиця картата,  
співає хлопцеві в руках.  
Змія, мов рожа, гребеняста  
росте з-під каменя кушем.  
Слова рослинні і хвилясті  
злітають радісним дошем.  
Мов папороть, перед очами  
стає прапервісність твоя.  
Ти ще рослина, ти ще камінь,  
тебе обкручує змія [1, 107].

У Михайла Ореста концепт лісу постає у набагато більшому розмаїтті ракурсів та опозицій, проте, будучи лейтмотивом, він не викликає враження повсякчасної присутності у тексті. Доволі влучно про суть і значення образу лісу в його поезії говорить Соломія Павличко: “В Ореста за видимою усталеністю стилю й вивіреністю голосу криються внутрішні конфлікти. Між об’єктивним і суб’єктивним, між вічністю істини і поривом душі, між спокоєм і рухом, між класичним і символічним. Звичайно, він був майстром, віртуозом класичних форм, умів бути стримано-холодним у почуттях і статично-пластичним в описах; щоправда, на відміну від Леконта де Ліля чи Зерова, не захоплювався античністю і не опрацьовував її алегорій. Як належить класицистові, він прагнув вловити і втілити вічну, трансцендентну суть світу — от його ліс! — але водночас окремі образи лісу і ліс загалом як справжні символи надавалися до різночитання” [6, 8].

Прикметним та, безперечно, спільним для обох поетів є мотив тісного єднання Лісу і ліричного героя. У збірці М. Ореста “Луни літ” найбільш показовим з цієї точки зору є вірш “Сьогодні знов я думав про ліси...”. Картина перетворення-проростання, повного єднання духу і тіла з лісом — майже вітменівська: “Я ріс корою,/ Я соком верховіття був співучим,/ І в міріадах листу я тремтів,/ Блаженства сповнений” [5, 33]. Ліричному героєві подаровано ключ від лісу — дубовий листок, перепустку в царство миру і спокою. Проте залишається останнє “але”: “Ключ до буття свого мені вручили.../ О брамо невідома, де ти, де?” [5, 33]. До свого лісу ліричний герой Михайла Ореста має дійти, він повинен виправдати і заслужити обіцяний спокій:

Твердиня темно-синя, дальній ліс  
 Над обрієм чоло своє підніс.  
 Гляджу здаля — нерушна і німа,  
 Стоїть стіна — і брам у ній нема.  
 Душі дерев близька душа моя —  
 І довгу путь верстав до лісу я [5, 32].

Натомість у поезії Антонича немає такого мотиву подвигу заради єднання з природою: ліс завжди буває поруч, живий, соковитий, готовий прийняти будь-кого у будь-яку хвилину. Хрестоматійне “Антонич був хрущем і жив колись на вишні” — найкраще підтвердження цієї тези: ліричному героєві не треба єднатись з природою, адже він ніколи від неї, власне, й не відокремлювався. Така різниця у тракту-



ванні теми, вочевидь, зумовлена особливостями життєвого шляху і світогляду обох поетів.

У Михайла Ореста ліс постає перш за все розрадою у стражданні, джерелом спокою, опорою для змученої душі. Найбільш яскраво такий зміст цього образу розкривається у вірші “Прекрасні дні, в минулім потонулі...”, де мрія про “чулий” ліс-втіху виглядає контрастом до неволі, в якій перебуває герой:

Прекрасні дні, в минулім потонулі!  
 Ще образ ваш не стерся, не поблід!  
 Іду в ліси, де мій зостався слід,  
 І знов мені шумлять дерева чулі.  
 .....  
 Враз барви щастя гаснуть. У пільмі  
 Квадрат вікна біліє. Чорні ґрати,  
 В залізі двері. Тиша. Я — в тюрмі [5, 21].

Зіставлення лісу із замкненістю приміщення (ґрати, тюрма), шуму дерев і тиші виокреслюють опозицію воля-неволя, акцентуючи інтерпретацію образу лісу як волі.

У вірші “Лісові” в образі лісу сфокусовано первісну силу, яка може багато чому навчити людину. М. Орест називає ліс “батьком”, персоніфікує його. Ідея необхідності єднання з природою, коліскою людства, декларується безпосередньо. Таке єднання, призначене від віку, може принести тільки радість:

Привіт, привіт тобі, о мудрий отче!  
 В твої обійми я вертаюсь знов:  
 Душа моя з твоєю злитись хоче,  
 Я — в світлім захваті, я весь — любов! [5, 26].

У такому ж ракурсі образ лісу постає й у вірші “Ліс”. Дуже важливий у розумінні авторського бачення лісу мотив “доброї волі”. Власне, тільки розумна людина, сповнена смирення і любові, втомлена жорстокістю світу, може повернутись у лоно “батька”-лісу, “кроткого короля”, отримати жаданий спокій:

До нього течуть урочисто  
 Тисячі добрих воль;  
 Він їх зустрічає, кроткий король,  
 Тихим шелестом листя.

І стеляться нижче віти,  
 Стелиться нижче любов —  
 І чистих сердець дорогих улов  
 Славлять зелені сіті [5, 29].

Поєднуючи ознаки дії і почуття, утверджуючи ідею єднання з природою, поет наділяє природу людськими якостями. Тому, хто прийде з чистим серцем, ліс подарує блаженство: “О люди, прийдіть, поклоніться лісам!/ Блаженство вони подарують вам” [5, 27].

Цікаво, що у розвитку мотиву поклоніння суті лісу-праотця у творчості неокласика М. Ореста з'являються відверто язичницькі мотиви, більш характерні для “закоханого в життя поганина” Антонича:

Молились на захід поля. Бурштинове  
 Свічення в небі було.  
 Стоїть на колінах служитель діброви:  
 Сонце зайшло [5, 30].

Насправді, ця еkleктичність, органічне поєднання язичницьких і християнських мотивів, світового літературного інтертексту та відверто національних елементів є прикметою глибокого розуміння автором мінливості світу, співпереживання всьому суццюму, абсорбування спадщини усіх культур, що творить так звану інтелектуальність поезії. Але в поезії Михайла Ореста концепт лісу далеко не завжди постає саме у такому контексті. У деяких його віршах образ лісу започатковує мотив смерті як паралель майбутньому, супроводжується відчуттям похмурості, безнадії: глухий, непривітний ліс, пуца, пройшовши через яку, зустрінеш — смерть:

Прийдешнє — пуца, в пiтьмі вся, німа;  
 Стежки — слова, та слів у ній нема.  
 Ти йдеш, глядиш: навколо тьма і тьма.  
 Одне ти знаєш: тиха і смутна,  
 Тебе по той бік пуці жде труна (1939) [5, 19].

У такому трактуванні образу лісу Михайло Орест перегукується із Данте. У “Божественній комедії” Данте герой в лісі втрачає стежку і потрапляє у самісіньке пекло: “На півшляху свого земного світу я втрапив у похмурий ліс густий,/ Бо стежку втратив, млою оповиту” [2, 5]. Крім того, Орестове означення “стежки — слова, а слів у ній нема” точно відповідає Дантовому — “бо стежку втратив, млою опо-

виту”. У мініатюрі Михайла Ореста розкривається вагомість Слова у його розумінні: німота асоціюється із втратою сенсу, радості, духовних орієнтирів, із блуканням у пуші без надії на порятунок. Порівнюючи мотиви Слова і німоти у ліриці Ореста з аналогічною темою в ліриці Антонича, можемо стверджувати, що другий поет іде далі: в Антонича природа приховує таємницю Праслова: “Навчіть мене, рослини, зросту,/ буяння, і кипіння, й хмелю./ Прасловом, наче зерном простим,/ Хай вцілю в суть, мов птаха трелем” (1933) [1, 187].

Утім, уже через два роки, у вірші “Лісові” (1941) Орест більше не переносить почуття туги і безнадії на дорогий його серцеві образ лісу. Останній узагальнюється, набуваючи ознак притулку, вічного, священного спокою, у якому можна повністю розчинитись:

Хай буду в кронах думати високих  
І говорити в лепеті листків,  
В квітках радити і в могутніх соках  
Дрімати тихо до кінця віків! [5, 26].

У циклі “Аніма Егграс” розгортається образ поля як антипод лісу. Поле в характеристиці наділене рисами суму, порівняне із пустою, означене як ніщо. Таким чином, виникає паралель до знівченої життям душі ліричного героя; з’являється мотив згубної, неприродної для живого німоти:

Бачу голе і пустельне поле.  
Бовваніє п’яна самота  
На понуро-рівнім видноколі.  
Тут ніколи не росли жита,  
Не лунала радість копита:  
Оселилась на лану німому  
Тільки втома, тільки самота [5, 15].

Але наприкінці названого циклу образ поля, як і лісу, інтегрується як “дім” душі поета, його розрада, як можливість єднання із природою:

Поля і ліс — душі моєї дім.  
Цвітуть на межах дрів і материнка —  
І радісна мені нова сторінка  
В Євангелії літа золотім [5, 27].

Автор не просто проводить паралелі між своїм внутрішнім станом і природою — він є частиною суцього, а тому бачить і ліс, і поле в усіх

іпостасях. Природа постає перед ліричним героєм такою, яка вона йому потрібна: то втіхою і мудрою розрадою, то жадливою німою пусткою, подібною до його випеченої болем душі.

У поезії М. Ореста спостерігаємо щільний зв'язок образів лісу і хронотопічного означення часу — весни або літа. В єдності вони завжди інтерпретовані як натяк на можливе відродження душі ліричного героя. У першому катрені сонета “Весни-цариці злотобарвний трон” розгортається тема весняного світлого спокою, щасливого початку нового життєвого циклу:

Весни-цариці злотобарвний трон  
Сіє серед лісу на поляні,  
Стоять довкола нього кроткі лані  
І слухають небесний гомін крон [5, 24].

Мотив відродження у поезії М. Ореста пов'язаний також із образом саду: “Весно, прийди!/ З мурів недолі, з обіймів біди/ Виведи душу в сади/ Многоцвітні!” [5, 25]. Для подібних поезій автора характерна піднесеність тональності, що досягається через заклик-рефрени, риторичні звертання, віршований розмір — повільний урочистий гекзаметр, що виявляють трепетно-шанобливе ставлення до об'єкта зображення: “Літо настало — і царственні чари його обступили/ Душу воскреслу мою. Слава, о літо, тобі!” [5, 31].

Отже, і М. Орест, і Б. — І. Антонич творять свій образ, у кожного з них своя філософія і свій шлях єднання з природою. Якщо у Антонича це “зелена стихія”, повне єднання з нею від початку, від народження, закорінене у ліс Слово, то для Ореста характерне перенесення почуттів і настроїв на образ лісу, що зумовлює виникнення похмурого образу лісу-труни, лісу-дороги у небуття, які змінюються образом нової семантики — волі. Саме через єднання з природою поет розуміє самосцілення і вдосконалення. Спільною ж для обох авторів є любов до лісу і майстерність його змалювання.

#### Список використаних джерел

1. Антонич Б. — І. Велика гармонія/ Богдан-Ігор Антонич. — К. : Веселка, 2003. — 350 с.
2. Данте А. Божественна комедія/ Аліг'єрі Данте. — Харків : Фоліо, 2001. — 608 с.

3. Державин В. Поезія М. Ореста і неокласицизм / Володимир Державин // Українське слово : У 3 кн. — К. : Академія, 2001. — Кн. 3. — С. 618–629.
4. Ільницький М. На перехрестях віку : Передмова / Микола Ільницький // Над рікою часу : Західноукраїнська поезія 20–30-х років. — Харків : Фоліо, 1999. — С. 5–23.
5. Орест М. Держава слова : Вірші та переклади / Михайло Орест. — К. : Основи, 1999. — 526 с.
6. Павличко С. Михайло Орест, поет лісу : Передмова / Соломія Павличко // Орест М. Держава слова : Вірші та переклади. — К. : Основи, 1999. — С. 3–10.
7. Стефановська Л. Антонич. Антиномії / Лідія Стефановська. — К. : Критика, 2006. — 312 с.
8. Шерех Ю. Мур і в Мурі (Сторінки зі спогадів) / Юрій Шерех // Шерех Ю. Вибрані праці : У 2 кн. / упор. І. Дзюба. — 2-е видання. — К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2009. — Кн. 2 : Літературознавство. — С. 751–772.

## Світлана Пензова



### ХАРАКТЕРОТВОРЧІ ФУНКЦІЇ ОСНОВНИХ ПРИЙОМІВ ОПОВІДАННЯ О. П. ДОВЖЕНКА “НА КОЛЮЧОМУ ДРОТІ”

*У статті досліджуються прийоми процесу розкриття і творення характерів персонажів оповідання О. Довженка “На колючому дроті”; з’ясується, наскільки оригінальним та ефективним виявився процес характеротворення.*

*Ключові слова: прийом, характер, характеротворення.*

*The article is devoted to studying methods of creating characters in Dovzhenko’s “On thorny wire”; to definition an originality, efficacy of process of creating characters.*

*Key words: method, character, creating characters.*

Творчу спадщину О. Довженка вивчали Ю. Барабаш, С. Коба, І. Рачук, О. Поляруш, О. Мар’ямов, С. Плачинда та інші. Творчість митця періоду Великої Вітчизняної війни, зокрема його оповідання на цю тему, не раз ставали предметом досліджень І. Онікієнко, В. Борещького, В. Гребньової, І. Приходько, В. Фокіної, Н. Логвіненко, В. Фашенка. Вивчаючи воєнну прозу Довженка, літературознавці передусім звертають увагу на ідейно-тематичну наповненість творів, багатство поетичної мови (тропів), а система прийомів творення характерів персонажів оповідань ґрунтовно не вивчалася — зустрічаються тільки поодинокі вказівки дослідників на способи або цілі використання письменником конкретних прийомів. Так, О. Поляруш, проаналізувавши роль “народної поетики” в оповіданнях митця періоду Великої Вітчизняної війни, зробив один із таких висновків: “Спадщина Довженка засвідчує, що антитеза, зіставлення були властивими стилю письменника” [4; 164]. Б. Буряк указав на характеротворчі функції внутрішніх монологів, психологічних характеристик — вони, на думку дослідника, дозволили письменникові “створювати самобутні національні характери” [1; 21]. Тобто, питання про прийоми

характеротворення в оповіданнях Довженка літературознавцями вже порушувалося, але досліджувалося не в системі. А тому метою даної статті є вивчення прийомів процесу розкриття і творення характерів персонажів оповідання Довженка “На колючому дроті” (1942). Для цього необхідно з’ясувати, які саме прийоми обирав автор для творення характеру конкретного персонажа твору; вивчити, наскільки складними й оригінальними виявилися зміст, форма, функції та ефективність кожного окремого прийому й самого процесу характеротворення в оповіданні.

У даній статті під поняттям “прийом” розумітиметься така система функціонально близьких, мовно-нормативних, позанормативних, мовно-поетичних та інших засобів, яка піддається стилізуванню і (головне) підпорядковується більш-менш чітко окресленій меті зображення [3; 115]. А за характер людини вважатиметься одна, дві чи система таких її рис, які визначають поведінку цієї особистості, діяльність і навіть спосіб життя. Основними складовими процесу творення характеру персонажа ми вважаємо: а) цілеспрямовану систему прийомів, які описують, констатують, повідомляють або виражають авторську характеристику тощо); б) самохарактеристики персонажа, виражені словом, висловлюванням, конкретною дією, вчинком, способом діяльності та життя; в) інохарактеристики — розкриття рис характеру особистості тими персонажами, котрі її оточують за відповідних обставин, ситуацій тощо.

Оповідання “На колючому дроті” розпочинається з констатації автором фактів: “Три дні і три ночі сидів Петро Чабані... без їжі і води” [2; 256]. Цим прийомом автор творить звичайну для війни ситуацію: полонений герой знаходиться у коморі поряд із ямою, в якій закатовані його співвітчизники. У наступному абзаці автор описує ті події, котрі відбуваються за межами комори: “У ямі вже гнила не одна сотня розстріляних селян... Чабан чув усе, що робилося біля неї за оці три дні”. Тут письменник підкреслює пристальну увагу чоловіка до навколишнього. Два попередніх прийоми готують появу третього — опису автором внутрішнього світу героя. Складною є форма даного прийому, адже він містить у собі елементи домислювання персонажа, деякі вияви гри його уяви: “З кожним пострілом він падав у цю яму, і кожний раз душа його підносилася з ями вгору, як огненна птиця...” [2; 256]. Використання всіх трьох прийомів дозволило автору розкрити чуй-

ність Чабана, тобто здатність співчутливо реагувати на людське горе і страждання. Наступний прийом як продовження попередніх — опис у формі складної синтаксичної конструкції, що дозволяє розкрити масштабне уявлення Петра про лихо всього світу: *“Далі вона підносилася ще вище... і Чабан бачив усю неначе землю”* [2; 257]. Тобто персонаж починає думати вже про ціле людство, весь світ, він виходить на масштаби планетарного мислення. У складній формі авторського опису внутрішнього світу героя подається його самохарактеристика: *“Власна смерть, і катування, і все, все здалося таким маленьким, що він навіть трохи усміхнувся...”*. Це свідчить про співчуття Чабана до горя цілої планети, про його нехтування власним трагічним становищем.

Наступним блоком прийомів є діалог Чабана з німецьким офіцером (йому автор навіть імені не дає, але констатує, що він *“втомлений”* від кількості скоєних вбивств). Їхній діалог починається із з'ясувального прийому: фашист ставить конкретні запитання Чабанові, на які Петро відповідає самохарактеристикою, при чому характеризує власну особистість надзвичайно високо як *“син українського трудового народу”*, тобто ідентифікує себе з цілим народом, є свідомим патріотом, до того ж конкретно визначає своє завдання — *“нищення солдатів і офіцерів”*. Автор свідомо перериває діалог вставленим описом для того, щоб показати ставлення Чабана до винищеного села: *“Немов хто притрусив його сірим попелом. Неначе отрута розлилась по ньому...”* [2; 257]. Петро надзвичайно переживає горе рідної землі, тут вкраплення метафоричного мислення персонажа.

У продовженні діалогу Чабана з фашистом розкриваються такі риси характеру Петра, як рішучість і готовність до самопожертви — він не видає партизанів катові. Його реплікою *“не скажу”*, категорично повтореною двічі, підтверджується стійкість характеру Чабана. Далі автор подає викрик жінки із натовпу, який вривається в діалог благанням до героя: *“Петро!!! — гукнула одчайдушним голосом тітка Левчиха”* [2; 258]. Тут Довженко використовує прийом навіювання, заклику, скоріш, прохання у формі одного слова. І письменник від свого імені подає своєрідне тлумачення цього виклику, зойку: *“Прийми всі страждання, як приймали колись твої прадіди запорожці на полях, сміючись ворогу в лице”* [2; 258] (елементи історичного спогаду).

Діалог продовжується реплікою Чабана: *“Я мовчатиму”*, яка вкотре підтверджує його стійкість і впевненість. А репліка-відповідь нім-



ця: *“Я вже бачу”* засвідчує усвідомлення фашистом своєї поразки. Оригінальна модулятивна ремарка автора — ці слова *“сказав офіцер тихим голосом”* — використана, щоб показати безсилля німця перед стійкістю полоненого. У розпачі фашист виголошує наступні свої репліки — численні погрози Чабанові: *“...я сам виколу тобі очі і пообрубую руки й ноги. Потім я виріжу тобі язик і велику зірку на грудях”* [2; 258]. Фашист намагається зачепити “за живе” Чабана, і такі погрози свідчать про дріб’язковість та обмеженість характеру німця. Репліка Петра (*“Нащо вам...язик і вирвані очі?.. Вам же потрібна тільки моя смерть”*) і подальший опис (*“Він вдивлявся пильно офіцеру в сірі водянисті очі..., хотів проникнути в його страшну таємничу душу”*) засвідчують впевненість і далекоглядність Чабана та безсилля перед ним німця. Наступною реплікою є самохарактеристика фашиста: *“Я романтик війни... Я занотовую свої думки...”* [2; 259]. Тобто честолюбство — визначальна риса характеру німця. Відповідь Петра: *“Йди ти к такій матері, чорт би твою душу забрав, — сказав раптом Чабан і одвернувся”* є сміливим виявом його презирства і зневаги до ворога.

Діалог переривається констатацією автором появи зрадника, колаборціаніста Заброди, який словесно ніяк не втручається в розмову. А фашист частково досягає своєї мети — впевненість Петра на якусь мить похитнулася: автор констатує, що *“офіцер раптом так блиснув холодними очима, що Чабан аж здригнувся”*. Але командир зумів свій острах перетворити в наказ: *“Стой, куди пішов! — сказав раптом Чабан тоном наказу”*, що свідчить про здатність Петра виявляти надзвичайну силу волі. І це так вплинуло на фашиста: *“Офіцер спинився, мимоволі піддавшись його владному тону”*. Наступна самохарактеристика Чабана розкриває його впевненість: *“Нелюдська смерть — це єдине, що ти можеш зробити зі мною... Але душа моя вільна од тебе. Її ти нічим не порубаєш...”* [2; 260]. Далі йде опис дій Петра: *“Я сміюся з тебе! — останні слова Чабан викрикнув голосно, щоб усім було чути, аби хоч трохи підтримати дух людей...”*. Цим він ще раз виявляє свою силу волі, готовність до ризику, сміливість і рішучість. Подальша самохарактеристика фашиста: *“Боже, як ви мені всі огидли!.. Ах, що б я віддав, аби скоріш вибратися з вашої цієї країни смерті!”* говорить про безвілля раніше надзвичайно самовпевненого німецького офіцера.

У наступному епізоді твору прийом інтроспекції (Чабан думає: *“Що смерть моя і смерть моїх дітей... І що мої мізерні муки, коли зника-*

ють в небуття тисячі наших людей?» [2; 261]) засвідчує здатність Петра до глибокого співпереживання: він хвилюється не лише про себе і своїх рідних, а й про долю власного народу. Репліка Чабана, промовлена до самого себе: *“Не діждеш, офіцере, почути мій голос!”* [2; 262] свідчить про силу волі командира, готовність боротися до кінця.

Його роздуми перериває поява Левчихи, яка принесла їжу. Її вбиває Заброда, і далі автор подає опис: *“Вона лежала маленька і чепурна у святковій одежі. На ній була чиста сорочка, яку вона давно вже тримала про смерть...”* [2; 263]. Це свідчить про глибоко осмислений альтруїзм жінки, яка здатна свідомо піти на смерть, аби хоч якось допомогти Чабанові.

У подальшому діалозі Петра і Заброди останній вдається до погроз: *“Зводив ти зі мною рахунки, Чабанюго. Тепер я з тобою по-своєму зведу”* [2; 264]. Тут виявляються такі риси характеру зрадника, як мстивість і злопам'ятність. Розкриття впевненості Чабана підсилюється його самохарактеристикою і водночас тим, як він охарактеризовує зрадника: *“Я народний партизан, чуєш? А ти мертвяк. Мертвий ти!”* У зверненні Петра до Заброди: *“Хліб подай! Я його не буду їсти. Я поцілую його!”* [2; 266] розкривається поважне ставлення командира до наслідків праці рідного народу, до його звичаїв. Опис автором дій зрадника засвідчує аморальність цього персонажа: той почав *“шалено топтати вузлик з чорним хлібом і мертву Левчишину руку”* [2; 267]. І Петро кидається на колючий дріт огорожі табору полонених і проривається на свободу. Тут автор вдається до гіперболізування, адже німецький офіцер *“прострелив Чабанове обличчя майже впритул... але Чабан уже не міг спитися”*. Далі автор повідомляє, що командир *“увесь у крові, гарячий і натхненний”* кричить: *“Піднімайтесь, хто сильний та дужий! Гей, хто жити хоче, вилізай з могил!”* [2; 268] — тут розкриваються рішучість, впевненість Чабана, свідомою готовність пожертвувати своїм життям заради звільнення полонених. В епілозі у формі прийому констатації: *“Петро з братами гуляє й нині над Десною... сіє смерть німецьким окупантам українською щедрою рукою”* [2; 269] всі попередньо розкриті риси характеру засвідчують героїзм персонажа.

Отже, система багатьох (більше двадцяти) прийомів дозволила авторові створити повноцінний характер командира партизанів і визначальні якості інших персонажів. За допомогою прийомів повідомлення, авторських, само- та інохарактеристик Довженко творить

справді героїчний характер Чабана, рисами якого є альтруїзм, патріотизм, чуйність, стійкість і рішучість. Визначальним при розкритті характеру Левчихи є два прийоми: благальний зойк та опис зовнішності персонажа, що засвідчили її віру у стійкість героя, готовність жінки до самопожертви. Характери фашиста і зрадника творяться передусім застосуванням прийомів констатації, опису, само- та інохарактеристик, за допомогою яких автор розкрив дріб'язковість, слабкість і водночас честолюбність німецького офіцера та мстивість й аморальність зрадника Заброди.

#### Список використаних джерел

1. Довженко О. Кіноповісті. Оповідання / Вступна стаття Буряка Б. С. — К. : Наукова думка, 1986. — 712 с.
2. Довженко О. П. Твори: В 5-ти т. — К. : Дніпро, 1984. — Т. 3. — 362 с.
3. Козлов А. В., Козлов Р. А. Азбука літературознавства : навчально-методичний посібник. — Кривий Ріг, 2001. — 200 с.
4. Поляруш О. Є. Олександр Довженко і фольклор : монографія. — К. : Вища школа, 1988. — 176 с.

*Наталія Полохова*



## ЗАСОБИ ІНТЕРТЕКСТУ В РОМАНІ ПАВЛА ЗАГРЕБЕЛЬНОГО “БЕЗСЛІДНИЙ ЛУКАС”

*Розглядається специфіка використання інтертексту в романі Павла Загребельного “Безслідний Лукас”, розкривається його психологічна функція.*

**Ключові слова:** *інтертекст, психологізм, інтертекстуальні засоби.*

*For the first time the psychological function of intertext in the novel by P. Zagrebelyny “Trace Lucas” is examined.*

**Key words:** *intertext, psychologism, psychological means.*

Інтертекстуальність є однією з характерних рис стильової манери П. А. Загребельного. “Коли гортаєш сьогодні книжки оповідань “Степові квіти” чи “Новели морського узбережжя”, то ніщо не вказує в них майбутнього Загребельного. Хіба що подекуди вчувалося авторське прагнення піднятися над емпірикою фактів, яку так полюбляла наша тодішня проза, обвішана ілюстративно нарисовими гирями, а тому й мистецьки безкрила. З часом у романах Загребельного з’являються всякі ремінісценції, алюзії, розлогі цитати, алегорії...” — відзначає М. Слабошпицький [6; 11]. Однак і до сьогодні інтертекстуальні аспекти багатогранної прози митця залишаються недостатньо дослідженими. Отже, ми спробуємо визначити одну із функцій інтертексту в творчому доробку письменника, а саме — психологічну функцію інтертексту в романі “Безслідний Лукас”.

Як підкреслюють дослідники, літературна особистість П. А. Загребельного складна й неодноразова. Він ніколи не повторював себе вчорашнього. “Загребельний однаково непрогнозований у житті й літературі... Майже в кожному новому творі він намагається втекти від себе вчорашнього; він — не тільки оновлений у тематичному матеріалі, а й часто у стильовій манері...” — пише М. Слабошпицький [7; 7]. Проза майстра увібрала в себе все: “авантюрний роман, пригодницький детектив, репортажний роман, біографічний, автобіогра-

фічний, роман-розслідування, історичний роман, роман-виховання, традиційний роман характерів, роман сатири, роман-памфлет... — він усе перепробував, подеколи змішуючи жанри, зухвало перекреслюючи їхню непорочну “чистоту”, схрещуючи стильові манери” [6; 9]. На думку В. Дончика, П. Загребельний “...був, мабуть-таки, першим, хто сміливо й навално, з відвертим протестом проти пісної описовості та з певним полемічним викликом, з розрахунком на ефект художньої несподіваності вдався до стилю оригінального, новаторського, експериментального, принаймні для української прози” [1; 64]. Письменник “завжди був ворогом “рівності та стилістичної прилизаності”. Його фраза почасти склубочена... вона багатослівна, як багатослівні “багатоповерхові” фрази Томаса Манна, Томаса Вулфа чи Вільяма Фолкнера” [7; 9].

В. Дончик констатував, що П. Загребельний наполегливо утверджував в українській літературі новий наратив, починаючи з повістей “Дума про невмирущого” (1957), “Спека” (1960), але особливо помітно й виразно у “Дні для прийдешнього” (1964). Письменник створив новий тип оповідача-інтелектуала: “Це — оповідач доконче енергійний, жвавий і говіркий; іронічний, дотепний, вдатний до гумору; інформаційно-нашпигований і спраглий всюди демонструвати це, “ходяча енциклопедія”; це завжди полемічний і не зрідка гостро, аж до сарказму, критичний, ніколи не нейтральний, це незакомплексований, природний, органічний і невимушений в інтонації, це мовно талановитий, здатний до влучного, афористичного слова, однаково “свій” і в народно-розмовній лексиці, і в сучасному, зокрема міському, сленгові...” [1; 64]. Саме такою багатогранною особистістю є оповідач у романі “Безслідний Лукас”, у наративну організацію якого органічно вплетений інтертекст у вигляді алюзій, ремінісценцій, цитат із творів класиків світової літератури.

Основні аспекти інтертекстуального аналізу будь-якого літературного твору — це акцент на створенні тексту з уривків культурних кодів, формул та ремінісценцій інших текстів культури, зменшення ролі автора й збільшення ролі незалежних від його волі міжтекстових взаємодій, надання особливої ваги явищу цитатності. Дискурс інтертекстуального підходу сформувався завдяки працям теоретиків ХХ ст. (Ю. Крістева, Р. Барт, Ж. Дерріда, Ж. Женет, М. Фуко). Термін “інтертекст” увела в літературознавчий лексикон у 1967 році Ю. Крістева,

спираючись на теорію поліфонічності М. Бахтіна, зокрема на його ідею “діалогічності літератури”. На думку Ролана Барта, “...кожен текст є інтертекстом, інші тексти присутні в ньому на різних рівнях в більш чи менш пізнаваних формах: тексти культури попередньої та тексти культури, що навколо. Кожен текст є новим полотном, зітканим зі старих цитат. Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур поглинаються текстом і переплітаються в ньому, оскільки завжди до тексту і навколо нього існує мова...” [2; 102]. Як стверджує дослідник, інтертекстуальність не може бути зведена до проблеми джерел і впливів, вона є загальним полем анонімних формул, походження яких рідко можна виявити, автоматичних цитат, поданих без лапок [2; 102].

У рецепції українських літературознавців дискурс інтертекстуальності поповнився і дослідженнями, і визначеннями. За Л. Сокол, “інтертекстуальність — це присутність у письмовому тексті великої кількості раніше створених текстів, які можуть існувати й поза волею автора” [8; 79]. За визначенням, яке застосовує Н. Корабльова, інтертекстуальність трактується як “...властивість твору асоціюватися з іншими творами, нова відтворююча структура художнього цілого, яка виникає в результаті такого асоціювання, називається інтертекстом” [4; 4]. Н. Науменко пропонує розуміти інтертекст як “...сукупність цитат, алюзій, ремінісценцій, символів одного твору, що набувають нового значення та забарвлення в контексті іншого твору” [5; 20]. Отже, під інтертекстуальністю слід розуміти міжтекстові співвідношення літературних творів, які полягають у відтворенні в художньому творі конкретних культурних і літературних явищ інших творів, більш ранніх, через цитування, алюзії, ремінісценції, пародіювання, а також явне наслідування чужих стильових властивостей і норм.

Аналіз “роману з чотирьох повідомлень і не без фантастики” (саме таке жанрове визначення твору пропонує П. А. Загребельний) “Безслідний Лукас” дає підстави для виділення двох типів зв’язків між художнім текстом письменника та інтертекстом: відкритий — пряма цитата з іншого тексту з вказівкою на джерело цитування; закритий, внутрішній — перегук з іншими сюжетами, образами. Однією з приметних особливостей інтертексту в романі є те, що він використовується у функції епіграфів до кожного з чотирьох розділів твору. Наприклад, епіграфом до першого розділу (“Повідомлення перше”)

є поетичні рядки з поеми Т. С. Еліота “Порожні люди”: “Між бажанням /Та поривом, /Між можливістю /Та наявністю, /Між суттю та походженням /Падає тінь” [3; 6]. Філософський зміст епіграфу є своєрідною візією — застереженням щодо намірів головного героя роману Лукаса підвищити розумовий потенціал людства. “Порожні люди”, ті, хто зацікавився теорією Лукаса, були далекі від його гуманістичної ідеї й переслідували зовсім інші цілі. Саме вони, “порожні люди” (у творі Загребельного — доктор Хантер, містер Оп), — це мефістофелі ХХІ сторіччя, які, “заявляючи, що не купуватимуть вашої душі, хочуть загарбати її даром” [3; 14]. Також “порожніми людьми” виступають ділові люди, які “не читають книжок, не цікавляться ніякими загальними ідеями, взагалі пустоголові, як у поемі Т. С. Еліота “Hollow men” [3; 44]. В основу творення образу доктора Хантера покладена алюзія на Мефістофеля Гете. “Ніякі мефістофелі не зазіхають на вашу душу”, — констатує Хантер [3; 13]. Але автор спростовує твердження одного героя думками іншого, що передані у формі невластне прямого мовлення: “Лукас не здивувався б і тоді, якби Хантер перетворився на чорного пуделя” [3; 14].

У творі простежуються розгалужені міжтекстові зв’язки. У текстову канву роману П. Загребельного вплетена легенда про глиняних людей големів (єврейські фольклорні перекази), згадується про створення Богом Адама з глини (посилання на Біблію), а Аллахом — з “гончарної скуделі” (посилання на сури Корану 7, 15, 23, 37, 55). Наратор-автор цитує східного вченого, який писав про самозародження життя з глини: “Цікаво, що ще в ХІІ столітті східний учений Ібн-Туфейль у своєму романі “Хай Ібн-Якзан” так писав про самозародження життя: “На якомусь острові, в земній западині, багато років виброджувала глина. Найбільшою співмірністю володіла її середина, вона ж найближче схожа була на складники людини. І почався в тій глині рух зародження...” [3; 38]. “Містер Хіган вів свій екіпаж крізь усі сцілли й харібди вишуканого товариства з рішучістю й умінням хитромудрого Одиссея” [3; 73], — алюзія на безсмертний гомерівський епос. В іронічному описі інтер’єру розважального центру американського бомонду (“...прозорі ліфти, теж, як і все тут довкола, позолочені, прикрашені позолоченими китицями (дешеві театральні декорації ярмарку марнослав’я)”) ключовою є фраза “дешеві театральні декорації ярмарку марнослав’я” — прямий натяк на назву твору Вільяма

Теккеря “Ярмарок марнослав’я”, що виражає презирливе ставлення наратора до способу життя новітніх елітаріїв.

Зв’язок між художнім текстом П. Загребельного та попередніми творами переважно відкритий, здійснюється за допомогою прямого цитування, наприклад: “...Лукас не чув голосу Пат, не розбирав її слів, не міг збагнути, про що тут мова і взагалі навіщо зібралися оці хлопці й дівчата, — він тільки дивився на те лице, на уста, на очі, щось у ньому стогнало й скімлило, він забув не тільки про світовий розум, а й про свій власний, справді став порожньою людиною, як у Еліота: “Ми лиш порожні люди, ми лиш надуті люди, нахилені разом. Голови повні соломи. На жаль!” [3; 47]. Створений у такий спосіб метатекст допомагає розкрити глибину почуття закоханого, засліпленого красою Патрисії Лукаса.

У романі П. Загребельного “Безслідний Лукас” інтертекст виконує переважно психологічну функцію. Так, Пат, вражена красою природи, декламує поетичні рядки Вільяма Блейка: “Цвітом підуть пустелі!”. Автор, роблячи зноску, пояснює читачеві, що вигук Патрисії “To make the deserts blossom!” у перекладі з англійської означає “Цвітом підуть пустелі!” з поеми Вільяма Блейка “Америка”. Саме поетичні рядки Блейка виражають піднесений стан дівчини, у душі якої “прокинувся філолог” [3; 238]. Інтертекст як органічний елемент нарративної структури роману П. Загребельного несе вагоме психологічне навантаження, є засобом розкриття почуттів, переживань, стану душі героїв, а також одним із психологічних засобів художнього відтворення характерів. Психологічна функція інтертексту у творі митця тісно пов’язана з функцією катарсисною. Письменник художньо розкриває механізм очищення душі від пилу буденності, бо душа людини, сприймаючи прекрасне, співпереживаючи, багатшає, щедрішає на добро.

Отже, у романі “Безслідний Лукас” наявні розгалужені міжтекстові зв’язки. Інтертекст здебільшого виконує психологічну функцію. Саме текст у тексті є характеротворчим засобом, засвідчує високий інтелектуальний рівень як героїв твору, так й енциклопедичність знань автора-оповідача. Залежно від контексту цитати та алюзії набувають іронічного, патетично-піднесеного, емоційно-оцінного забарвлення тощо, розкривають ступінь вираження почуттів героїв.



**Список використаних джерел**

1. Дончик В. Г. Істина — особистість. Історична проза П. Загребельного / В. Г. Дончик. — К. : Дніпро, 1986. — 184 с.
2. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов / И. П. Ильин. — Москва: Intrada, 2001. — 300 с.
3. Загребельний П. Безслідний Лукас / Павло Загребельний. — Х. : Фоліо, 2003. — 398 с.
4. Корабльова Н. В. Інтертекстуальність літературного твору (на матеріалі роману А. Бітова “Пушкінський дім”) : автореф. дис. ... канд. філол. наук / Н. В. Корабльова. — Донецьк, 1999. — 22 с.
5. Науменко Н. Інтертекстуальність музичного символу в образній структурі тексту / Н. Науменко // Слово і Час. — 2002. — № 11. — С. 20—25.
6. Слабошпицький М. Три варіації на тему Павла Загребельного / М. Слабошпицький // Дивослово. — 2002. — № 10. — С. 7—12.
7. Слабошпицький М. Тризе, або таємниця творчості / М. Слабошпицький // Дивослово. — 2002. — № 10. — С. 7—9.
8. Сокол Л. Гіпертекст і постмодерністський роман / Л. Сокол // Слово і Час. — 2002. — № 11. — С. 76—80.

*Ірина Процик*



**МИХАЙЛО ОРЕСТ: РОМАНТИК ЗА СВІТОВІДЧУТТЯМ,  
СИМВОЛІСТ І НЕОКЛАСИК ЗА СТИЛЕМ**

*Процик І. В. “М. Орест: романтик за світовідчуттям, символіст і неокласик за стилем”. Стаття присвячена аналізу стилю поезії М. Ореста, розглянуто погляди на поняття стилю теоретиками літератури. Автор намагався описати вплив романтизму на творчість М. Ореста.*

**Ключові слова:** *стиль, напрям, епоха, символізм, неокласицизм, мандрівник, легенда.*

*Protsyk I. V. “M. Orest; romantic in feeling of the world, symbolist and newclassisist in style”. The article devoted to the analysis of the style of poetry of M. Orest. The author saw views on the conception of term style by theoreticians of literature and tries to describe the influence of romantic school on the work of M. Orest.*

**Key words:** *style, school, epoch, symbolism, newclassicism, traveller, the legend.*

Питання про стиль молодшого брата відомого неокласика М. Зєрова неоднозначно вирішується літературознавцями. Причиною цього є творчість поета, яка, як помітив І. Костецький, “сама з себе безгранна” [10; 289]. З огляду на розвиток уявлень про поняття стилю можна стверджувати, що і певний стиль творить поета, і поет творить власний стиль, адже значення слова стиль змінювались протягом часу. До середини XVII ст. це слово використовувалось для характеристики виражально-зображальних засобів мови. Пізніше поняття стиль охопило всі види мистецтва. “Визначень стилю стільки, скільки його дослідників”, [24; 417] — справедливо зауважує А. Ткаченко. Проте всі ці визначення можна систематизувати. Стиль розуміється літературознавцями як певна естетична єдність і впорядкованість складових художньої форми, що виражає певний зміст і є неповторною. Л. Тимофєєв стверджує, що метод може бути спільним для багатьох письменників, а стиль завжди неповторний. Саме на схожос-

ті методів і виникають течії та напрями в літературі [25; 397]. Стиль не лише характеризує творчість певного автора, а й стилі напрямів і течій, національні та регіональні стилі, своєрідні “обличчя епох” (бароко, імпресіонізм, реалізм та інші) [7]. Таку ж думку висловлюють Г. Абрамович [1; 267], В. Кузьменко [11; 198–199], М. Моклиця [16; 185], А. Ткаченко [24; 420–421], О. Федотов [26; 121]. У стилі поєднане індивідуальне й типове, стиль відбиває погляди автора на світ, це є певна закономірність, але не цілковита обмеженість, категоричність, стиль передбачає гнучкість, змінність у межах провідної домінанти або ж системи художніх координат. Стиль окремого письменника, творчого покоління або й цілої епохи еволюціонує. Але визначити стиль не так легко, як видається на перший погляд: “Глибокий науковий аналіз стилю цурається і понурого раціоналізму, й алогічного інтуїтивізму. Зміст стилю логічний і “словесний”. Це — духовне в чуттєвому. Завдання дослідника — зрозуміти й виразити словами “логос” стилю” [22; 385]. Ю. Шевельов проголошував творення органічно-національного стилю в українській літературі, і через це ним був заперечений раціоналізм неокласиків, навіть більше — для Ю. Шевельова творчість Ю. Клена та М. Ореста свідчила про розпад неокласицизму [20; 311]. С. Павличко зазначає, що після смерті М. Ореста зарахували до класиків і дискусії про нього на Заході припинилися. “А в Україні ніколи й не починалися” [19; 6]. “Навіть побіжно переглянувши п’ять його поетичних книжок, можна помітити безперечну єдність стилю й естетики. А за стилем прочитати обриси раціонально побудованого інтелектуального світу” [19; 6]. У літературознавчому словнику-довіднику зазначається, що світовідчуття, світобачення письменника, його естетичний досвід зумовлюють оригінальність стилю його творів. Сукупність цих засобів лише тоді стає ефективною, коли вони поєднані в художньо мотивовану органічну систему, зумовлену індивідуальністю митця [12; 656].

Своїм життям і творчістю М. Орест засвідчив усвідомлення життя насамперед як вищого надбання, осердям якого є духовність, краса внутрішнього світу людини: “Моментом інтелектуальної гідності нашої еміграції є доглибно зрозуміти, що трагедії нашої доби знаменують крах світоглядів, опертих на матеріалізм і біологізм, світоглядів, що виступили на арену історії, заперечивши світ абсолютних цінностей і абсолютних норм <...> Ідеалістична філософія і найвищі

релігійно-спіритуалістичні системи світу дістали в жахах нашої доби яскраві докази і нові потвердження своєї непохитної істинності. Настав крайній час, щоби практичним, суспільним діянням, відповідним до ідеалістично-релігійних сутностей, відродити їх “занедбаний маєстат” [17; 604]. С. Павличко вважає, що ідея Платона про світ мінливих речей і вічних ідей стає абсолютним естетичним принципом символізму, проте, на думку дослідниці, “символізм Ореста розмитий, неабсолютний”, “передбачає езотеричну мову, однак не передбачає тієї широти, аж до довільності витлумачень і асоціацій, як у “класичному”, автентичному символізмі” [19; 8]. Символи в поезії Ореста значно окресленіші, більш однозначні, дисциплінованіші, вони не виникають, як у символізмі, поза рефлексією [19; 8].

Стиль поета перебуває в русі від неокласицизму до символізму. У неокласицизму М. Орест взяв сувору підпорядкованість форми змісту, виважену ошадливість у використанні зображувальних засобів, використання канонічних строф. Саме як неокласицистичну розглядає творчість поета О. Бросаліна у дисертації “Художньо-естетичні засади неокласицизму і творчість Михайла Ореста та Ігоря Качуровського” [3]. Олександр Астаф’єв осмислює творчість Ореста крізь призму неокласицизму та символізму [2]. Хоча пізніші збірки (“Держава слова”, “Гість і господар”, “Пізнi вруна”) свідчать про експерименти з формою та змістом (фігурні вірші, верлібри, мініатюри, афоризми), що є відхиленням від неокласицистичних канонів.

Неокласиків об’єднували інтелектуальність поезії, намагання відшукати гармонію між рацією та почуттями, використання канонічних строф (сонети, терцини). Ю. Шерех вважав, що неокласицизм як поетичне явище існував лише до 20-х років минулого століття, але в період МУРу В. Державин як теоретик, М. Орест і Ю. Клен дотримувалися провідних засад поетики неокласицизму. Ще М. Зеров свого часу наголошував на штучності і невмотивованості використаного терміна щодо неформального товариства “грона п’ятірного нездоланих співців”, оскільки творили вони не з позицій чистого, так би мовити рафінованого, класицизму. Вживання цього терміна спричинене використанням поетами канонічних строфічних форм, продуктивним використанням античних надбань, інтелектуалізмом, досконалістю форми і змісту, неприйняттям радянської дійсності. В. Державин пише, що “неокласицизм трактують як формальний “вишкіл”, який

слід якомога швидше технічно засвоїти і “світоглядом” перебороти” [5; 349]. Лірика М. Ореста засвідчує наступництво творчого руху класичного стилю.

Витворивши численну кількість неологізмів не лише у своїй творчості, а й у перекладах французьких, англійських, іспанських авторів, М. Орест виплекав власний поетичний стиль. За словами І. Костецького, М. Орест є “космополітом української мовної культури”, який витворює “казковий вінець слова” [9; 250]. Світогляд поета “цілком виразно належить до певного національного циклу” — німецького романтизму [9; 250]. На думку І. Костецького, М. Орест за світоглядом романтик, тому користується різною поетикою, і класицистичною зокрема, але в поезії іноді утворюється неминуха прірва між класицистичною формою та романтичною ідеєю. Коли ці романтичні ідеї втілюються в образах, відбувається конфлікт [9; 251]. М. Слабошпицький теж говорить про світоглядний вплив романтизму на поетову творчість: “У його поезіях повсюдно оживають сюжети, образні мотиви й реалії європейської історії, густе плетиво алюзій та асоціацій сягає своїм корінням у культури німецького та романського світів” [21; 106]. Крім того, символізм як стиль найбільш відповідає романтичному світогляду. “Однією з центральних у романтиків була проблема відношення мистецтва до дійсності” [4; 89]. Перебуваючи в еміграції у м.Авсбург у Німеччині, М. Орест намагається створити власний поетичний стиль, проголошуючи його у поезії “Мистецтво, добі сучасне”:

Дві величини мистецтво формують: артизм і значливість  
Внутрішня; їх осягнеш — створиш в мистецтві добу [18; 139].

Отже, на думку поета, метою творчості не є репрезентування певного стилю, а навпаки, створення нового: не доба творить поета, а поет добу. Певно, мається на увазі ідіостиль будь-якого письменника, але такий, який би міг стати підґрунтям для подальшого розвитку літератури. Поезії М. Ореста сповнені звернень до минулого та поетичних переосмислень старовинних легенд, зокрема, німецьких середньовічних.

У поезії “Я буду бачити щоразу далші далі...” ліричний герой мусять прийняти пиття так само, як Сократ випив отруту або Христос спокуював гріхи людства й молився перед стратою у Гефсиманському

саду, просячи у Бога, щоб ця чаша страждань і муки оминула його. Ліричний герой поезії М. Ореста має випити не чашу, а бокал, усвідомлюючи мету своїх дій, але ні страху, ні спокійного прийняття своєї долі немає, навпаки, наявна піднесеність від усвідомлення своєї місії, впевненість у своєму високому покликанні, адже чаша одночасно містить у собі смерть і любов:

І давніх повістей про згубливу розлуку  
Я чую шепоти. Пиття  
Мені готується. Я маю через муку  
Легенди ствердити буття [18; 152].

Звернення до мотиву священного Грааля із середньовічних легенд про лицарів Круглого столу зумовлене потребою поета утвердити високий духовний ідеал шляхом морального самовдосконалення, бо, за легендою, лише той міг побачити священну чашу, хто не має гріхів [15; 229–240]. Грішники караються Богом навіть за намагання наблизитись до Грааля. Святий Грааль — чаша, з якої пив Христос на останній Вечері. За легендою, саме в цю чашу Йосип зібрав кров Ісуса на Голгофі [27]. Лицар Галахад пізнав Грааль, після смерті якого з небес опустилась рука, яка й забрала чашу. Для віднайдення Граалю треба не лише бути безгрішним, але й мати непохитну віру. Ліричний герой М. Ореста вирушає на пошук чаші, йому здається, що він наближається до неї, однак через роки розуміє недосяжність своєї мети, його надії огортає печаль:

Хто скаже, де золотіє  
Світич небесний, Граль? [18; 44].

З XII ст. розповсюджується легенда про Лоенгріна, сина Парцифалю, який став оберігати Грааль. У поєдинку з графом Тельрамундом, який, будучи васалом Брабантського короля, після смерті свого господаря хоче силою захопити владу. Принцеса Ельза є спадкоємицею, Лоенгрін у поєдинку з васалом перемагає, захищаючи честь дівчини. Після перемоги мужній лицар одружується з Елізою, але не може сказати їй про своє походження. Еліза ж обіцяє не питати про це. Порушивши клятву, вона залишається без чоловіка. Морем припливає човен з лебедем, який і забирає Лоенгріна на трон Грааля [15]. Ця легенда є втіленням ідей про неминучу боротьбу прибічника високих моральних цінностей та ідеалів зі злом, у якій чистий серцем

обов'язково перемаже, але інше зло — недовіра в коханні — змушує героя цілковито служити Граалю небесному. Цей сюжет М. Орест інтерпретує у поезії “Лоенгрін”. Коли люди згадують про духовне, чекаючи оновлення, Лоенгрін кожного разу немов повертається як бажаний гість, на якого довго чекали. Лицар — “Злих каратель невблаганний”, “Чесноти сторож бездоганний”, “Добром і миром осіяний”, “могутній” [18; 24]. Це вже є трансформація сюжету автором.

Людина лише може прагнути пізнати Грааль, наблизитися до нього: “Людське життя — як духовна одиссея, як шлях пізнання істини, як подолання спокус дрібним і суєтним” [21; 103]. Шляхом до цього є, на думку ліричного героя, “наука мудрих книг” [18; 44] і світ природи, які є втіленням найвищої мудрості. Можливо, прагненням осягнути Грааль, морально вдосконалитись пояснюється захоплення поета есхатологічними мотивами, за допомогою яких ліричний герой поезії проголошує тезу про недосконалість світу. Проте ця увага до неминучого кінця світу не затьмарює оптимістичної віри в перемогу добра:

Загине світ! Безумством і війною  
Потопано його найкращий цвіт;  
Свариться хаос чорною рукою:  
Загине світ! <...> [18; 60].

Знає безумство в віках: безумство злочинств і мерзоти,  
Але ж безумство добра є і повинне прийти <...> [18; 85].

Прагнення до вищого світу, небуденного, казкового є наслідком не лише романтичного світогляду автора, але і його захопленням буддизмом, східною філософією [19; 4], а також працями В. Соловйова [19; 8]. У поезії “Книги міста” з циклу “Причал мандрівним” автор вживає священний склад індуїстів *ОМ* для закликання вищої сили, яка має освятити сказані слова: “Є тільки дух, блага не гине, *ом!*” [18; 90]. Хоча традиційно цей склад ставиться на початку фрази і є символом 3 етапів космічного циклу: створення, збереження, розчинення. У буддизмі це також символ космічної тріади богів — Шиви-руйніватора, Вішну-творця та Брахми — верховного бога [27]. Оскільки автор перед зазначеними рядками описує негативні явища світу, після священного слова ліричний герой сподівається на розквіт

“горнього, непоборного” [18; 90] міста. Отже, ліричний герой прагне закликати вищу силу для утвердження добра і для допомоги у самовдосконаленні й самопізнанні. “Боги, знаходячи в цьому складі притулок, стають безсмертними, і людина, яка вимовляє цей склад, стає теж безсмертною подібно до богів” [6; 87].

Вчення про Софію В. Соловйова відбилося у поезії М. Ореста у своєрідному пантеїзмі; у неможливості цілковитого осягнення істини; у негативній потенції матеріального начала. “З психологічного боку Софія — це поєднання діючої любові та любові споглядальної” [13; 224]. Образ Софії — це “більш людське розуміння божественної неосяжності” [13; 246], яка є “складовою Плероми — божественної повноти буття” [13; 244]. М. Орест втілює образ Софії у поезії, змалюючи цілковиту невідповідність її зовнішнього вигляду внутрішній суті, спонукаючи читача замислитись, чи не такою непривабливою зовні зробило Софію саме людство, забувши про свій моральний обов’язок? “Ми бачимо одержу, не обличчя — / Обличчя по одержу угадай” [18; 47] — так звучить заклик ліричного героя. “Повільна й безпричальна жона”, ім’я якої — Любов, є “владаркою і царицею”, незважаючи на своє убоге вбрання [18; 71].

У поезії М. Ореста ліричний герой часто постає як романтичний мандрівник, самотній блукалець, якого не розуміють люди [4; 93]. Але, попри блукання, ліричний герой М. Ореста не втрачає “свого національного коріння” [4; 93]. Отже, замріяний мандрівник все-таки не втратив своєї національної ідентичності. “І саме тому, що потреба мати батьківщину гостріша в тих, чия належність до неї поставлено під сумнів, втрата батьківщини також завдає їм більшого болю” [14; 111].

Всім народитися в своїй отчизні дано,  
Та даром є одно: духово бути в ній.  
Ізгой бреде в світі — і як сувора рана  
Він, дар богів, болить на чужині чужій [18; 123].

Мандрівний лицар понад усе цінує свободу, є мудрим, але самотнім, скерованим “в безіменне і безкрає”, “ясну, цілющу і бездумну путь” [18; 57].

Образ душі ліричного героя, яка “заблукала в полоні дощу” [18; 195], тримаючи свічу в тумані, відбиває тугу й біль за минулим. Дощ порівнюється з долею, серед мли й туману якої душа мусить блу-



кати і нести “найотрутішу з мук”, “найпідступніше зло”: “Розлуку з усім, що тобою було” [18; 195]. Ліричний герой запитує у власної душі: “Душе моя, скитальнице боляща, З чим прийдеш ти у потойбічний світ?” [18; 78]. Лишаючи “замок суєти”, ліричний герой скеровує свою “шукаючу” душу “до невидимого чертогу” [18; 96]. Душа людини — Атман, маючи в собі частку світової душі — Брахмана, прагне злитися з нею як з вищим началом. Все приховане й непізнане пам’ять розкриває “в судний день”, “У світову вливаючися пам’ять” [18; 183]. Прикметно, що у М. Ореста найвища сутність постає у різних образах: “Духу Богоносного” [18; 126], “Праотця” [18; 127], “світлого Вождя, ім’я якому — Творіння!” [18; 129].

М. Орест мовби “грає на широченній клявіатурі стилів, їхніх засобів виразності” [10; 289]. Є у його поезії чітко окреслені риси багатьох стильових систем, крім домінуючих неокласицистичних та символічних. І. Костецький віднайшов барокові, експресіоністичні, сюрреалістичні елементи, символізм у чистому вигляді [10; 289]. Кожен з цих елементів закорінений у підсвідомості автора і виражений у поезії завдяки таким важливим ознакам ментальності українців, як емоційність, образність сприйняття, барокове світовідчуття, містицизм [23]. У своєму творчому житті М. Орест є “природженим мандрівником” і “воліє ускладнені стежки” [8; 300].

Романтичний внутрішній світ автора вкладається в уста ліричного героя поезії, яка позначена впливом східної філософії та ідеалістичних поглядів В. Соловйова. М. Орест — більше символіст, ніж неокласик, але символіст особливий, який намагався створити власну добу у мистецтві слова.

### Список використаних джерел

1. Абрамович Г. Введение в литературоведение. — М.: Просвещение, 1975. — 352 с.
2. Астаф’єв О. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем: Автореф. дис. д. ф. н.: спец. 10.01.01. “Українська література”. — К.: Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України, 1999. — 40 с.
3. Бросаліна О. Художньо-естетичні засади неокласицизму і творчість Михайла Ореста та Ігоря Качуровського: Автореф. дис. к. ф. н.: спец. 10.01.01. “Українська література”. — К.: Київський національний університет ім. Т. Шевченка, 2003. — 18 с.

4. Галич О. Історія літературознавства. — Луганськ: Книжковий світ, 2009. — 264 с.
5. Державин В. Поезія Михайла Ореста і неокласицизм // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХст. — У 3 кн. — Кн. 2. — К.: Рось, 1994. — С. 347–365.
6. Древнеиндийская философия. Начальный период. — Пер. с санскрита. — М.: Мысль, 1972. — 272 с.
7. Есин А. Стиль // Введение в литературоведение. — М.: Высшая школа, 2004. — С. 488–499.
8. Костецький І. Анатомія піднебесного // Кур'єр Кривбасу. — Травень-червень 2007. — № 5–6 (210–211). — С. 297–303.
9. Костецький І. 2007 — Костецький І. Михайло Орест (50 років життя — 25 років творчості) // Кур'єр Кривбасу. — Липень-серпень 2007. — № 7–8 (212–213). — С. 246–253.
10. Костецький І. Поет і чернь // Кур'єр Кривбасу. — Травень-червень 2007. — № 5–6 (210–211). — С. 280–296.
11. Кузьменко В. Словник літературознавчих термінів. — К.: Український письменник, 1997. — 232 с.
12. Літературознавчий словник-довідник. — К.: ВЦ “Академія”, 1997. — С. 656–657.
13. Лосев А. Философско-поэтический символ Софии у Вл.Соловьева / Страсть к диалектике: Литературные размышления философа. — М.: Советский писатель, 1990. — С. 203–255.
14. Манеа Н. Про чужинство // Сучасність. — 1997. — № 7. — С. 109–113.
15. Мифы и легенды народов мира: В 2 т. / Сост. Н. Будур и И. Панкеев. — Т. 2. Средневековая Европа. — М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2000. — 816 с.
16. Моклиця М. Основи літературознавства. — Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. — 192 с.
17. Орест М. Заповіти Юрія Клена // Українське слово : хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: [у 3 книгах]. Кн. 1. — К.: Рось, 1994. — С. 597–605.
18. Орест М. Держава слова: Вірші та переклади. — К.: Основи, 1995. — 526 с.
19. Павличко С. Михайло Орест, поет лісу // Орест М. Держава слова: Вірші та переклади. — К.: Основи, 1995. — С. 3–12.
20. Павличко С. Модернізм у контексті мистецького українського руху // Теорія літератури. — К.: Основи, 2002. — С. 277–380.
21. Слабошпицький М. Молодший брат (Михайло Орест — брат Миколи Зерова) // Київ. — 2006. — № 12. — С. 97–109.
22. Соколов А. Теория стиля / Введение в литературоведение: Хрестоматия. — М.: Высшая школа, 1988. — С. 384–386.

23. Стражний О. Український менталітет: Люзії. Міфи. Реальність. — К.: Книга, 2008. — 368 с.
24. Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства. — К.: ВПЦ “Київський університет”, 2003. — С. 417–428.
25. Тимофеев Л. Основы теории литературы. — М.: Просвещение, 1976. — 446 с.
26. Федотов О. Введение в литературоведение. — М.: Издательский центр “Академия”, 1998. — 144 с.
27. Шейнина Е. Энциклопедия символов. — М.: АСТ; Харьков: Торсинг, 2003. — 592 с.

Данило Рега



### МІСЦЕ УКРАЇНСЬКОГО ФУТУРИЗМУ В СИСТЕМІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ФУТУРИСТИЧНОГО РУХУ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.

*У статті здійснено спробу дослідити місце українського футуризму в системі європейського футуристичного руху першої третини ХХ ст. Розглянуто історію зародження українського футуризму, його реляції з європейським та російським футуристичним рухом.*

**Ключові слова:** футуризм, авангардизм, маніфест, принцип, наслідування, самобутність.

*In the article is carried out the attempt to research the place of Ukrainian futurism in the system of European futurism in 30-th of XX century. The author carries out the history of origin of ukrainian futurism, its relations with european and russian futurisms.*

**Key words:** futurism, avant-gardism, manifest, principle, imitation, originality.

У перших десятиліттях ХХ ст. в українську літературну систему вривається раніше не бачене нове естетичне явище: футуризм — авангардний напрям, який поривав із усією культурною традицією, пропонував по-новому подивитися на досі звичний, традиційний зв'язок слова і значення.

Футуризм зародився 20 лютого 1909 р., коли в Парижській газеті “Le Figaro” з'явився написаний Томазо Марінетті “Маніфест футуризму”. Саме Марінетті став теоретиком і головою міланської групи футуристів. Упродовж наступних років, ця течія швидко набирає обертів і поширилася на Францію, Росію, Португалію, Україну, Польщу, Японію та ін.

Український футуризм не міг виникнути на пустому місці. До його утворення Європа вже абсорбує та переосмислює новий, на той час, мистецький рух, який в більшій чи меншій мірі поширився ледве чи не на весь континент. Так, футуристичні ідеї знаходять притулок у Ро-

сії та Франції, де найбільше було прихильників цієї течії. Частково він розвинувся в Німеччині, Іспанії, Франції, Чехословаччині, Румунії.

Український футуризм у різний час досліджували Г. Черниш, О. Гльницький, М. Сорока, С. Жадан, А. Біла та ін. У своїх працях вони акцентують увагу на проблемах, актуальних як для української так і для світової літератури. Питання місця українського футуризму є відкритим, позаяк чіткої та єдино сформованої думки наразі не існує. Нас, насамперед, цікавить проблема витоків українського футуризму, адже вищезазначені автори у більшій чи меншій мірі похапцем акцентують на цьому свою увагу, зосереджуючись на виділенні власних, самотніх рис футуризму, що виник на Україні.

Завдання даної статті вбачаємо у спробі дослідити витoki українського футуризму, його реляції з європейським футуристичним рухом.

З'яву українського футуризму асоціюють з іменем Михайля Семенка. Саме він разом із ще двома художниками, братом Василем та Павлом Ковтуном, об'єдналися та створили першу українську футуристичну групу. У 1914 р. надрукували дві невеличкі книжки М. Семенка і у такий спосіб вперше представили український футуризм. Постать Михайля Семенка і досі є неоднозначною: більшість тогочасних літературних критиків, як то М. Сріблянський чи М. Євшан навідріз відмовлялися сприймати Семенкову творчість, хоча час показав, що тоді українська література була не готовою прийняти таку зухвалість та задирикуватість.

З біографії М. Семенка знаємо, що він навчався у реальній школі і три роки в Петербурзькому психоневрологічному інституті, де вперше побував на читаннях одного із патріархів російського футуристичного руху В. Маяковського. Перші футуристичні вірші М. Семенка датовані саме днем виступу В. Маяковського у психоневрологічному інституті. Вже на цьому етапі життя М. Семенка бачимо факт знайомства із російським футуризмом. “24 листопада 1913 р., М. Семенко кидає все — скрипку, навчання в престижному закладі і, відмовившись від себе самого... вирішує подарувати футуризм Україні”, — пише М. Сулима [6; 28–32]. Надзвичайно важливий факт життя М. Семенка знаходимо у “Спогадах” Є. Адельгейма, де він пише про те, що з Санкт-Петербургом був пов'язаний початок літературної праці й захоплення футуристичними теоріями. Ця згадка, на наш погляд, є одним із до-

казів того, де саме М. Семенко “заразився” футуризмом, а ідеї В. Бехтерева, можливо, відіграли чи не найголовнішу роль у формуванні світогляду майбутнього футуриста, вірші якого будуть так “шокуюче” впливати на українське суспільство в перше 20-ліття ХХ ст.

На той час значна частина території України перебувала під владою царської Росії, де італійський футуризм був добре відомий майже із самого свого зародження. Маніфест футуризму Т. Марінетті був перекладений і опублікований в газеті “Вечер” від 8 березня 1909. Італійський кореспондент газети “Русские ведомости” М. Осоргін регулярно знайомив російського читача з футуристичними виставками і виступами.

Така популярність руху в Росії призвела до того, що російські футуристи почали поширювати свої ідеї далеко за межі столиці. Так, вони побували зі своїми виступами в Одесі, Сімферополі, Харкові, і на підтвердження цих слів, наведемо слова А. Крусанова: “Не пов’язані між собою в ідейно-художньому відношенні і не постаючи наперед запланованою акцією, в сукупності ці виступи яскраво виразили накреслену ще раніше стихійну тенденцію: експансію футуризму за межі Москви й Петербурга” [2; 238].

На початках своєї літературної діяльності, М. Семенко захоплювався модним, на той час, Ігорем Северяніном, а характер творчих планів М. Семенка протягом першої половини 1914 р. можна окреслити як аналогічний характеру футуристичної активності в Петербурзі і Москві того періоду.

Поряд із такою, на перший погляд, подібністю футуристичних рухів в Україні та Росії, існувала і деяка ворожнеча між представниками футуризму. Так О. Ільницький у книзі “Український футуризм” наводить той факт, що М. Семенко послав телеграму В. Маяковському російською мовою: “пан-футурист или труп”. Шкурупій напосідався на “Володьку” Маяковського, “Ваську” Каменського та “Ігугу” Єсеніна. Усі троє були викликані на “безпрецедентний бій” слів, у якому може дійти і до кулаків” [1; 86].

Постає цілком закономірне запитання: українські футуристи намагалися наслідувати російських чи хотіли зайняти більш-менш власну позицію. Так, українські футуристи не визнавали російських колег, які, в свою чергу, не поділяли лаври футуризму з італійськими митцями. Та історичні події показали наступне: хотіли цього представники

українського футуризму чи не хотіли, та варто стверджувати про те, що український футуризм своїм зародженням повинен завдячувати саме російському.

Якщо подивитися на дану проблему з європейського боку, то цікавим є той факт, що поширення футуризму набував через переклади маніфестів Томазо Марінетті (Португалія, Іспанія, Німеччина) чи безпосереднім його приїздом та читанням своїх маніфестів (Чехословаччина, Румунія, Росія).

Не дивлячись на деяку розбіжність українського та європейського футуризмів, все ж таки визначальними рисами українського футуризму були ті, що проголошувалися італійським, а саме: звуконаслідування, малюнки, гра слів, математичні символи — все це, на думку футуристів, повинно знищувати традиційний, однозначний зв'язок слова і значення і створювати нові, сучасні, неосяжні тільки словами і загальною графікою, значення.

Маніфести Т. Марінетті не були перекладені українською мовою, хоча зрозуміло, що Михайль Семенко прекрасно володів російською і мав змогу познайомитися із ними. Українські футуристи не заперечували своїх витоків від європейської течії: “Українські футуристи не втрачали обережності, вказуючи на відмінність між футуризмом та ідеологічними недоладностями італійського руху — імперіялізмом, мілітаризмом, шовінізмом, але визнавали визначальну формальну та історичну роль, що її відіграв рух Марінетті в мистецькому процесі” [1; 226].

Стає зрозуміло, що український футуризм бере свої початки із російського новаторського явища, який до того часу вже встиг акумулювати в собі та навіть виробити свої власні правила та канони футуристичної тенденції. На підтвердження цього, знаходимо слова В. Моренця у книзі “Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща”, де автор говорить, що у 1910–1914 рр. визріває російський футуризм, згодом настає друга фаза в історії футуризму (1914–1923) — це кристалізація його поетики... В Росії футуризм розростається, міцніє, віддаляється від Марінетті. У 1923 р. настає третя й остання, заключна фаза. В цілій Європі футуристичний рух помалу згасає [3; 134].

Однак не можна так однобоко розглядати український футуризм, адже з його розвитком, він стає самобутнім явищем і вибухає потуж-

но, несподівано та яскраво у геополітичному середовищі. Український авангард, який, власне, дебютував “за допомогою” футуризму, прагнув привласнити роль істинного модернізму, справді сучасного мистецтва сьогоднішнього дня. Головним об’єктом його заперечення була попередня традиція народницького вірша... За поверховими, формальними ознаками таке авангардне явище, як футуризм, виглядало як модерністичне й таким часто дотепер сприймається [4; 188].

У 1927 році Семенко пише нарис “Зустріч на перехресній станції”, де описує свою розмову з футуристами Гео Шкурупієм та Миколою Бажаном. Персонаж, в якому прозора проступає сам Семенко, наприкінці каже двом іншим, що зараз треба яскраво виявити себе на кілька років і організовано йти вперед, не давати завмирати тим творчим комбінаціям, які постають у наших жвавих, живих і безконкурентних головах... Сил наших досить, щоб розпочати рух... Треба знову йти до “ізмів”, а не до рідної хати, де мир і тиша [5; 50–51].

М. Семенко все життя не припиняв пошук послідовників та однодумців. Подібним чином поводив себе і Т. Марінетті: “Марінетті був митцем; але що головне і важливіше для футуризму — він був великим патроном і організатором митців, що мав талант у рекламуванні і схильність до постійних подорожей, спрямованих лише на те, щоб популяризувати Рух” [7; 245–249]. Тут яскраво проступає не власне “я, а “ми” — “ми”, яке творить історію.

Якщо ще раз повернутися до питання про національне “я” українського футуризму, то О. Ільницький відзначає, що водночас із авангардом в Україні існував окремий, паралельний авангард, який свідомо захищав свої національні інтереси, тобто, можемо припустити, що тут мова іде саме про футуризм. Бачимо, що Олег Ільницький відстоює той факт, що український авангард існував паралельно імперському, хоча російський вплив на початки формування українського футуризму яскраво видно. Відзначимо, що ми не заперечуємо того факту, що, з часом, футуризм в Україні набув тих необхідних рис, які допомогли українському авангарду дебютувати саме за допомогою футуризму.

У середині 20-х років футуризм, як український, так і світовий, завершує своє існування. Він переживає себе як організована течія й система ідейно-естетичних настанов. Проте досвід футуризму продовжують авангардисти інших літературних і мистецьких угруповань (дадаїсти, сюрреалісти, конструктивісти).



Отже, як бачимо, український футуризм в особі Михайля Семенка на початкових етапах свого існування все ж черпав ідеї із російського футуризму, який став медіатором між Італією та Україною. Постать Михайля Семенка мала неабиякий вплив на літературний процес у тогочасній Україні, позаяк він намагався іти в ногу з часом, із світовими тенденціями розвитку, і розвивати свою власну концепцію еволюції футуризму у державі. Український футуризм перейняв усе найкраще від італійського футуристичного руху, поєднав це із російським футуризмом і в результаті такого синтезу вийшла небезпечна суміш на українських літературних теренах під назвою український футуризм зі своїми яскравими представниками, цікавими ідеями як у поезії, так і в прозі.

Ми вважаємо, що вивчення даної проблеми допоможе краще збагнути й осмислити специфіку футуристичного руху на Україні, а також, дозволить у подальшому розглядати його у контексті світової літератури ХХ ст.

#### Список використаних джерел

1. Ільницький О. Український футуризм (1914–1930) / Переклад з англійської Раї Тхорук. — Львів: Літопис, 2003. — 456 с.
2. Крусанов А. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор) : В 3 т. Т. 2. Футуристическая революция (1917–1921). — Кн. 1. — М.: Новое литературное обозрение, 2003. — 808 с.
3. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. — К.: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2001. — 327 с.
4. Павличко С. Теорія літератури / Передм. Марії Зубрицької. — К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2002. — 679 с.
5. Семенко М. Зустріч на перехресній станції. Розмова трьох // Futuryzm na Ukrainie. Manifesty i teksty literackie. — Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 1995. — S. 50–51
6. Сулима М. “Дух мій в захопленні можливостей футурних”// Слово і час. — 1992. — № 12. — С. 28–32.
7. Rawson J. Italian Futurism // Modernism. A Guide to European Literature, 1890–1930 / Edited by Malcolm Bradbury and James McFarlane, - Penguin Books, 1991. — P. 245–249.

*Ірина Федюшина*



## МАТЕРИНСЬКИЙ АРХЕТИП ЯК СКЛАДОВА МІФОЛОГЕМИ РОДУ В ТВОРЧОСТІ ПОЕТІВ-ВІСІМДЕСЯТНИКІВ

*У статті розглядається специфіка художнього моделювання універсального космосу у площині поетичних творів поетів-вісімдесятників, зокрема увага приділяється архетипу матері як одній з найважливіших складових міфологеми роду.*

*Ключові слова:* архетип, міфологема, лірика, ліричний герой, міф, образ.

*In the article the specificity of universal cosmos artistic modelling in the context of poets of the eighties creations is examined, particular attention is given to the mother's archetype as one of the most important components of gender mythologem.*

*Key words:* archetype, mythologem, lyric, lyric character, myth, image.

Родові первні завжди посідали центральне місце у давній культурі, давньому соціумі, усі життєві реалії наділялися родовою подобою. Формула родового життя — предки-нащадки-предки-нащадки — в ідеалі позначає безсмертя роду, яке розумілося не абстрактно, а як щось довготривале. Міфологема безсмертя роду трансформується у міфологему обожнювання роду, оскільки божества є безсмертними. У формулі родового життя предки важливіші за нащадків, предки — перші, ті, хто йде попереду, вони майже невразливі: живу людину можна вбити, а мертвого — не вб'єш. Проте геть невразливим поставав предок, а з ним і весь рід, якщо перший позиціонувався як божество.

Свідомість роду постає як одна з найбільших цінностей нації. Вона є генетичною пам'яттю, здатною через десятиліття і навіть століття відродити традиційні національні господарські, адміністративні, політичні, військові структури, які з певних причин зовнішнього характеру перестали існувати. Тільки неповторність власної природи, духовності, традиції є гарантом її самозбереження, відтворення подальшої перспективи нації.

Рід розуміється поетами як важливий духовний контекст, первинне середовище, де повинно відбутися ствердження героя. Рід — важлива природна основа світу, на базі якої людина себе втілює, дістає сенс свого існування. Це згармонізований світ, до якого прагне ввійти людина через внутрішнє оновлення, відторгнувши все чуже.

Міфологема роду у творчості поетів-вісімдесятників становить собою багатокомпонентну і поліфункціональну одиницю, визначаючи, в першу чергу, сенс існування ліричного героя, вписуючи його у міфологічну картину світу, творячи міф власного “Я”. Очевидними складовими міфологеми роду вбачаються: материнський міф, батьківський міф, власне міф роду як безперервної низки поколінь, дублюючий структурну схему “минуле — теперішнє — майбутнє”.

Проте домінуючим, визначальним видається саме материнський міф. У зв’язку з цим не зайвим буде згадати, що найглибша структура жіночого пов’язана з існуванням культу Великої Матері. І якщо тривають дискусії стосовно того, яке суспільство — матриархальне або матрилінійне — стало основою виникнення цього культу, то сам факт його існування сумніву не викликає.

Досить важливим у формуванні ментальних установок українців був архетип Богині-Матері. Він став основою етнічної домінанти українського національного характеру. Архетип матері тісно пов’язаний з культом Великої Богині, який виник ще під час трипільської культури, потім трансформувався в культ Богородиці. Українська релігійність — жіноча, релігійність колективної біологічної теплоти, яка переживається як теплота містична. Така релігійність відмовляється від чоловічого, активного духовного шляху. Це не стільки релігія Христа, скільки релігія Богородиці, релігія матері-землі.

Так образ матері у поезії Галини Тарасюк “Фото матері на грані неба і землі” змодельований як синтез християнських та язичницьких складових. Межовий топос — місце між небом — світом вищим, світом богів та землею — серединним світом, світом людських істот, над яким володарюють боги, — оприявлює вміщений у нього образ матері як божество, що спустилося на землю. Перша частина позначена виразними християнськими алюзіями: божество нечутно простує не торкаючись землі, воно є втілене “добро й милосердя”, терпіння, благовіщення, злагода, “сумління всевишне”, “небесна любов” — категорії, що притаманні Цариці неба і землі, Матері усього людства

з його мріями і сподіваннями, Вічної Жіночності і Материнства. Її образ прочитується в першу чергу як торжество Добра над Злом, прекрасного над потворним, піднесеного над буденним, гармонії над хаосом, життя над смертю. У другій частині мати постає як язичницька богиня, господарка рослинного царства, до якої “валом котять поклонитися Вам у ноги/ незміряні бурякові гони, яким ви кланялися/ цілий свій вік,/ як стеляться низько жита, картоплі і соняхи,/ як сокоче куріпкою жовтоока суріпка,/ як оксамитить зелений бас рапс,/ як припадають до рук, як зазирають у вічі/ ваші зелені діти...” [1; 27]

Взагалі, архетипу Великої Матері притаманна внутрішня амбівалентність. З одного боку, він уособлює породжуючу, творчу силу, а з іншого — сліпу, стихійну деструктивну природну стихію, яка не підлягає контролю, є непередбачуваною, а отже, загрозливою. Ці два аспекти згодом у трансформованому вигляді знайшли своє відображення в бінарній топології Добра та Зла, яка асоціюється з жінкою, і втілилися в яскравій галереї жіночих казкових образів та образів богинь, які діють у різних релігійних традиціях, уособлюють різні аспекти жіночого. У християнській традиції ця опозиція знайшла своє відображення в образах Богоматері та відьми, Марії та Магдаліни, а в секуляризованій культурі Нового часу — берегині та розпусниці. Дуалістичний за своєю природою архетип жіночого (аніма-аніmus) був досліджений Юнгом, який вважав його двоїсту природу позитивною, такою, що підвищує творчий потенціал особистості. У сучасній психоаналітичній та феміністичній літературі так само проводиться думка про те, що саме звернення до первинного міфологічного архетипу, дозволяє відтворити жіноче у його глибинних зв'язках з природою, розвинути інтуїцію, повернути жінці її справжню сутність та цілісність.

Таким чином можна впевнено стверджувати, що материнський міф у текстуальному просторі поезії вісімдесятників є інваріантом міфу Великої Богині, Богині-матері. Так, поезія Ганни Чубач “В погожій літі” (зб. “Літо без осені”, 1986) переносить нас у своєрідне “городне царство”, де густо буяє зелень, де під листками огірки і “квасоля хвалиться стручками”, де заставляють озиратися розкішні кукурудза і соняшники, і, за свідченням ліричної героїні: “І царством цим/ так мудро править/ Моя натомлена матуся” [3; 74]. Подібним чином розкривається образ матері і у поезії “Країна моя далека” (“Запові-

ти землі”, 1978). Вписана у топос ідеальної країни, “буйноквітного Поділля”, Мати постає у сакральній ролі Хазяйки усього рослинного царства: “Ось ти, у світі найдорожча,/ Стоїш на грядці серед кропу” [2; 31]; Хазяйки міфічного дому стихій: “І сонця вилуджена миска/ над пересохлим околотом” [2; 31]. Стара колиска, що “лежить з цибулею під плотом”, виступає тут як сакральний предмет, своєрідний артефакт — джерело життєвої сили роду, яке також контролюється Богинею-Матір’ю.

З огляду на те, що образ матері найчастіше асоціативно пов’язаний з культивуванням одомашнених рослин, вегетацією, врожайністю, можна стверджувати наявність рис архетипу Деметри. Остання у давньогрецькій міфології є богинею плодючості і землеробства, дочкою Кроноса і Реї, одним з найбільш шанованих олімпійських божеств. Про давнє походження цієї богині свідчить її ім’я (дослівно — землямати), не менш промовистими є й інші імена богині, які служать своєрідною вказівкою на виконувані неї функції: Хлоя — “зелень”, “посів”; Карпофора — “та, що дарує плоди”; Тесмофора — “господарка”; Сіто — “хліб”, “мука” тощо. Богиня ця лагідна до людей, помічниця хліборобів, вона дбає про запаси зерна і посиви, саме вона навчила людей орати поля і засівати їх пшеницею. Так в одній з поезій збірки “Святкую день” (1982) мати постає не просто в образі Хазяйки усілякої рослинності, своєрідної Флори, культивованій простір тут не просто степ — “хазяйка степів” — а саме засіяне поле стає її органічним топосом, наближаючи тим самим її образ до архетипу Деметри: “А поле стіною — /Колосся в колосся./Матусиним мріям/ Щасливо збулося./Весь вік засівала,/ Косила, возила./Щасливої долі/ Для поля просила./ І от:/Аж колоссю/ Триматись несила —/ Вродило, вродило!” [5; 32].

Отже, очевидним є той факт, що образ Матері-Великої Богині посідає визначальне місце у топосі Рідного, навколо нього концентрується і набуває сенсу увесь ідеальний світ ліричної героїні. Таким чином загроза здоров’ю, а отже і життю Матері, є водночас і загрозою усій системі міфологічної світобудови.

Найяскравіше крах основ світобудови, який відбувається для ліричної героїні з відходом Богині-Матері у Велике Ніщо, зображено у поезії “Остання пісня матері”. Так в одну текстуальну площину (епіграф + власне поезія) зведено дві окремі, чітко розмежовані реальнос-

ті — до і після події. Поетичний текст буде лежати в одній площині з поезіями з яскраво вираженим домінуванням мотиву Смерті — “Прощання з подвір’ям” (зб. “Літо без осені”, 1986), “Німа молитва”, “Загублена стежка”, “Я ще не вірю” (зб. “Небесна долина”, 1993).

Катастрофізм, розхитування, порушення основ світобудови посилюється у поезії “Німа молитва”. Світ для ліричної героїні раптово стискається до розмірів поховальної труни. Материнське життя, яке промайнуло так швидко, видається ліричній героїні сном, і її власне існування по відношенню до материнського існування — також лише сон, сон божества, яке іноді втомлюється бачити сні — тоді щезає саме буття: “Вік проминув./ Я вам відіснилася” [4; 258], “Здається, мати десь чекає./ І я на неї жду і жду./ А це наснилась молодую,/ Та ще в розвесненім саду” [4; 257], “В білім ліжку у лікарні/ Все навік відснилось” [4; 270].

Таким чином, у текстах поезій, об’єднаних мотивом смерті Богині-Матері, спостерігається трансформація міфопоетичного простору, що виявляє себе через наступне:

- Зупиняється час: “Літо минуло./ Осінь спинилася” [4; 258]. Смерть сама по собі статична. Вона перериває життя, спинає перебіг подій.

- Необоротно руйнується топос Рідного — край, де панувало вічне літо. З’являється есхатологічні мотиви — кінцесвітнім видається, зокрема, передчуття приходу суворої зими: “Це лиш осінь. А скоро зима/ На подвір’ї моїм заночує” [3; 100]; “Літо минуло./ Осінь спинилася./ Страшно подумати./ Буде зима...” [4; 258].

- Втрачає свою значимість *хата*, що є образом обжитого і впорядкованого світу, відмежованого стінами від безкрайніх просторів хаосу, центром родинного всесвіту, храмом Богині-Матері: “Хата без мами — не хата” [3; 99]; “А за шибкою у хаті/ матері не видно./ По столу блукає промінь/ Обережно тихий.../ І нікого, і нікого!” [4; 270].

- Сумує природа, “зелене царство” втратило свою Хазяйку: “В кожній квітки/ Погляд — сумний” [4; 258]; “Бджоли — і ті не гудуть”, “Никне шовкова трава...” [3; 99].

- Природні стихії, що також загубили свою володарку, змінюють звичну поведінку, зникає навіть сонячне світило, яке дарує світло і тепло усьому живому: “Мовкне зажурений вітер” [3; 99], “Мов заховалося сонце!/ Ріки немов не течуть” [4; 253].

• Але найстрашнішим є те, що лірична героїня раптово опиняється посеред світу, який руйнується, перетворюючись у неї на очах на хаос. Змінюються усі орієнтири напрямку руху: “Стежка додому/ В травах згубилась” [4; 258]. “Загубилася стежка між трав —/ Ні одного слідочка не видно” [4; 259].

Отже, материнський міф побудовано на архетипі Великої Богині-Матері у її численних іпостасях (Марії, Софії, Логосу і т.д.). Концепт матері нерозривно пов’язаний з сакральним топосом Рідного — саме мати виступає володаркою ідеальної “країни світанкової”, яка, відповідно, руйнується зі смертю божества. Смерть матері постає для ліричної героїні як життєва катастрофа — розхитано основи світобудови, втрачає своє значення хата — центр родинного космосу, світ поглинається хаосом.

#### Список використаних джерел

1. Тарасюк Г. Горельєфи : Поезії / Галина Тарасюк. — К. : Молодь, 1988. — 96 с.
2. Чубач Г. Заповіти землі : Лірика / Ганна Чубач. — К. : Рад.письменник, 1978. — 78 с.
3. Чубач Г. Літо без осені : Лірика / Ганна Чубач. — К. : Рад.письменник, 1986. — 181 с.
4. Чубач Г. Небесна долина : Вибрані поезії / Ганна Чубач. — К. : Укр. письменник, 1993. — 367 с.
5. Чубач Г. Святкую день : Вірші та поема / Ганна Чубач. — К. : Рад.письменник, 1982. — 102 с.

Оксана Філатова



## ІМПЕРАТИВ СВОБОДИ АВТОРА В ДИСКУРСІ АВАНГАРДНОЇ РОМАНІСТИКИ ДВАДЦЯТИХ РОКІВ

*У статті локально осмислюється інтенція пошуку авторської стратегії самоактуалізації / самоствердження та механізми її художньої реалізації в площині авангардного тексту.*

**Ключові слова:** “лівий” роман, авторська свідомість, деструкція, імператив свободи, стратегія (анти)тексту.

*The specific of search of author's strategy self-actualization/self-affirmation and the mechanisms of artistic realization in space of avant-garde text have been considered in the article.*

**Key words:** “left” novel, author's consciousness, destruction, strategy of (anti) text.

Перш, ніж удаватися до аналізу типу авторської свідомості, репрезентованого в авангардній романістиці 20-х років, на нашу думку, варто локально актуалізувати загальні уявлення щодо семантичного спектру нового прозописьма в локусі сучасної літературознавчої науки. Так би мовити, визначити основні “опорні точки” у вітчизняній теоретико-методологічній парадигмі, сфокусованій на концептуальний підхід до вивчення проблеми українського авангардизму “як явища дискурсивного та історично конкретного” (А. Біла). Передусім заважимо: якщо на початковому синхронному зрізі наукової рецепції феномен експериментального письма асоціювався з неоднорідною творчістю “лівих” прозаїків (романами Гео Шкурупія, Л. Скрипника, Д. Бузька, Гео Коляди, А. Чужого, Л. Френкеля і Є. Яворівського) [20; 125] і / чи “молодих революційних письменників”, які не були постійними членами тодішніх футуристичних угруповань, але орієнтувалися на “формальне експериментаторство в літературі, політичний радикалізм та національну складову” (Г. Михайличенко, М. Хвилювий, Ю. Яновський, В. Петров) [23; 51], то у процесі комплексної



проблемно-естетичної інтерпретації тезаурус експериментальної літературної продукції доповнюється роботами українських літературних конструктивістів (В. Поліщук, М. Йогансен) та експресіоністів (приміром, естетика й новаторство Леся Курбаса стали “блискучим полігоном експерименту з різноманітними кодами і культурними параболоми, метафорами й асоціаціями, жанрами й стилями” [10; 237]. — *О. Ф.*).

Характерно, що в практиці наукових досліджень 1990-х років — першого десятиліття ХХІ століття для називання мистецького феномену “прозовий авангард” паралельно вживаються літературознавчі терміни “експериментальна проза”, “деструктивна романістика”, “лівий” роман тощо. Разом із тим дослідниками висловлюється ряд застережень щодо використання “більш вмотивованої” номінації “експериментальне письмо” для позначення літературної продукції авангарду 20-х, оскільки постульоване визначення “хибує на дво-значність, співвіднесення з досвідом власне авангардизму” [3; 5]. Як відомо, “формальним експериментаторством та інтенсивними жанровими пошуками позначена практично вся українська романістика аналізованого періоду” [1; 135]. Дискурсивний характер модусів імплікації літературного експериментування, термінологічна синонімія, вочевидь, засвідчують і складність літературного феномену, і відсутність загальноприйнятого понятійного апарату для його адекватної рецепції. Відтак, принагідно дозволимо собі висловити припущення, що аналіз об’єктивації мисленнєвих операцій естетичного суб’єкта в авангардному дискурсі допоможе певною мірою знівелювати окреслені непорозуміння і / чи надати більшої теоретичної аргументації дефініюванню одного із неоднозначних явищ в українській літературній історії минулого століття.

Як засвідчують наукові спостереження, за різної міри окресленості стильових рис та вияву творчої активності, для авангардної (експериментальної / деструктивної / “лівої”) парадигми 20-х років “характерна подібність концептології” [2; 383]: з одного боку, курс на руйнацію “Великого Мистецтва” (деканонізація класики та її авторитетів, радикальна зміна світоглядно-естетичних засад, деструкція традиційних зразків і норм, “психологічний антагонізм”), з іншого — свобода творчого духу, стверджувана шляхом літературного експериментування (десекуляризація свідомості естетичного

суб'єкта, модернізація форм і прийомів художнього моделювання, репрезентація нових і продуктивних методів — “своєрідних сюжетно-композиційних винаходів, моментів “гри”, різних “учуднень” [5; 108] тощо). Іншими словами, з-поміж домінантних ознак українського літературного авангарду превалююче значення закріплюється за “імпліцитним ревізіонізмом” (Г. Грабович) культурних кодів національної спадщини, що, в свою чергу, стимулює в мистецькій практиці процес апробації інноваційних методів і засобів художнього зображення, зрештою, змінює стратегію авторської самореалізації. Між тим, чимало дослідників сходяться на думці, що про радикальний “розрив зі всіма зв'язками” та “заперечення всіх дотеперішніх традицій” [14; 65], “старих орнаментальних метод літературного мистецтва” [16; (1): 50] не йдеться. Позаяк одночасно з актуалізацією деструкції теоретиками “лівого мистецтва” верифікувалася ідея новаторської реформації не лише шляхом нововведень, але й через творчу реінтерпретацію (“рекомбінацію”), що ґрунтувалася, приміром, на грі з атрибутами національної традиції. Маємо на увазі пародіювання міфологічних колізій, іронічне “обігравання” класичних прозових схем, поезики, літературних кліше, інонаціонального художнього матеріалу тощо. Звернімо увагу на той факт, що чітку й логічно обґрунтовану аргументацію з цього приводу висловлювали не лише митці, чия художня практика часто балансувала на межі літературної традиції та експерименту, але й радикально налаштовані футуристи. Таким чином, декларуючи власну позицію: “Ми завжди вимагали і вимагаємо якнайширшого вивчення старих форм мистецтва. Щоб робити нове, треба знати старе. Але ми рішуче проти контрабандного ввозу старих форм в нові” [24; 33], апологети експериментального напрямку пропонували зруйнувати не “традицію як таку, а її мертві, закостенілі форми” [18; 73].

На тлі загального для авангардної романістики процесу модифікації як на сюжетно-композиційному, образному, так і на жанрово-стильовому структурних рівнях експліцитно фіксується й інтенція пошуку авторської стратегії самоактуалізації / самоствердження та механізмів її безпосередньої художньої реалізації в площині тексту. Спроби створити іншу, органічну й визвольну, систему чи, як говорили футуристи, “відшукати загублений фарватер мистецького процесу” [8; 240], потребували, з точки зору “лівих” експериментаторів,

активної діяльності не канонізованих пророків / жерців чи філософів / менторів, а “інженерів, техніків, монтерів” [19; 225]. “Високе покликання поета, муки творчості — що це таке? — запитував в опонентів М. Семенко, одночасно верифікуючи категоричний вердикт. — Це те, що зараз, в наші дні, загубило всякий сенс. <...> Поет зайвий, лише по звичці ще чогось від нього ждуть, і саме слово “поет” — звучить як “архимандрит”. <...> Але коли поет ямбами й іншими секретами в ясну голову напускає туману, то це не більше, як паскудство, це є спекуляція на недозрілих умах, які ждуть — ну що там скаже тов. Поет. Поезія вмирає, а її жерці, поети, ще животіють по інерції й корчуть із себе якихось пророків...” [8; 241]. Симптоматично: артикульований одним із основоположників українського “мистецтва майбутнього” вердикт (так само, як і категорична негачія “суб’єктивізму старомистецького ірраціонального” Л. Скрипника чи “проблематичної “проблемності” Д. Бузька) помітно перегукується з проголошеною в “Технічному маніфесті футуризму” теоретиком цього напрямку Т. Ф. Марінетті ідеєю про остаточне звільнення літератури від власного “я” автора, тобто від суб’єктивного обмеження.

Загалом констатуємо, що реалізація на початковому етапі плану деструкції “Великого Мистецтва”, а згодом апробація задекларованих нових категорій творчої діяльності (скажімо, ініційовані “лівими” екструкція та функціоналізм) щільно пов’язані з намаганням визначити роль митця авангарду не лише як порушника конвенційних умовностей, але й генератора ідеї духовної свободи. На думку дослідниці українського літературного авангарду А. Білої, свобода в уявленні авангардиста асоціюється з самоцінністю індивідуального переживання. У такий спосіб, аргументовано доводить літературознавець, “людина-митець ... заміщує категорію трансцендентного / космічного / деміургійного, звідси постають вимоги й перспективні розробки етапів нового завоювання світу, повернення до великого експерименту, в якому світ / природа / макрокосм виступають великою лабораторією” [2; 56–57].

Цілком поділяючи таку позицію, до цього аргументу додамо, що дух внутрішньої свободи естетичний суб’єкт утверджує в знаковому матеріалі авангардного тексту й через нього — у свідомості естетичного адресата, ідентифікованою В. Тюпою “чужою антисвідомістю”. Зазначений імператив свободи в комунікативній події звільняє пись-

менника від іманентного для традиційної літературної парадигми тягаря відповідальності й авторитаризму або, кажучи словами Д. Бузька, “псевдофілософської пошесті”. Показово, що, ініціюючи повну реформацію усталеного сприйняття людської творчості, адепти нового мистецтва відхиляють і установку на психологічне порозуміння автора з естетичним адресатом, яка “заперечується авангардом як компроміс і одна з умовностей “старого мистецтва” [2; 72]. Відтак, експліцитно артикулюючи принципову несумісність свідомості продуцента / творця й реципієнта / читача, авангардний дискурс елімінує процес рівноправної комунікації. Саме такий внутрішній імпульс звучить, приміром, в авангардиста Г. Михайличенка: “Вихований, бодай — чемний читач зрозуміє про вишукану маленьку символіку. Може, й не зрозуміє (ні в кого немає зайвого розуму, щоб втрачати його на мене), то зробить вигляд, що зрозуміє. <...> / Але ви, я знаю ... Ви не тільки не зрозумієте, а й нахабно проголосите це. / Буде так. Я знаю. / Коли у вас нема свого (розумієте?), то ви свідомо користуетесь чужим. / Тільки чужим і тільки чужим. / Коли ви згубили своє (розумієте?) — то шукайте, чим би заповнити старе його місце. / У вас нічого не виходить...” [15; 263].

Тому твердження про фактор налаштованості автора на “дружню бесіду” чи то “конструктивний діалог з читачем”, артикульовані в окремих дослідженнях [3; 6] видаються, м’яко кажучи, неправомірними, оскільки у футуристичному романі цей зв’язок, як уже зазначалося, не передбачав паритетної творчої комунікації. Ініційовані численні апеляції (т. зв. “модальність спілкування”... — “любий”, “прекрасний”, “шановний”, “милий”, “розумний”, “вибагливий”, “уважний”, “дорогий”, “вибачливий”, “цікавий” читач / читачка” [3; 6]), емфатичні конструкції, грайливість тощо, на нашу думку, лише увиразнюють імпліцитну форму іронічного самодистанціювання творця (“усамітнення”) стосовно об’єкта художнього зображення та естетичного адресата.

У той же час не можна ігнорувати активних спроб автора, спрямованих на формування свого читача й імпліцитно детермінованих ідеологічними чинниками. Більше того, іплементуючи в практику літературного експериментування ігрові моменти, “винахідництво, використання технічних засобів, що ще не втратили своєї чинності” [25; 33], письменник вдається до свідомої провокації й пропонує

читачеві максимальну свободу. Такі прийоми, на справедливе переконання О. Журенко, забезпечували можливість письменникам-“сюжетникам” запросити читача на роль одного з авторів роману, трансформуючи таким чином процес читання у процес творення [7; 16]. Між тим, як не парадоксально це звучить, у повній мірі реалізувати задекларовану автором пропозицію (можливість читача, відштовхуючись від тексту, сконструювати у сприйнятті свій власний твір) можна було лише шляхом “ухиляння від контакту свідомості” [22; 33], тобто через анулювання повноцінного комунікативного діалогу між автором і читачем.

Виходячи з установки (артикульованої західнонімецьким славістом Рольфом-Дітером Клюге в контексті теоретичної кореляції парадигми авангарду й соціалістичного реалізму — О. Ф.) про те, що будь-які творчі досягнення — товар штучний, а тому гуртом говорити про його позитивні характеристики безглуздо [9; 69], звернемося безпосередньо до конкретного осмислення специфіки свідомості автора, матеріалізованої в художній продукції українських авангардистів. Усвідомлюємо, що аналізуючи феномен авторської свідомості, неможливо охопити всі аспекти й проблеми її естетичної об’єктивації, відтак передусім зацентруємо увагу на постульованій стратегії (анти) тексту, експлікацію якої знаходимо і в теорії, і в літературній практиці творців експериментальної прози. Як відомо, декларуючи актуальність “новітніх форм лівого фронту”, апологети футуризму ідентифікували “лівий” роман спробою відійти від класичних прозових схем і “винайти нові літературні норми, що спираються перш за все на порівняно чіткішу установку на сюжет і, переважно, на сюжет, що його складають якісь зовнішні матеріальні події, не психологічний антагонізм, як у багатьох інших сучасних письменників” [16; 50]. Окрім композиційно-сюжетного моменту, фокус уваги теоретиків нового прозописьма зосереджувався на ідейно-тематичному аспекті “лівого” роману, “безмежно ширшому за рамки роману публіцистичного”, а також на “ґрунті реальності”, “фактичному матеріалі”, покладеному в основу твору [17; 364], зрештою, на реалізації “якоїсь закінченої концепції — художній синтезі” [11; 36]. Водночас, утверджуючи рецептивні критерії нової форми — авангардного роману “формально лівого флангу” (“критерій соціальної користі”, “публіцистичність”, “стовідсотковий функціоналізм”, “раціональний суб’єктивізм” [21]),

футуристи не оминають питань формування “типово “інженерських” та “адміністративних” здібностей творця, що практично мали забезпечити реалізацію окреслених вимог, та питань літературної комунікації на рівні автор / читач. Скажімо, з точки зору О. Полторацького, “виготовлений” “крайніми лівими” твір як “комплекс літературних засобів” утворює з життєвого матеріалу “телеологічне” ціле, конструкцію, що діятиме в певному напрямі, ... впливаючи на читача” [16; (1): 50] за законами розуму. Схожі сентенції лунали з уст критика М. Ланського (М. Скрипника), який в контексті артикульованої децентрації суб’єктивності розглядав практику “досягнення мистецькими засобами публіцистичного (характером і актуальністю) впливу на читача” “необхідною поступкою сучасному некультурному читачеві” [21; 38].

Повертаючись до стратегії “антитекстуальності”, спробуємо виокремити найбільш прикметні, реалізовані в художній площині “лівого” роману зразки, що окреслюють семантичне поле самоактуалізації автора-авангардиста. Маємо на увазі “розхитування” структури традиційного жанру “великої” прози шляхом залучення у літературну діяльність синтезу різних видів мистецтв (використання кінематографічних прийомів, візуальних засобів живопису), “змішання фактур” за рахунок інвазії публіцистичних жанрів у художні” [2; 195], контамінацію теоретичного й художнього дискурсів у тексті твору (імітація форми наукових розвідок чи, навіть, презентація власних авторських гіпотез) тощо. У контексті спостережень очевидно, що практичною індивідуально-авторською верифікацією теоретичних постулатів футуризму, з одного боку, та конкретною художньою спробою пародійного руйнування класичної форми — з іншого, стали надруковані майже одночасно “екранізований” роман Л. Скрипника “Інтелігент” (1929), “роман нової конструкції” Гео Коляди “Арсенал сил” (1929), роман Гео Шкурупія “Двері в день” (1929), “Голяндія”(1930) Д. Бузька.

Скажімо, Л. Скрипник (під псевдонімом Левон Лайн), екстраполюючи вихідні положення про роман як “найбільш непевний вид літератури”, який “мусить дати загальну концепцію великої кількості окремих фактів, що охоплює більш-менш значне соціальне явище” [21; 35], чи не вперше в авангардній практиці репрезентує модель конструкції “екранізованого” роману. Відтак, звертають на себе ува-

гу численні індивідуально-авторські новації, реалізовані на різних рівнях тексту (сюжетному, композиційному, образному, хронотопу, нарації тощо) за рахунок творчого комплікування літературних і кінематографічних прийомів та засобів. Суто кінематографічними в романі (швидше, в кіносценарії — “сухому, поданому від третьої особи, переказі подій, які відбуваються на екрані німого кіно, що їх “переглядають” водночас читач та автор” [8; 350]. — *О. Ф.*), за словами власне самого автора, є “розкадрування” тексту, “текуча зміна “монтажних шматків” [12; 69], що не лише охоплюють історію життя тридцятип’ятирічного безіменного героя, розказану протягом трьох годин, але й вміщують кадри фільму, лялькової вистави посереднього театру тощо. Тут доречно завважити, що прийом повторюваності кадрів, з одного боку, надає гострої динаміки й мінімізує умови розгортання художнього світу, з іншого — розширює панораму зображення, зокрема, таких масштабних історичних та політичних подій, приміром, як у фільмі про війну: “ВІЙНА!.. / Запеклий фінансист потирає руки. Хоробрий генерал молодцем вирівнявся. Спритний спекулянт із захопленням лускає пальцями... / ВІЙНА!.. / Робітник, сутулий від роботи, ще більше згорбився. Мужики, дід і баба, отупілі від горя, дивляться услід синові. Син, п’яний з розпачливим обличчям, хитається, співає... / ВІЙНА!!!” [13; 74–75]. Крім того, автор, прагнучи досягнути того ефекту, які викликають картини кіно, демонструє візуальні елементи: кеглево-шрифтове виділення текстових фрагментів (коментарі “автора” / “розмова пошепки” — дрібний шрифт, власне текст кіносценарію — шрифт більшого розміру або курсиви), графічну фрагментацію тексту (виокремлення частин), написи, різноманітні оголошення, таблиці, зразки документів, афіші, використання яких, ймовірно, дало підстави рецензентам назвати твір “романізованим кіносценарієм”, а не “екранізованим” романом [4; 105]. За слушною аргументацією сучасного дослідника українського футуризму О. Льницького, візуальні експерименти дозволяли “повернути слову його матеріальність, подолати його переважно семіотичну, символічну функцію, перетворити “читання” (тобто зчитування абстрактної інформації) на “розглядання” [8; 364].

Отже, цілком очевидно, що й у виступах теоретиків “деструктивної романістики”, так і в художній практиці йшлося, власне кажучи, не про рецептивний потенціал адресата художньої комунікації

і / чи формування рівноправного суб'єкт-суб'єктного діалогу, а про взаємовідносини за суб'єктно-об'єктною схемою, у яких підкреслено превалює роль творця, “принцип безмежного самоствердження” (Ю. Габермес) естетичного суб'єкта.

#### Список використаних джерел

1. Бернадська Н. І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція: Монографія. — К.: Академвидав, 2004. — 368 с.
2. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки: Монографія. Видання друге, доповнене і перероблене. — К.: Смолоскип, 2006. — 464 с.
3. Боярчук О. М. Експериментальна проза 20-их років ХХ століття: жанрово-стильові модифікації (В. Домонтович, А. Любченко, М. Йогансен): Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. — К., 2003. — 19 с.
4. Гельдфанбейн Г. Л. Скрипник “Інтелігент” // Красное слово. — 1929. — № 3. — С. 105–106.
5. Дончик В. Г. Український радянський роман: Рух ідей і форм. — К.: Дніпро, 1987. — 429 с.
6. Жигун Сніжана. Стратегії спілкування з читачем як гра у прозовому тексті // Слово і час. — 2008. — С. 56–62.
7. Журенко О. М. Модерні тенденції української романістики 20-х рр. ХХ ст.: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. — К., 2003. — 20 с.
8. Льницький О. Український футуризм (1914–1930) / Перекл. з англ. Рая Тхорук. — Львів: Літопис, 2003. — 456 с.
9. Клюге Рольф-Дитер. О русском авангарде, философии Ницше и социалистическом реализме // Вопросы литературы. — 1990. — № 9. — С. 64–77.
10. Корнієнко Н. М. Лесь Курбас: Репетиція майбутнього. — К.: Факт, 1998. — 465 с.
11. Ланський М. Лівий роман // Нова генерація. — 1927. — № 2. — С. 34–38.
12. Левон Лайн. Інтелігент: Екранізований роман // Нова генерація. — 1927. — № 1–3.
13. Левон Лайн. Інтелігент: Екранізований роман // Нова генерація. — 1928. — № 1–8.
14. Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури: 1917–1927 / С. Пилипенко. — Харків: ДВУ, 1928. — Т. 2. — 440 с.
15. Михайличенко Г. Чуже свічадо // Жулинський М. Из забуття в безсмертя. — К.: Дніпро, 1990. — С. 261–263.
16. Полторацький О. Практика лівого оповідання // Нова генерація. — 1928. — № 1. — С. 50–60.



17. Полторацький О. Як виробляти романи // Нова генерація. — 1928. — № 3. — С. 364–369.
18. Поп Ион К определению авангарда // Румынская литература. — 1981. — № 10–12. — С. 71–84.
19. Семенко М. Мистецтво як культ // Червоний шлях. — 1924. — № 3. — С. 222–229.
20. Сенник Любомир. Прозові пошуки українських футуристів 20-х років: “лівий роман” // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка: Праці філологічної секції. — Львів, 1990. — Т. ССХХ1. — С. 123–135.
21. Скрипник Леонід. Література // Нова генерація. — 1929. — № 5. — С. 34–40.
22. Тюпа В. Постсимволизм: теоритические очерки русской поэзии ХХ века. — Самара: ООО “Сенсоры, Модули, Системы”, 1998. — 155 с.
23. Шкандрій Мирослав. Український прозовий авангард 20-х // Слово і час. — 1993. — № 8. — С. 51–57.
24. Шкурупій Гео Диктатура богомазів // Нова генерація. — 1929. — № 10. — С. 26–34.
25. Шкурупій Гео Чому ми завжди на барикадах // Нова генерація. — 1927. — № 2. — С. 30–34.

## Наталія Яремчук, Ганна Чаус



### РОМАНИ М. СТЕЛЬМАХА І О. ГОНЧАРА: КОНСТАНТИ ПОЕТИКИ

*У статті досліджуються константи поетики романів М. Стельмаха і О. Гончара, з'ясовується сутність їх сюжетно-композиційної своєрідності.*

**Ключові слова:** фольклорні витоки, стильові особливості, афоризми, гіпербола, алегорія, структура романів, поетика, філософські узагальнення.

*In this article the constants of poetry of M. Stelmah's and O. Gonchar's novels are investigated and also the essence of their plot and compositional structure is under analysis.*

**Key words:** folklore sources, style peculiarities, aphorisms, hyperbole, allegory, structure of novels, theory of poetry, philosophic generalizations.

Про художню майстерність М. Стельмаха і О. Гончара літературознавці писали ще за життя прозаїків. У своїх спостереженнях вони відзначали фольклорні витоки їх романів. Тут важливо окреслити три аспекти формування естетичних принципів митців: а) природні домашні обставини, ознайомлення з народними піснями та казками (в основному через бабусь), народними віруваннями, а на вулицях звучали “частівки” та дівочі ліричні пісні; б) вивчення фольклорно-етнографічних праць (М. Стельмах); в) літературне оточення письменників-початківців. Усі вказані струмені легко і природно входили в могутній потік вивчення народного життя митцями.

Мета нашої статті — аналіз стильових особливостей романів обох прозаїків, що засвідчили своєрідність їх світоглядних і естетичних принципів.

Важливе значення для ідейно-тематичної і формотворчої структури романів М. Стельмаха і О. Гончара мають крилаті висловлювання персонажів. Саме завдяки крилатим висловлюванням митці прагнули досягти переконливості і логічності суджень, використовуючи

при цьому різноманітні стильові та зображально-виражальні засоби: лексичні, риторико-синтаксичні, особливі тропи тощо. “Поетичний” колорит крилатих висловлювань, лаконізм і узагальненість думки відзначаються суб’єктивністю забарвлення; вони в багатьох випадках залягають від авторської індивідуальності, конкретного історичного походження. Тому-то, як правило, крилаті висловлювання обох прозаїків можна зрозуміти глибоко лише в загальному контексті їх творчості.

Вони набувають значення завдяки ясності оцінок життя, поведінки людей, правильності узагальнень і виразній лаконічній формі. Маючи глибокий зміст у стислій формі, крилаті висловлювання активізують мислення читачів.

З’ясуємо більш конкретно крилаті висловлювання М. Стельмаха і О. Гончара як романістів. Тематична широчінь і творчі настанови зближують крилаті висловлювання обох прозаїків.

При дослідженні крилатих висловлювань у романах М. Стельмаха необхідно враховувати, що він був не лише митцем, а й до певної міри фольклористом: збирав і вивчав народні скарби мудрості. Тому велика частина його крилатих висловлювань присвячена питанням етики і філософії, поряд з іншими, аналогічними О. Гончару, темами. Значна кількість його висловлювань зв’язана з питаннями психології особи, і, зокрема, з проблемами самопізнання. Наведемо текстуальні приклади: “...бджоли — це сльози Богоматері, а мед — божа роса, яка туманом переходить з місця на місце” [3; 2; 257], “мертвих і земля не вертає” [3; 2; 152], “біля кого потрешся, від того... і наберешся” [5; 2; 266], “часом з квасом, порою з водою” [3; 2; 411], “не в тім сила, що кобила сива, а в тім, що не везе” [3; 2; 495], “...бо уперся, мов кілок у тин, і навіть за медом не нагнеться” [3; 2; 233], “життя прожити — не поле перейти” [3; 3; 6], “дурневі язик на припоні не втримаєш” [3; 3; 37], “мовчи глуха — менше гріха” [5; 3; 106], “слави багато, а мороки ще більше” [3; 3; 185], “з цього пива не буде дива” [5; 3; 199], “щось ти виріс, та гостинності не виніс” [3; 3; 244], “дивака і по сміху впізнаєш” [5; 3; 260], “сякий-такий Пантелій, а все-таки веселій” [3; 3; 315], “на радість нам, на погибель ворогам” [3; 3; 460], “за невміння, деруть реміння” [3; 3; 586], “не визнаю ні любові, ні дружби, ні приятелювання до перших заморозків чи до першого грому” [3; 4; 63], “брехати — не ціпом махати” [5; 4; 73], “з щастя і горя вродилася доля” [3; 4; 150], “як із літ, так і з розуму” [3; 4; 251], “береженого і бог береже”

[3; 4; 270], “за спання не купиш коня” [3; 4; 307], “народжене злобою ніколи не буває світлим!” [3; 4; 431], “де не стану, на злидні наступаю” [3; 4; 506], “любив вовк кобилу, та залишив хвіст і гриву” [3; 4; 509], “за мою голову не журись — за свою богу молись” [3; 4; 514], “вольно-воля, а спасенному — рай” [3; 4; 542] та ін.

Вказані крилаті висловлювання вибрані із романів М. Стельмаха “Кров людська — не водиця” і “Велика рідня”, присвячених бурхливим політичним подіям 20-х років ХХ століття (тобто в основу романів були покладені історичні факти). Відзначаючись лаконізмом, глибиною узагальнення і певною абстрактністю думки, крилаті висловлювання, за своєю формою, дуже близькі до наукового судження. Але в ньому відсутня основна якість — логічно вичерпний розвиток положень. Крилаті висловлювання не являють собою закінчене логічне судження.

Уснопоетична творчість як система художнього відображення дійсності у романах О. Гончара “Перекоп” і “Таврія” знаходить багатогранне застосування. Характерною особливістю прозаїка є те, що використання в мові персонажів крилатих висловлювань пов’язується з відповідною ситуацією та їх смислом. При цьому автор прагне дбайливо збирати народну семантику того чи іншого вислову при зовсім незвичайній переробці його форми. Для наочності наведемо типові прислівно-приказкові вислови, що зустрічаються в діалогії: “...не святі горшки ліплять” [1; 2; 19], “людина людині вовк” [1; 2; 27], “мативовчиця — всьому цариця” [1; 2; 28], “хто чим може, тим і промишляє” [1; 2; 29], “де людно, там і прибутково” [2; 2; 30], “в ложці води втопити” [1; 2; 32], “покровительство — велике діло” [1; 2; 32], “чуєш дзвін, та не знаєш, де він” [1; 2; 36], “де торг іде, там нема ні брата, ні свата” [1; 2; 44], “б’ється як риба об лід” [1; 2; 74], “нам хоч до ката, аби плата” [1; 2; 72], “прокукурікав, а там хоч не розвидняйсь” [1; 3; 300], “пізно посіяв, та зійшло густо” [1; 3; 338], “де вода — там життя” [1; 3; 341], “застиг, як півень перед бійкою” [1; 3; 391] та цілий ряд інших.

Звернення О. Гончара до народнопоетичних засобів цілком виправдане художньо, оскільки зумовлене його прагненням правдиво передати колорит епохи, краю, способів життя, усної мови героїв. Воно викликано, зокрема, необхідністю охарактеризувати образно-поетичну мову персонажів Оленчука, Килигея, Яреська, Кулика та інших.

Для більш повної і багатогранної характеристики персонажів письменник вдається до уснопоетичних засобів. Фольклор для О. Гонча-

ра, як і для М. Стельмаха, — це той естетичний підмуринок, без якого не можна дати глибоку морально-соціальну оцінку явищам дійсності (хоч у М. Стельмаха помічаємо більш різноманітну кількість крилатих висловлювань).

Для обох письменників дотепність — засіб пізнання дійсності, а тому, отже, і викриття, критики. Цей процес пізнання здійснюється у зближенні найвіддаленіших понять. В основі цих зближень знаходиться діалектика єдності і взаємозв'язку навколишнього світу. Тому не випадково саме через крилаті висловлювання митці розширюють межі філософського сенсу романів.

Важливою рисою своєрідних афоризмів вказаних прозаїків є їх реалістичний характер. Письменники черпають крилаті висловлювання із найрізноманітніших сфер духовного і матеріального світу — фольклору, літератури, природи, соціальних відносин тощо. Тут відчувається справді енциклопедична широкість митців.

Крилаті висловлювання М. Стельмаха і О. Гончара дивують своєю виключною точністю і влучністю. Кожного разу письменники знаходять суттєву властивість явища, що розкривається через троп, і знайдений ними образ робить думку особливо гострою, конкретно і наочною. Так, розмірковуючи про успіхи людини та її славу, М. Стельмах зазначає: "...слави багато, а мороки ще більше" [3; 5; 185]. У цьому випадку знайдемо адекватне почуттєво-конкретне вираження істинної природи людської слави, яка досягається великою працею. А О. Гончар у романі "Перекоп", підкреслюючи антилюдську сутність Гаркуші та Кабашного, вводить в їх усне мовлення такі крилаті висловлювання, як "де торг іде, там нема ні брата, ні свата" [2; 2; 44] або "хто чим може, тим і промишляє" [1; 2; 29] та інші.

Загострюючи думку, тропи часто переслідують мету знизити, висміяти явища ("шафрану не перетреш, а жінку не перепреш" [3; 3; 306], "роботи вашій — копійка ціна в базарний день" [3; 3; 88], "нам хоч до ката, аби плата" [1; 2; 72]). Така, наприклад, розгорнута метафора, через яку осмислюються тогочасні соціально-моральні настанови персонажа: "...не визнаю ні любові, ні дружби, ні приятелювання до перших заморозків чи до першого грому" [3; 4; 63].

Яскравого сатиричного звучання обидва митці досягають також, використовуючи гіперболу і алегорію, різноманітну гру слів, майстер-

но змінюючи стійкі словосполучення (“прокукурикав, а там хоч не розвидняйсь” [1; 3; 300], “з цього пива не буде дива” [3; 3; 199], “задзвонила на Різдво, то й до великодня не зупиниш” [3; 4; 37], “проріжуться і в нас зуби” [1; 2; 37], “нам хоч вовна, аби кишка повна” [1; 3; 339] та ін. Точність, влучність тропів роблять ці афоризми доступними і дійовими. Але при всій точності і реалізмі тропи вказаних прозаїків вражають своєю незвичайністю через яскраве вираження асоціативності способу мислення. Крилаті висловлювання М. Стельмаха і О. Гончара відзначаються ще однією важливою якістю. Їх образна система має яскраво виражену інтелектуальну, раціональну забарвленість. Це метафора, гіпербола і алегорія думки, поняття. Часто вони розташовані за більш-менш абстрактними роздумами або передують їм. Тут зв'язок зі змістом виступає особливо органічно.

У структуру романів вказаних авторів логічно вписуються фрагменти пісень фольклорного походження. Принципи і форми їх використання обома письменниками проявилось уже в перших романах “Кров людська — не водиця”, “Велика рідня” і “Прапороносці” і знайшли свій розвиток у наступних їх творах. Одні з них взяті з народної скарбниці без змін, інші створені авторами на пісенно-поетичній основі. Деякі певною мірою співвідносяться з оповідною ситуацією, а інші звучать в устах окремих персонажів. Наведемо декілька прикладів:

“Людська кров — не водиця  
Проливати не годиться” [3; 2; 56];

“Плавай, плавай, лебедоньку,  
По синьому морю  
Рости, рости, тополенько,  
Все вгору та вгору!” [3; 2; 25];

“За братами за хоробрими  
Із побузьких берегів  
Поставали партизани  
Та й пішли на ворогів” [3; 3; 561];

“Ти машина, ти свисточок,  
Подай, милий, голосочок...” [1; 3; 158];

“Забіліли сніги,  
Ой та забіліли білі!” [1; 7; 293].

Наведені фрагменти пісень обох письменників не знаходяться за межами сюжету романів. Вписуючись у художню тканину твору, вони створюють певний емоційно-психологічний фон, постають своєрідним аналогом до тієї чи іншої конкретної змальованої ситуації. Пісенний елемент сприймається в контексті твору як важливий засіб вислову автором суспільної думки, відтворення мудрості трудового народу. Пісенний мотив сприяє емоційності викладу життєвого матеріалу, надає зображуваному романтичного забарвлення.

М. Стельмах і О. Гончар майстерно використовують пісенні тексти, вони ніби вливаються в гущу поезій, займають своє місце в композиції. Так, героїні вказаних романів у своїх піснях виражають свій сумний настрій, надії, емоційний стан.

Дуже часто для ліризації оповіді романного жанру письменники використовують ліричні пісні, яким притаманна розмаїтість емоційного настрою. Серед них ми знаходимо пісні трагічні, оптимістичні, сатиричні і гумористичні. Тематика, поетика, способи виконання — все в ліричній пісні своєрідне [2; 15].

Ліричні пісні, як правило, відтворюють зовнішній і внутрішній світ людини. Пісня за своєю специфікою зосереджує увагу на собі персонажа, відображаючи його настрій, характер, темперамент, світовідчуття.

Зосереджуючи увагу на структурній своєрідності ліричної пісні, необхідно підкреслити такі особливості, як незначний обсяг, ліричне вираження ідейно-емоційного змісту і відсутність сюжету.

Ліризм романістики М. Стельмаха і О. Гончара органічно зв'язаний з фольклором, з характерними для усної народної ліричної і епічної поезії принципами відчуття і відображення світу. Художні образи прозаїків найчастіше йдуть від народнопоетичного сприйняття природи. У пейзажі митців органічно входять роздуми над сутністю соціальних явищ, широкі філософські узагальнення.

Фольклорна поетика в романах М. Стельмаха, незважаючи на властиву їй анонімність, виступає як засіб саме особистісної характеристики персонажів, розкриваючи їх психологію, і разом з тим є одним з ключових моментів створення авторської концепції героя. Аналогічні функції виконує в романах О. Гончара різнобічно і широко залучений пласт сучасної культури. Крім того, слід відзначити, що різноманітні пісенно-афористичні сполучення фольклорного по-

ходження в романах М. Стельмаха зустрічаються частіше в кількісному відношенні. Тому-то звертає на себе увагу наявність принципових відмінностей у стильовому аспекті романів обох митців: у М. Стельмаха переважає фольклорна стихія, а в О. Гончара — романтична.

У структурі обох письменників помічаємо лірико-філософські “вкраплення”: пейзажні описи або авторські відступи. Саме через них митці створюють поетичний портрет Вітчизни, глибше розкривають моральні принципи персонажів. Щоправда, М. Стельмах інколи цікавиться не лише “діалектикою душі” персонажів (Данило Бондаренко, Стах, Поляруш, Богдан, Марко), але й досліджує “содомське” їх начало (Варчук, Магазаник). В О. Гончара ж дещо інші параметри людської душі: через гармонію зовнішніх і внутрішніх факторів (Заболотний, Гаркуша, Килигей, Колосовський) або через їх антитезу (Духнович, Гладун).

Ліризм романістики обох авторів органічно зв'язаний з фольклором, з характерними для усної народної ліричної і епічної поезій принципами відчуття і відображення світу. Художні образи прозаїків найчастіше йдуть від народнопоетичного сприйняття природи. У пейзажі митців органічно входять роздуми над сутністю соціальних явищ, широкі філософські узагальнення.

Фольклорні традиції мали важливе значення для формування естетичної концепції М. Стельмаха і О. Гончара, залишаючи помітний слід на їх індивідуальному стилі. У цьому аспекті слід враховувати не випадкове наслідування, а те, наскільки митці сприйняли сам дух і стиль фольклорних творів і мову народу, як вони творчо перевтілили створене народом у своє, оригінальне, що має власну ідейно-художню значущість.

#### Список використаних джерел

1. Гончар Олесь. Твори: В 7 т. — К.: Дніпро, 1987. — Т.2. — 716 с.; Т. 4. — 588 с.
2. Гуменний М. Х., Гуменний Я. М. Майстерність Михайла Стельмаха — романіста: Навчальний посібник. — Херсон: Темп, 1999. — 47 с.
3. Стельмах Михайло. Твори: В 7 т. — К.: Дніпро, 1982. — Т. 2. — 591 с. ; Т. 3. — 671 с.; Т. 4. — 711 с.



## А. В. Третьяченко



### ОБРАЗ МАТЕРІ У ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА ПІДПАЛОГО

*Стаття присвячена розкриттю багатогранного образу матері у творчій спадщині українського поета-шістдесятника В. Підпалого.*

**Ключові слова:** *мати, образ, література, поетичні твори, Батьківщина.*

*The article deals with the interpretation of many-sided image of mother in the creativity of the Ukrainian poet of the 60th V. Pidpalyi.*

**Key words:** *a mother, image, literature, poetic works native land.*

Творча спадщина поета-шістдесятника Володимира Підпалого досліджена мало. На сьогодні нам відомі спогади І. Гнатюка, Б. Олійника, Є. Сверстюка, Л. Костенко, П. Засенка, статті М. Домчук, Л. Мороз, Т. Грибіниченко, у яких автори частково розкривають сторінки біографії, торкаючись тем та образів творів письменника. Однак майже ніхто з них не звертався до образу матері у творчості В. Підпалого, що й визначає **актуальність** нашого дослідження.

**Мета** статті — розкрити багатогранний образ матері у творчості поета та визначити своєрідність її художнього образу.

У світовій культурі архетип матері був дуже сильним за всіх часів і у всіх народів, оскільки мати — це початок життя, берегиня роду.

У західноєвропейській християнській традиції образ матері пов'язували з образом Богоматері, що сприяло витворенню культу жінки взагалі.

В українській літературі образ матері тісно пов'язаний з фольклорною традицією, де материнське начало є основоположним. У нашого народу зберігся високий культ матері, що яскраво відбилосся в усній народній творчості. “В різноманітному багатстві жанрів українського фольклору: в піснях, думах, голосіннях, прислів'ях, у колядках, щедрівках тощо — всюди ми зустрічаємо величний образ матері, всюди знаходимо виявлення до рідної матері надзвичайної любові і пошани, що перетворюється в справжній апофеоз материнства” [12; 102].

“Для українців образ Матері триєдиний: любов до **рідної неньки**, яка переростає у глибоку пошану до **Матері Божої**, яка завжди була покровителькою українців, та неугасиму палку любов, що втілювалася у вічній боротьбі, до **Матері-України**, яка потребує захисту.

Образ **Матері-жінки** для української культури пов'язувався з берегинею — заступницею роду. Адже головна функція сім'ї — народження дітей, а також їхнє виховання, отже — передавання наступним поколінням культури, традицій, мови, досвіду попередніх поколінь.

Для української родини традиційно характерна велика роль жінки і передусім матері. Зі смертю чоловіка саме вона завжди виступала на перший план, ставала головою сім'ї. Образ матері — розсудливої, доброї і водночас суворої господині — яскраво змальований у класичній літературі.

У релігійному аспекті культ жінки втілений у **Богородиці**. З X століття, тобто з часу прийняття християнства, символічний смисл Берегині було перекладено на образ Богородиці. У ньому людина вшанувала саму природу, життя, подвиг материнства. У свідомості людей Давньої Русі Богородиця сприймалась як всемогутня заступниця людства перед Богом.

Богородиця посідає чільне місце в релігійній свідомості українців. Представники сильної статі нашого народу просили підмоги в небесної Матері. Ще в давні часи князі благали її про заступництво, віддавали честь і хвалу Марії за перемогу в битвах” [1; 1]. В Україні Богородиця стала покровителькою українського козацтва (Почаївська Божа Матір “кулі вертала, Турків вбивала... Монастир рятувала”) [2; 356].

Світ кожного поета починається з матері. Її образ є одним із головних у творчості багатьох українських письменників, які черпають натхнення саме у спогадах про дитинство, про рідну домівку, про матір. Вершин художньої майстерності образ матері сягнув у поетичних творах Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, П. Грабовського, Л. Костенко, В. Симоненка, А. Малишка, Д. Павличка, М. Сингаївського, М. Луківа.

Мама... У горі та в радості ми подумки звертаємося до неї. З першої хвилини життя схиляються над нами обличчя матерів. Наше перше слово — “мама”.

Мати — це мить і це вічність, бо вона завжди з нами, вона живе в нас і в наших дітях та внуках, в усьому нашому роді і береже нас та благословляє на добро.

“Мати дарує людині життя, надихає на добрі справи, віддає все, що має: тепло своєї душі, своє серце і безмежну любов. Її колискові супроводжують нас протягом всього життя, а мудре слово допомагає долати труднощі” [1; 1].

Материнській любові і відданості, материнській печалі і величчю присвятив рядки своїх віршів і Володимир Підпалий. Своєрідність художнього образу матері у його творчості полягає в ліричному втіленні ніжних і добрих почуттів поета до найдорожчої людини

Тема матері — одна з наскрізних у творчій спадщині поета. До світлого материнського образу він звертається у всіх збірках у віршах “Матері”, “На сінокосі”, “Білі ямби”, “В саду матері”, “Як ти ночами приходиш до мене, мамо!..”, “Я з світанком піду на могилу..”, “Мамо, було, покличеш..”, “Вдвох сьогодні посидимо, мамо”, “Ідилія”, “Вечірне”, “Сонет блудного сина”, “Сонет дитинства”, “Моїй матері”, “Тополя”, “Мати”, “Синова мати”, “Вічна тема” та інших.

Мати в житті й творчості поета завжди посідала чільне місце. “Образ матері Володимир Підпалий пронесе високо, як достойний син. Вона буде завжди з ним возвеличена і скромна. Так, ніби-то збоку підказуватиме йому, як берегти Честь і Совість, бути непримиренним до всяких проявів підлості і безчестя. Від матері і її пісні, з небайдужості до людських переживань, із зеленого дихання трав, із білого дихання зим, із вишневого цвіту й доброї любові до всього живого на білому світі почалася поезія Володимира Підпалого”, — відзначав поет і літературознавець Петро Засенко [4; 69].

Згадуючи свою матір, В. Підпалий у листі до П. Ротача від 26 вересня 1966 року писав: “...*Ніколи я не чув, щоб вона співала. Певно, гірке дитинство, як і подальше життя (1943 року вона стала вдовою) наклало свою печатку на її характер. Вміла і любила працювати, кохалася у квітах (вся хата була великим квітником...) і чистоті. Померла вона самотньою (я був у армії, а дві доньки повиходили заміж і жили не з нею) 21 січня 1957 року на 53 році свого життя*” [4; 63–64].

Залишившись у двадцять років сиротою, тяжко переживши смерть найдорожчої людини, поет вже у своїй першій збірці “Зелена гілка” із сумом і теплотою звертається до неї у віршах:

*Чому обідати не приносиш,  
мамо,  
натомлена літньою дниною?.. [6; 25]*

Мати у віршах В. Підпалого — невсипуща сільська трудівниця, яка й синові передала свою працелюбність. У поезії “Білі ямби” автор оспівав її натружені руки, з болем й щемом у серці запитуючи у читачів:

*Скажіть мені на захист свій, скажіть,  
чому це чесні материнські руки  
соромитесь цілувати ви,  
чужі не раз, не двічі цілувавши!.. [6; 23]*

Осанну найближчій людині проспівав В. Підпалий у поезії “Матері”. З щирою вдячністю і синівською любов’ю поет відзначає, що мати прагне все зробити для своєї любові дитини, віддати їй увесь цвіт своєї душі, не вимагаючи нічого натомість:

*Ти все дала й нічого не взяла:  
ні крихти хліба, ні спасибі навіть...*

або

*Все те, що мав, і те, що в мене є...  
передано в моє життя тобою...*

Теплотою й ніжністю пройняті рядки поезії:

*Я доторкнуся до твого чола,  
на ньому зморшки — й ті такі ласкаві... [6; 24]*

Образ дорогої людини у творі — виразний, яскравий, зігрітий щирим почуттям.

Мати — ласкава й вимоглива, терпляча й любляча, пішла з життя, залишивши нащадкам свою велику душу, своє розуміння справжніх цінностей людського життя. І поет з хвилюванням і мріями про майбутнє пише:

*Дочку, можливо, матиму... Хто зна,  
про що в гаю зозуля накувала...  
О, як я хочу, мамо, щоб вона  
твоє велике, щедре серце мала!.. [6; 24]*

Дружина і вірна подруга поета Ніла Андріївна Підпала пригадувала: “Світлою любов’ю переповнена душа поета до матері, яка рано відійшла за межу:

*Я твій портрет фіалками вберу,  
Ти ж так любила голубі фіалки...  
Мене ти вчила правді і добру,  
мене до праці ти привчала змалку...*

Якось на поетичному вечорі за цей вірш Максим Тадейович Рильський вдячно поцілував в чоло Володю. Своє недовге творче життя творив він скромний возвеличений образ матері: “Я з світанком піду на могилу...”, “Мамо, було, покличеш...”, “Вдвох сьогодні посидимо, мамо”.

І в нашій родині творив культ матері. Пригадую, як доцент запропонував хворому Володі пересадку кісткового мозку. Я згодилася бути донором. Володя запитав лікаря: “А Нілі це зашкодить?” Той мовчав. Володя сказав: “Якщо це єдине, що мене врятує, але хоч на йоту зашкодить Нілі, я відмовляюся, бо мати дітям потрібніша”.

До останнього подиху спокутував, як сам для себе визначив, — гріх: посоромився перед товаришами поцілувати маму, коли йшов до війська. Більше живої він її не побачив...” [3, 19].

Мотиви любові до матері як символу всього доброго і чесного на землі звучать і в збірці “Повесіння”. З щемливою тугою й легким смутком

В. Підпалій згадує:

*А стежка ця!..  
Це ж нею ти ходила...  
“Ой сину, сину! Ще ж тобі рости...”  
А роки йшли —  
коса твоя сивіла  
від горя,  
від любові  
й доброти... [7; 11]*

Літературознавець Флоріан Неуважний з цього приводу писав про Володимира Підпалого: “Який він глибинно український поет! Подивіться, як весь час над його поезією нахилиється постать матері. Мати — вічний образ літератури — під пером Підпалого набирає стільки значень, барв, вартостей” [4; 69].

Тема всепоглинаючої любові й поваги до матері проходить через усю творчість митця. У третій збірці поета “Тридцять літо” мотиви любові й ніжності до дорогої людини звучать у віршах “Вечірне”, “Сонет блудного сина”, “Сонет дитинства”.

Мати — святе для поета, тільки вона завжди зрозуміє, допоможе і все простить:

*І я вертав до вашого порога,  
і вас на “ти” я, мамо, називав... [8; 21]*

Щемливий біль і глибоке співчуття до безрадісної долі матері-вдови, яка не дочекалася чоловіка з війни, переплелись у поезії “Вечірне”:

*Ой чекала. Не спала. Виглядала роками.  
Вибігала до шляху в надії і тузі...*

*Хай без рук і без ніг. Аби — батько дитині.  
Аби в хаті запахла сорочка пітна...*

*Полиняли від сліз твої очі сині:  
йдуть до інших. А нашого все не видно... [8; 15]*

Аналізуючи збірку “Тридцять літо”, Олексій Лукашенко зауважував: “Тема матері, образ матері пронизує всю творчість Володимира Підпалого. Смуток втрат і на все життя синівська вдячність неньці — ось основний настрій вірша “Вечірне” [8; 3].

Мотиви жорстокої війни і матері, до якої не повернувся чоловік із фронту, звучать у вірші “Тополя”:

*У матері мужа  
війна забрала.  
Хто скаже,  
де вправ солдат?*

*Чи скотилася зірка із неба  
йому в узголів'я  
і зацвіла  
квіткою з могили його батьків? [9; 80]*

Матір у творі поет порівнює з тополею, бо ж вони обидві “стрункі і самотні”.

Образ жінки-матері, яка чекає сина з далекої дороги, репрезентований у українській літературі у творчості А. Малишка, Д. Павличка

та багатьох інших письменників. Не оминув його і Володимир Підпалій:

*На вгороді, коло хати,  
тільки вечір упаде —  
виглядає сина мати  
із війни...  
А син — не йде [11; 8].*

З ліричних творів поета постає багатогранний образ жінки-матері. У деяких поезіях читач упізнає авторову матір — це видно з біографічних деталей (“Матері”, “Вечірне”, “В саду матері”). В останніх збірках В. Підпалого можна спостерігати певну еволюцію образу, який із автобіографічного перетворюється в загальний, вселюдський (“Мати”, “Синова мати”).

В українській культурі й літературі образи Батьківщини та матері завжди були взаємопов’язані. Досить часто через жіночі образи письменники прагнули відобразити образ України: образ жінки-матері є нічим іншим, як образом рідної землі. Трансформування образу жінки в образ України зустрічаємо у творчості багатьох письменників. Поступово і в ліричних творах В. Підпалого образ матері стає домінуючим, набуває символічного значення, підноситься до узагальненого образу матері-Батьківщини:

*Україна — то доконче мати. [11; 6]*

Для поета вона, як і Вітчизна, найсвятіше і найдорожче, що є в світі. Автор ці поняття практично не розмежовує, вказує на їхню цілісність і взаємозамінність. Мати для поета — моральний орієнтир, бо “вчила правді і добру”, “мене до праці ти привчала змалку”. Поезії, присвячені матері, постають як авторова сповідь перед її пам’яттю.

Крім численних ліричних творів материнської тематики В. Підпалій створив зразок модерної імпресіоністичної прози “Мати”, який так і не був опублікований.

Отже, образ жінки-матері, архетипний для української літератури, є одним із провідних у творчому доробку Володимира Підпалого.

**Список використаних джерел**

1. Бондаренко М. Образ матері в українській культурі // <http://www.marynakb.livejournal.com/7651.html>
2. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. — К.: Довіра, 2006.
3. Підпала Н. “Жага, любов і туга триєдині”. До 70-річчя від дня народження Володимира Підпалого // Дзеркало тижня. — 2006. — № 19. — С. 19.
4. Підпалый В. “Усе, що в серці виплекав я доброго, належить вам”: Бібліографічний покажчик / За заг. ред. В. Плачинди. — К.: Котигорошко, 2001. — С. 112.
5. Підпалый В. “Любов’ю землю обігріти...”: Поезії, біографічні та методичні матеріали: Для ст. шк. віку. / [Упоряд. Н. А. Підпалої] — К.: Веселка, 2006. — 63 с. — (Урок л-ри).
6. Підпалый В. Зелена гілка: Поезії. — К., 1963.
7. Підпалый В. Повесіння. — К., 1964.
8. Підпалый В. Тридцять літо. — К.: Молодь, 1967.
9. Підпалый В. В дорогу — за ластівками: Книжка лірики. — К.: Рад. письменник, 1968.
10. Підпалый В. Вишневий світ: книжка лірики. — К.: Рад. письменник, 1970.
11. Підпалый В. Сині троянди. — К., 1979.
12. Українська родина: Родинний і громадський побут / Упорядник Лідія Орел. — К.: Видавництво імені Олени Теліги, 2000.



**О. Л. Якимович**



## **ЄВРОПЕЙСЬКЕ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ У ТВОРЧІЙ РЕЦЕПЦІЇ ОЛЕГА ОЛЬЖИЧА**

*У статті досліджуються середньовічні мотиви лірики відомого українського письменника, представника “празької школи” Олега Ольжича. Акцентовується увага на творах збірок “Рінь”, “Підзамча”, “Вежі”.*

**Ключові слова:** *мотиви середньовіччя, патріотизм, камінь, залізо, меч.*

*In the article was analyzed the medieval features of famous Ukrainian writer, the member of “Prague school” Oleg Olgzich. The attention was accented on poems from books “Rin”, “Pidzamcha”, “Vezgi”.*

**Key words:** *features of the Middle Ages, patriotism, stone, iron, sword.*

У перші десятиріччя ХХ століття увесь тягар збереження власної самобутності і неповторності, відшукування нових орієнтирів — і культурних, і соціальних, і політичних, — на які б могла надійно опертися українська нація, ліг на українську літературу.

Львівський журнал “Літературно-науковий вісник” за редакцією Д. Донцова спричинив різкий виклик вічному наріканню на долю та наслідуванню чужих, зовсім не властивих українській літературі, світоглядних позицій. Дмитру Донцову вдалося залучити до співпраці талановитих молодих людей, які силою свого таланту здійснили “цілу революцію в житті покоління” [8; 27]. Донцов визначав цих авторів як “трагічних оптимістів”, а вони в особі Є. Маланюка, Л. Мосендза, О. Стефановича, О. Теліги, Ю. Липи, Ю. Клена почали творити нову літературу. Широкому загалу українських читачів ця плеяда творців відома як “письменники празької школи”. Чільне місце серед пражан посідає й Олег Ольжич, “лицар без страху і докору” [6; 16–21].

Творчості цього поета присвячено чимало наукових розвідок. Досить назвати хоча б таких авторів, як Л. Череватенко, С. Андрусів, С. Кот, С. Єрмоленко, Ю. Солод, О. Таран, О. Іваненко, Н. Лисенко, Т. Мельник, У. Самчук, В. Державин, М. Неврлий, Ю. Бойко, Б. Чер-

вак. Ці дослідники сформулювали основні закономірності поетичного стилю О. Ольжича.

О. Ольжич — майстер українського вірша, обдарований епічним хистом. Як писав В. Державин, “належне ідейне й мистецьке сприйняття поезії Ольжича вимагає від читача високого рівня літературної культури — ба навіть чималої обізнаності з передісторією та історією Європи”. Ольжич — борець. Він, як і Є. Маланюк, за сильну державу, якій присвячує і свою поезію, і своє життя. Він творчо продовжував традиції неокласиків. Його муза — холодна й сувора. Тони його похмурі, улюблені барви — сіра й чорна. Поет раз-у-раз повертається до мотиву смерті чи смертельної небезпеки, героїчної самопожертви, навіть передбачення власного кінця. Хоч би що Ольжич не писав, що б не хотів відтворити, у всьому — в образах, ситуаціях, мові і т. д. — відчувається знання історії людства, його епох і катаклізмів, виразна перевага історичного мислення.

Стиль О. Ольжича Б. Червак порівнює з блиском гострого меча, хрепцем передзвоном, який не залишає ворогам України жодних шансів: “Рубікон перейдено, всяка жертва віднині потребує помсти. Все особисте має відійти на задній план” [8; 43]. У цих словах дослідник, як бачимо, наголошує на таких рисах як влучність, афористичність фрази, її закличність. Характеризує поетику Олега Ольжича як неординарну: його “мужні, суворі, лаконічні образи” гармонують зі способом спілкування з читачем. “Ольжич говорить зі світом на “ти” і має на це право, бо за його плечима “здобутий в огні бастион”, а поруч із ним душі “братів, що в далеких в’язницях, і тих, що упали, братів” [8; 15]. Щодо образної системи творів поета, на думку Б. Червака, історичні алюзії О. Ольжича істотно доповнюють історіософію Є. Маланюка: поруч із образами “Степової Еллади” та закованими у “залізни строфи” лавами середньовічних лицарів, у поезії О. Ольжича ожили наші пращури — готи, гали, анти.

Що ж стосується Оксани Таран, вона виділяє такі основні риси поетичного стилю поета:

- громадянська пафосність;
- піднесення духу;
- сповідальність;
- відкритість до сучасників;
- опертя на ключові слова (воля, меч, лезо, каміння, сталь, залізо)

[7; 59–61].

“З підпілля темного йде у світ широкий український боєвик-революціонер із сурмою в руках і мечем при боці. З-під землі виходить він на світло денне і ставить свої кроки, повільні, може, але певні... Кат був його повитухою, скрипіт шибенець — колисковою піснею, а казками — зойки катованих. Годувався терпінням народу, а вмивали його сльози сиріт... Лиця усміх його не красить, але й сум йому чужий. Про боязнь не чув. Милосердя не просить. Він віру має — віру в народ свій, з котрого йде й серед котрого жити буде... Апостолом боротьби він був, є і буде, але в руці — меч, а слово і тони його сурми будуть тільки відгуками його діл. Він апостол думки і чину. І йде він між український нарід: будити тих, що не пробудилися ще з рабського сну, додавати сил тим, що стоять у борні тих, що, виснажені впали на шляху. І сам рости, міцніти буде на своїй мандрівці, бо він творець сили і сили твір...” — так писав ніби про себе і визначав свою життєву місію видатний український поет — Олег Ольжич — у статті “Хто кров’ю і волею зціпить в цемент безвладний пісок мільонів” [4; 8].

Про таких борців, як О. Ольжич, болгарський поет Христо Ботев сказав: “Хто за волю життя віддав — той не вмирає!”

Про це свідчить поезія О. Ольжича. Збірками “Рінь” (1935), “Вежі” (1940), “Підзамча” (1946) він увійшов в українську літературу як поет раціональної, предметної лірики, яка заперечувала сентиментально-сльозливе оспівування життя та образ пасивної, безвольної людини. Поет будує свою візію минулого на пралюдській та праслов’янській історії, сягає зором античної Греції та Риму, епохи Київської Русі.

Перша Ольжичева збірка “Рінь” (1935) є, так би мовити, аполітична. Загалом у ній переважають мотиви праісторії людства, античної Греції й Риму, схоплені не тільки ерудицією, але й інтуїцією вченого-археолога й історика. Важливими для поета є духовість, ріст і розвиток людини, її соціальної суті, її звичаїв, нахилів, ментальності і моралі. Ольжича найбільше цікавить зміна епох і володінь, занепад культур та імперій, химерна доля завойовників. Досить виразно бачимо цю тенденцію в невеличкій poemі “Ганнібал в Італії”:

*“І скрута знову. Завтра чи тепер  
Кінець, що наближається без стриму?  
Здавалося, у попелі умер,  
Погас вже гарячковий огник Риму” [5; 58].*

Найсильніше виявив Ольжич своє історіософічне мислення у вірші “Був же вік золотий”, який він попередив епіграфом, взятим з “Метаморфоз” Овідія. Поет подав у ньому стисло характеристику чотирьох основних епох людської історії починаючи “золотим віком” і закінчуючи “холодом віку заліза”:

*“Дня і місяця й року чотири пори, а на гльобі —  
В дужих карбах людське неспокійне і жадібне серце.  
І для нього судився довічний почвірний колобіг” [5; 56].*

Позитивно розуміючи діалектику людського розвитку, митець доходить до ствердження невпинної зміни явищ і процесів природи, а разом з нею і всього людства.

Поезії “Галли”, “Готи” з циклу “Залізо” переносять нас до давньої доби слов’янського племені, яке не тільки займалося рільництвом, але й уміло захищало власну землю:

*“ Ми подолаєм знов. Ще не одні  
Нам скоряться...” [5; 30].*

*“Хай Анти ждуть за річкою в тумані,  
Мене не зрадять крицеві долони” [5; 32].*

Друга збірка поета “Вежі” (1940) своєю назвою визначає вершини духовости, що штовхає до енергійних рішень і дії, героїчних поривів. В згоді з цим ціла друга збірка присвячена революційній боротьбі за права і честь рідного народу:

*“Товаришу, любий мій брате,  
Дивитись у вічі рабам.  
Як будете так воювати, —  
Вкраїни не бачити вам” [5; 64].*

Лапідарність вислову, посилена внутрішнім динамізмом, і свідоме речення розтягнутої оповіді й описовості утворюють лірику напружених епізодів, поезію мужності й боротьби. На виробленні саме цих особливостей Ольжичевої лірики позначились і екстремальні умови життя, в яких перебував поет (наприклад, окупація Галичини 20–30-х рр.). Тому його поезія — це поезія боротьби й самопожертви.

Цикл “Незнаному воякові” (1935) композиційно складає другу частину “Веж”. Він становить поетичну історію галицького революційного підпілля:

*“І йдуть по шляхах звідусіль, як один,  
Одною густою юрбою,  
Меткий робітник і важкий селянин,  
По зброю і просто до бою” [5; 72].*

Ольжич, як перед ним Франко й Хвильовий, хотів з пасивної маси селянок виховати діловий, активний і свідомий своїх завдань народ:

*“Захочеш — і будеш. В людині, затам,  
Лежить невідгаданна сила.  
Зрослась небезпека з відважним життям,  
Як з тілом смертельного крила” [5; 69].*

Третя за чергою Ольжичева збірка “Підзамча” (1946) була видана після його трагічної смерті. Тематикою й настроєм багатьох своїх віршів, а “Підзамчам” насамперед, поет найбільше схиляється до неокласики. Прочитання цих поезій вимагає від читача певної ерудиції, знання історії, філософії, мистецтва. В них відчутна гармонія думки й почуття, урівноваженість настрою, замилювання не тільки до класичних тем і художніх засобів, але й до класичного спокою, наскрізна синкретичність та глибока інтелектуальність.

Ольжич творить поетичні намистини, а не разок тісно зв'язаного намиста. Говорячи натяками, він робить читача співтворцем своєї поезії. Він ненавидить споживачів, кличе читачів ступати важкими сходами на гору, там, де зорі і могутній вітер. Пишучі вірш “Підзамча”, немов заглянувши в українські XIV та XV століття, даючи ідеальний образ українського Середньовіччя, в якому все так вабить нашою запашною землею, так променисто-спокійно оживає — і кушніри, й ткачі, і ковалі, все дотикально відчутне серед містерії української природи. Вірш за віршем оформляється конфлікт Підзамча. Хочеться віддатися теплому затишкові Підзамча — і не можна. Хочеться бути просто людиною — а треба бути воїном.

Який же вихід з цього конфлікту? Збірка показує не одне розв'язання конфлікту. Можна знайти вихід у вірі в Бога і людину:

*“Земля широка. Мудрий в небі Бог.  
І серце людське мужнє і велике” [5; 91].*

Але це вихід тільки внутрішній, тільки суб'єктивний. Є об'єктивний вихід: з Підзамча виростають вежі Замку. Держава стає на охороні миру простого люду.

Тема Підзамча розкривається темою України. України, що ще не збудувала свого Замку, України, де жінки “тчуть при огнищах собі”, а чоловіки — “в дощах на пасовиськах” [5; 92].

Є в О. Ольжича один прекрасний вірш, який називається “Голяндський образ”. Ця поезія нав'язана авторові, очевидно, поетикою малярства XV—XVII ст. Йому вдається надзвичайно тонко передати почуттєвість цих безсмертних картин, вглибитися в ту незабутню епоху. Так він ніби прагне досягнути духову велич одного з найбільших, найзавзятіших європейських народів. О. Ольжич робить це через призму почуттів і думок невідомої голландської жінки. Вона, витривала і сильна, хоч хвилинами, напевне, буває й слабка, з надією чекає свого чоловіка:

*“Він приїде у плащі зі шкіри,  
Із лицем, пошматаним огнем,  
Привезе коріння й вин без міри  
І велике серце кам'яне” [5; 87].*

“Велике кам'яне серце” — це не тільки те чоловіче серце, де кожна жінка завжди віднаходить підтримку і заспокоєння, ніжність і любов, а й палке серце — справді велике і справді кам'яне — цілісної людини, виплеканої у віках Середньовіччя. Те “серце”, що дало силу перенести всі бурі переломної доби Відродження і зберегти свою вартість. Це “велике серце” — дух Старої Європи, що завжди підносився над ницістю і немічністю плотського, матеріального життя. Це про нього думав Євген Маланюк — другий наш великий мрійник відродження ідеалу християнського лицарства з духу Середньовіччя — коли писав у вірші “Пам'яті поета і воїна”, звертаючись до російського, справді європейського письменника — Ніколая Гумільова:

*“Друже, з бронзи різблене обличчя,  
Яре серце й вогняний язик  
Ми принесли з середньовіччя  
В зубожілий пранцоватий вік” [3; 260].*

Поетика О. Ольжича докорінно відрізняється від традицій попередніх періодів нашої літератури. Автор знаходить такий художній стиль, який би і відображав грізну добу, і виховував би водночас нову, героїчну, “донцовську” людину. Людину мужню, мудру і шляхетну. Тому такими несподіваними були для його сучасників і ті художні за-

соби, і особливості, якими він користувався і для розкриття, “проявлення” архаїчних епох, і для передачі взагалі свого світовідчуття.

Ольжич бачив світ як сталу змінність історичних циклів, у цій змінності він знаходив світову системність.

Він бачить неминучість трагічного, він не боїться кінцесвітнього у вселюдському універсумі, але за ним, за обривом у прірву, у далечині він бачить світлосяйний початок і в золотій короні цього нового світу — Україну.

#### Список використаних джерел

1. Державин В. О. Ольжич — поет національного героїзму // Українське слово. — К., 1994. — Ч. 2. — 538 с.
2. Качуровський І. Променисті силуети: Лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки. — К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. — 766 с.
3. Листок з вірію: Поезія укр. діаспори / Упоряд. Г. Кирпа, Д. Чередниченко. — К., 2001. — 446 с.
4. Муза любові і боротьби. Українська поезія празької школи / Упоряд. М. Неврлий. — К.: Український письменник. — 1995. — 356 с.
5. Ольжич О. Вибрані твори. — К.: Смолоскип, 2007. — 664 с.
6. Самчук У. Лицар без страху і докору (О. Ольжич) // Слово і час. — 1997. — № 1. — 16–21 с.
7. Таран О. Своєрідність поетичної манери Олега Ольжича // Слово і час. — 2000. — № 4. — 59–61 с.
8. Червак Б. Між лезом меча і сріблом полину. — Дрогобич, 1994. — 64 с.

## Валентина Колесник

### ПРОСТОРОВО-ЧАСОВИЙ КОНТИНУУМ У ПОВІСТІ В. П. КАТАЄВА “СВЯТОЙ КОЛОДЕЦ”

*У статті акцентується увага на особливостях та функції просторово-часових відносин у повісті В. П. Катаєва “Святой колодец”. Простежується зв’язок особливостей хронотопу зі свідомістю головного героя.*

**Ключові слова:** хронотоп, свідомість, ретроспекція.

*The article points out at the particular qualities and functions of spatiotemporal relations at the V. P. Kataev’s novel “Holly well”. The connection between specifics of chronotope and consciousness of the main hero is traced in the novel.*

**Key words:** chronotope, consciousness, flashback.

Категорії часу та простору — стрижневі у художній організації тексту повісті “Святой колодец”. Пересічення різних часових вимірів, створення складної системи координат часу та простору сприяє відображенню внутрішнього світу героя, що є гомологічним (С. П. Львов) по відношенню до зовнішнього хронотопу. М. М. Бахтін відзначає: “Хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен” [1; 235].

Дослідження категорії хронотопу у творчості В. П. Катаєва, з нашої точки зору, є актуальним, оскільки письменник звертався до історії, намагаючись осмислити її та втілити у художньому світі. У цьому плані менш за все вивчена у літературознавстві повість “Святой колодец”.

Серед особливостей функціонування часу у повісті є те, що в основі оповіді — ретроспекція. Предметом зображення постають сновидіння героя, що відображають його спогади, які, у свою чергу, являють собою не послідовну зміну подій та явищ, не цілісний логічно підпорядкований історичний відрізок чи період життя героя, а їх уривчасті фрагменти.

Як відзначає Ю. М. Лотман, “непредсказуемость сна делает всякое запоминание его трансформацией, лишь приблизительно



выражающей его сущность <...> сон обставлен многочисленными ограничениями, делающими его чрезвычайно хрупким и многозначным средством хранения сведений [5; 126].

Сновидіння мотивує дискурс, що конструює суб'єктивну картину світу. Відбувається заміна хронологічного зв'язку асоціативним, що й обумовлює часові зміщення у хронотопі. Як помічають дослідники, літературному сновидінню притаманні такі ознаки: метонімічність епізодів, композиційна розімкнутість, руйнуються часові та просторові межі. У повісті “Святой колодець” очевидна сегментація часу, яка виявляється у нерівномірності описів різних часових відрізків, сюжетно-композиційна конструкція базується на просторово-часових зміщеннях. Так, герой повісті “Святой колодець” у своїх снах перебуває одночасно у трьох вимірах: минулому, теперішньому та майбутньому. Час рухається “из будущего в прошлое, принося с собой обломки событий, которые еще должны произойти”. Неодноразово вказується на зворотний рух часу. Автор прискорює та уповільнює час, наділяє його парадоксальною особливістю протікати у протилежному напрямі. Наприклад: “время начинает бежать в обратном направлении”; “я <...> стал свидетелем обратного движения времени” [4; 78].

За допомогою снів герой переміщується із фізичного простору у потойбічний. Межа між просторами сновидного та реального світів розмита у свідомості героя. У повісті реалізується метафора “життя — це сон”, про що свідчить внутрішнє мовлення героя: “Собственно говоря, все это мне вовсе не снилось, а было на самом деле, но так мучительно давно, что теперь предстало передо мной в форме давнего, время от времени повторяющегося сновидения. <...> И то, что раньше не было вполне сном, а скорее воспоминанием, теперь уже превратилось в полинный сон, удивительный своим сходством с действительностью” [4; 18]. Як вважають дослідники, у сновидіннях різні простори синтезуються, створюючи аналог реальності. Це “нереальная реальность” [6; 126]. З нашої точки зору, простір сновидень у повісті “Святой колодець” виконує символічну функцію. “В произведении, в котором мир сновидений воспринимается как не менее реальный, чем мир яви, естественно, онирическое пространство выступает как равноправное физическому и как гомологическое по отношению к нему, поэтому топологические представления главных

действующих лиц по-своему мотивированы и создают символическое пространство” [3; 29]. Так, у сюжет неодноразово уплітається мотив відображення за допомогою звернення до традиційних символічних образів, таким як озеро, річка і т. д. Наприклад: “В неподвижных водах отражалось бессолнечное алюминиевое небо” [4; 34]. Річка є символом безповоротного потоку часу, а також перешкоди, що розділяє два світи [9; 59]. Мова іде не тільки про розділення культурного та природного світів, але й про перехід зі світу живих у царство мертвих. Безповоротність минулого викликає у героя асоціювання свого теперішнього зі знаходженням у потойбічному просторі, з небуттям: “Мы опять любили друг друга, но теперь эта любовь была как бы отражением нашей прежней земной любви” [4; 5]. Знаковим у повісті стає і такий топос як колодязь, що осмислюється як канал зв'язку з потойбічним світом. Згідно з фольклорними мотивами, колодязь служить шляхом, що веде в інший світ. Даний образ несе в собі особливе символічне навантаження. Колодязь служить відправною та заключною точкою у подорожі героя по ониричному простору, що вказує на реалізацію міфологічної моделі часу та простору, головною особливістю якої є циклічність. З нашої точки зору, колодязь символізує межу, переступаючи яку, герой переходить у простір потойбічного світу та повертається у реальність.

В ониричному просторі, у свою чергу, герой переміщається по простору географічному, що поданий двома основними координатами: Росія та Америка. Подолання межі (океану), з нашої точки зору, переключається зі станом героя між сном та дійсністю.

Основне місце у сновидіннях героя займає хронотоп дороги, а також вулиці, коридора, сходів. М. М. Бахтін відзначав: “Значение хронотопа дороги в литературе огромное: мало какое произведение обходится без каких-либо вариаций мотива дороги, а множество произведений прямо построены на хронотопе дороги и дорожных встреч и приключений”. Подібно до героїв таких романів як античний роман мандрювань, грецький софістичний роман, роман бароко 17 століття, герой В. П. Катаєва вирушає у “чужий” світ. “Аналогичную дороге функцию в этих романах несет “чужой” мир, отделенный от своей страны морем и далью” [2; 394]. Для опису простору “чужого” світу характерні такі постійні епітети як “искусственный”, “синтетический”, “неживой”, “мертвый”. Наприклад: “... в пустом

кирпичном камине бушевало <...> газовое пламя — искусственное, неживое, слишком белое...”. Виникає опозиція “свій” / “чужий” світ. Якщо Америка для героя — “искусственная страна”, то Росія — “страна моей души” [4, 85]. Простір “свого” світу зображається за допомогою таких пейзажних малюнків: “вечнозеленый куст, усыпанный среди зимы яркими пунцовыми цветами”, “ангельское небо”, “солнечное русское июньское утро” і т. д. В. Н. Топоров виділяє два види міфологеми дороги: “1) путь к сакральному центру <...>, который приводит к объединению себя с этим сакральным центром, которое означает полноту благодати, <...> 2) путь к чужой и страшной периферии, которая мешает объединению с сакральным центром или уменьшает сакральность этого центра. Этот путь ведет от уютного, защищенного надежного “малого” центра — своего дома <...> к царству неопределенности, негарантированности, опасности, которая постоянно возрастает” [8; 262]. У свою чергу, хронотоп порога та хронотопи вулиці, коридора, сходів, на думку М. М. Бахтіна, символізують життєвий перелом, духовну кризу. Ониричний простір “чужого” світу у повісті “Святой колодец” автор подає як нескінченний лабіринт, що складається з безлічі вулиць, коридорів і т. д. На нашу думку, подібний простір гомологічний внутрішньому стану героя, його переходу у простір небуття: “О, если бы вы знали, как я был одинок и незащищен, когда <...> вошел в лилово-зеленое пекло почти тропической нью-йоркской ночи — тяжелой, влажной, бездыханной, — и как я пошел по однообразно светящимся коридорам таможни, как бы вырезанным в ледяном теле айсберга...” [4; 37]. Зауважимо, що характеристика потойбічного світу містить одну постійну деталь: “несколько страниц с уголков обуглились”, “смуглое, точно слегка закоптевшее тельце”, “темное, как бы обуглившееся лицо”, “черные, как бы обуглившиеся скалы” і т. д. Ключовими словами стають також слова “опасность”, “смерть”. У самого героя виникає асоціація з пеклом: “...ночь тянулась без исхода, и я всем своим существом чувствовал приближение чего-то страшного. Можно было подумать, что всему этому — как в аду — никогда не будет конца” [4; 21]. Для хронотопа вулиці характерні мотиви безлюдності: “Я увидел другую улицу, такую же пустынную и кирпичную, как и предыдущая” [4; 40]. Як відзначає С. П. Ільов, “пространство служит средством для выражения как внешнего, так и внутреннего

мира действующих лиц” [3; 32]. Так, долаючи безлюдний простір, герой знаходиться у незмінному стані онтологічної самотності. Наприклад, “... я был всего лишь одинокий старый чужестранец, без связей, без знакомств, заброшенный в глухую страну сновидений и блуждающий по ней на ощупь, как слепой” [4; 47].

Суттєвого значення набуває хронотоп зустрічі у повісті “Святой колодец”. М. М. Бахтін звертає увагу “на высокую степень эмоционально-ценностной интенсивности” даного хронотопа [2; 392]. Так, єдина зустріч героя на безлюдних вулицях — зустріч з “маленьким человечком”, бідним стариком: “я <...> заметил очень далеко впереди... <...> В перспективе пустынной улицы маленького человечка, который, выйдя из-за угла, стоял на перекрестке и неподвижно смотрел на меня” [4; 42]. Зауважимо, що зустріч відбувається на перехресті, що, у свою чергу, несе символічне навантаження. Згідно зі слов’янською міфологією, “перекресток — роковое, “нечистое” место, принадлежащее демонам. <...> Полагают, что на перекрестке нечистый дух имеет власть над человеком <...> По поверьям, на распутьях дорог можно увидеть ведьму, русалок, лешего, черта. Проход через перекресток сопряжен с различными опасностями” [7; 360]. У свою чергу, старик “обладает магическим знанием и находится в контакте с иным миром <...> Нечистая сила (домовой, леший, водяной...) по своему внешнему виду уподобляются старику” [7; 449]. Даний образ, а також така просторово-часова координата як перехрестя, як і вищеназвані ознаки, відносяться до демонічного колориту інфернального хронотопу, указують на знаходження героя на межі двох світів, буття та небуття.

Страх героя перед “чужим” світом, неможливість знайти вихід з нескінченного, безлюдного простору обумовлює пошуки закритого простору як способу захисту від зовнішнього “страшного” світу. “Изображение замкнутого пространства может служить наглядным примером композиционных возможностей топологических образов для выявления духовной структуры героя. Замкнутое пространство дома, комнат обычно служит основанием для образов онирической (сновидческой) топологии...” [3; 26]. Таким простором у сновидіннях героя служить готель, ізольованість номерів якого настільки відповідають душевному стану героя, що він починає ототожнювати себе з даним топосом: “Это было ощущение единства моего собственного

тела и тела гостиницы, где меня поселили. Одновременно я был и человеком и зданием” [4; 69]. Однак обмежений простір, запрограмованість предметів побуту, що знаходяться у номері, також викликає у героя страх, передчуття небезпеки та усвідомлюється як інфернальне: “Я тотчас повернул пластмассовое колесико, и пронзительная могильная струя охлажденного воздуха пролетела по темноватому номеру...” [4; 37].

Пересування героя у просторі супроводжується подорожуванням у часі: “Время — странная субстанция, которая даже в философских словарях не имеет самостоятельной рубрики, а ходит в одной упряжке с пространством...” Дані роздуми героя перекликаються з аналогічним твердженням М. М. Бахтіна: “Время как бы вливается в пространство и течет по нему (образуя дороги) <...> Метафоризация дороги разнообразна и многопланова, но основной стержень — течение времени” [2; 392].

Категорія часу неодноразово стає предметом рефлексії героя. Він відчуває владу часу над собою, що викликає у нього почуття страху та розгубленості. Зауважимо, що основними епітетами до поняття час постають: “бесконечное”, “необратимое”, “нескончаемо растянувшееся”, “пропавшее” і т. п.

Очевидна двоплановість часу:

- 1) час як прогрес, рух, розвиток;
- 2) час як фатум, межа, смерть, пійма.

Наприклад: “автоматическим экипажем управлял, вцепившись в руль, страшный, мохнатый, как черт, шофер со зверским мифистифельским лицом” [4; 70]. При цьому, у першу чергу, час у сприйнятті героя виконує руйнівну функцію: “Точнее всего я могу узнать время не по часам, а, например, рассматривая свою руку, усыпанную уже довольно крупными пятнышками старости. <...> И я вижу неотвратимое разрушение своего тела” [4; 83].

Багато художніх деталей символізують утрату часу, його безповоротність. Одною з найяскравіших деталей стає взуття героя: “Движение времени можно было определить только по блеску обуви, которая постепенно тускнела. <...> Обувь обнаружила способность стареть. <...> Я поглядывал на них, как на часы, с ужасом замечая, что не только мое тело, но и так называемая душа стареет вместе с ними, покрывается царапинами времени...” [4; 35].

Вихід із простору “страшного” світу, боротьба з безповоротністю часу здійснюється героєм шляхом переміщення у простір “свого” світу, що супроводжується переходом у фізичний простір із оніричного. Реалізується ситуація повернення у “загублений рай”, на що указує також присутність такого знакового топоса як сад: “...за окном внизу сияет сад моей души” [4; 94].

З нашої точки зору, одною з головних функцій хронотопу у повісті “Святой колодец” є відображення внутрішнього життя героя, тому що час та простір у повісті суб’єктивовані, є формами вираження свідомості героя, “я” героя гомологічне топологічним та хронологічним образам. Однак проблема літературознавчого дослідження повісті “Святой колодец” шляхом аналізу особливостей та функцій хронотопа залишається відкритою, тому що окремого розгляду вимагає з’ясування ролі хронотопу у створенні сюжету, художнього світу даного твору, а також визначення жанрового значення просторово-часових відношень у повісті “Святой колодец”.

#### Список використаних джерел

1. Бахтин М. М. Эпос и роман / М. М. Бахтин. — СПб. : Азбука, 2000. — 301 с.
2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики : Исследования разных лет / М. М. Бахтин. — М. : Художественная литература, 1975. — 502 с.
3. Ильев С. П. Русский символистский роман. Аспекты поэтики / С. П. Ильев. — Одеса : Печатный дом, 2004. — 184 с.
4. Катаев В. П. Алмазный мой венец : повести / В. П. Катаев. — Кишинев : Лумина, 1986. — 480 с.
5. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. — СПб. : Искусство — СПб, 2000. — 704 с.
6. Руднев В. П. Прочь от реальности. Исследования по философии текста / В. П. Руднев. — М. : Аграф, 2000—432 с.
7. Славянская мифология : Энциклопедический словарь. — М. : Международные отношения, 2002. — 512 с.
8. Топоров В. Н. Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст, семантика и структура. — М. : Наука, 1983. — С. 227—284.
9. Энциклопедия символов. — М. : Торсинг, 2001. — 532 с.

*Оксана Гальчук*



**СВОЄРІДНІСТЬ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕТИЧНОЇ ФАУСТІАНИ  
ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ДУХОВНИХ ШУКАНЬ  
20–30-Х РОКІВ ХХ СТ.**

*У статті аналізуються твори Павла Тичини, Олекси Влизька, Максима Рильського і Юрія Клена, у яких інтерпретується образ Фауста. Визначаються тенденції української поетичної фаустіани 20–30-х років ХХ ст. як відображення складної і суперечливої духовної атмосфери часу.*

**Ключові слова:** інтерпретація, традиційний образ, фаустіанські мотиви, реценція.

*The article analysis the image of Faust in the works of Pavlo Tychyna, Oleksa Vlyzko, Maxim Rylsky and Yrii Klen. The interpretation tendencies of the motives of Goethe's "Faust" are defined as the reflection of the complex and conflicting spiritual time atmosphere.*

**Key words:** interpretation, traditional image, Faust's theme, borrowing.

Починаючи з трагедії Гете, доля Фауста в більшості літературних інтерпретацій — це метафора життя людини і всього людства, що прагне пізнання. Та після Гете традиційні персонажі стають переважно метонімічними: у них виділяється якийсь один важливий для певної епохи чи художніх завдань письменника аспект значення. В українській літературі 20–30-х років, уже хрестоматійно означених як роки “розстріляного Відродження”, серед розмаїття сюжетно-образного матеріалу літературного походження саме фаустіанський сюжет (не без впливу українських перекладів трагедії Гете, які з’явилися у той час) зазнав особливої актуалізації. Виступаючи в ролі естетичного подразника, фаустіанські мотиви і власне образ Фауста одержали нове життя в творах різних жанрів, автори яких — П. Тичина, М. Рильський, О. Влизько, В. Винниченко, Г. Косинка, І. Кочерга, В. Петров (Домонтович), пізніше Юрій Клен та інші — репрезентували стильове й ідейне розмаїття тогочасного літератур-

ного життя. Таким чином, українська фаустіана, зокрема поетична, стає певної мірою відображенням напружених пошуків нових мистецьких орієнтирів, гострих дискусій щодо спадщини минулого і водночас творення новітніх міфів.

На трагічного Фауста, якого автор протиставляє іншому знаковому образу — Прометееві — натрапляємо в поезії Павла Тичини “Ходить Фауст...”. Свій інтерес до цих образів Тичина обґрунтував у статті початку 20-х років “Про вічні типи в світовому письменстві”, яка побачила світ вже після смерті автора. Порушуючи проблеми “секретів” довговічності мистецтва, механізму взаємодії традицій і новаторства, письменник прагнув осягнути закони переосмислення “вічних” типів, серед яких його особливо захоплюють Прометей і Фауст: “Прометей. Фауст. Що може сильніше захопити людське серце, як ці дві теми? Прометей — як вияв діючої динамічної духовної сили, і Фауст — як вияв сили філософської, глибокої, кабінетної. Воістину сім'я титанів найрізноманітніших по своїй істоті: сила і розум!” [15, 153]. Ці дві антагоністичні, на думку Тичини, сили зійдуться у непримиренному конфлікті в поезії “Ходить Фауст...”. Щоправда, це було не перше звернення українського поета до трагедії Гете. Так, у поемі “У космічному оркестрі” грандіозні картини космосу викликають у пам'яті “Пролог на небесах” до “Фауста”. Пізніше (а вірш “Ходить Фауст...” входив до збірки 1924 р. “Вітер з України”, характерною ознакою якої є культурологічний зміст) Тичина знову звернувся до фаустіанської теми, сконцентрувавши увагу на проблемі протистояння Фауста і Прометея.

Увесь ідейно-художній зміст поезії “Ходить Фауст...” розкривається через антонімії “смирнення — бунт”, “розум — сила”, які відповідно втілюють Фауст і Прометей, проектуючи принципове протистояння двох світів і двох світоглядів. Фауст Тичини — носій ідей християнського гуманізму (“Ходить Фауст по Європі з молитовником в руках”), його позиція смирнення (“Я ношу в душі вериги, не цураюся релігій, не бунтую — тільки книги все пишу, пишу, пишу...”) розбивається об неприховану агресивність Прометея, весь сенс життя якого в бунті. На запитання Фауста “Хочеш світ творить новітній? А чого ж ти безробітний?” Прометей знаходить залізний у прямому й переносному сенсі “аргумент”: “А того, що ти не Фауст! А того, що ти панок! Як візьму я молоток!”. Одразу уявляється, що подібний діалог



могли б вести булгаківський професор Преображенський і Шариков, де за плечима першого традиція, культура, людська гідність, а у його опонента — груба сила, вседозволеність і спотворена мораль.

Закономірно, що трагізм Фауста, безсилового проти нового “героя” дня, залишився поза увагою радянських критиків: на думку О. Губара, у цій поезії Тичина затавровує Лже-Фауста [4, 107]. На жаль, ще принциповіше висловився у своєму дослідженні “Феномен доби, або Сходження на Голгофу слави” В. Стус, який назвав тичинівського Фауста “чимось більшим, ніж шарж. Це просто карикатура”, а сам вірш зарахував до числа творів, де “поет утверджує себе на позиціях марксистського розуміння історії... в дуже-дуже своєрідний спосіб, шукаючи виходу із етичних суперечностей нової доби” [14, 51]. З останнім важко не погодитися, але спроба Тичини узгодити свої принципи з новою ідеологією втілюється не в образі Фауста, а Прометей. Таке прочитання образу виглядає цілком логічним, якщо розглядати вірш “Ходить Фауст...” як продовження теми, розпочатої в поемі-феєрії “Прометей”, однойменній поезії “Прометей” і завершеній у вірші “Слався!”.

На нашу думку, ці твори складають антиутопію, у центрі якої — історія повільної, але невідворотної деградації титана-захисника людства, що, опинившись сам на сам із тоталітарною системою, починає шукати виправдань терору й насильству, а з часом і сам стає частиною зла, проти якого нещодавно боровся. Якщо в поемі-феєрії Прометей, вражений, як змінилося врятоване ним людство, що перетворилося на безлику й жорстоку масу, запитує себе, чи не доведеться тепер поставати проти нього, як колись проти тирана Зевса, то у вірші “Прометей” він вже починає діяти. Тичина модернізує давній міфічний сюжет: з’являються мотиви “чергових тиранів” (“*тиран черговий мені орлів та коршаків із сміхом насилав, щоб упевнитись, чи я ще живий? І раз прилетіло їх не два, не три. За двоголовим — одноголовий, білий, чорний, за ним іще якийсь, іще...*”) і “самовизволення Прометей” (“*Тут я не витернів! Двигнув плечима!*”). Для цього “нового” Прометей людські життя, в ім’я яких він готовий був на тисячолітні страждання, — ніщо, визволяючись він “*подавив свого й чужого люду — без ліку...*”. Тичина надзвичайно тонко передає почуття Прометей від усвідомлення своєї нової сутності: герой нажаханий, розуміє, що сталося не-поправне, інакше не було б запитань: “*Дивлюся тепер на кров, на корчі*

*тіла, на руїни. Заплакати? Себе убить?*”. Але страх, який ховається в його сумнівах, бере верх і він проголошує нове життєве кредо: *“Творить життя нове — хоч би й по трупах”*. “Новий” Прометей — страшна пародія на того, чие ім’я — знак любові до людей, сміливості духу й поступу. В останньому рядку поезії звучить відверте визнання Прометеєм (на жаль, і автором, який “передчуває власну Голгофу” [14, 70]) свого безсилля перед системою — *“Так мусить бути”*.

У поезії “Ходить Фауст” автор відтворює наступний етап деградації Прометея, підсиливши трагізм цього процесу протистоянням Прометея і Фауста. Інтерпретація Тичиною Фауста як символу розуму цілком вписується у європейську традицію початку ХХ століття, за якою Фауст — це, насамперед, втілення людського духу, якому властива саморефлексія, сумніви, творчий пошук. Таке потрактування гетівського героя, примножене на узагальнення “фаустівська душа” Європи”, набувало актуалізації в роки відомої літературної дискусії 1925–1928 років. Один із її “заспівувачів”, М. Хвильовий, вважав, що для нового мистецтва потрібен творчий дух, деміург, і що внутрішню силу він ототожнював з Фаустом. Більше того, формально образ Фауста виступав як теза “психологічної Європи” — орієнтира на шляху до відродження. Знаменно, але саме Тичина у поезії “Ходить Фауст” ще до виступів М. Хвильового символічно означив дві сили, що зійдуться не лише на теренах дискусії — силу Прометея і розум Фауста. У поезії “Слався!”, що увійшла до “Кримського циклу” 1926 р. і, на нашу думку, виконує роль фінальної частини антиутопії, у Прометея вже не буде опонентів — ні богів (адже “Бог Умер!”), ні героїв (бо Фауст “бродить по Європі з молитовником в руках”). Прометей став втіленням “розуму”, і “зустріння матер’яльних сил”, і “вічного випромінювання людської краси!”. Додавши визначення самого Тичини “Прометей — це сила”, одержимо — “наше все”: і дух, і матерія, і сила, і краса.

Між Прометеєм однойменної драми-феєрії і Прометеєм “Слався!” майже десять років повільної, але невідворотної деградації ідеї революційного перетворення світу. Безсумнівно, Тичина це зрозумів. Але для себе обрав життя в ілюзії, “відмову від самого себе”, як писав В. Стус, що ознаменувала, за його ж визначенням, “феномен доби” [14, 76]. Додамо, і трагедію самого поета, що, як герой антиутопії, пройшов шлях від злету до “відходу”, за В. Баркою [1, 164].

Тож думається, що в поезії “Ходить Фауст...” Тичина затавровує не лже-Фауста, а лже-Прометей, що перетворився на символ знахабнілого плебсу. Таким чином, Фауст Тичини не карикатурний образ, а трагікомічний. Як трагікомічний Дон Кіхот, що рушає зі списом на велетнів, навіть якщо насправді це вітряки.

Поема-феєрія “Прометей” не була надрукована за життя Тичини, а однойменний вірш, як і “Ходить Фауст” і “Слався!” хоча й побачили світ у збірках різних років, та, вирвані з контексту антиутопії, не донесли до читача авторського задуму, а радше — навпаки: аналізуючи “Ходить Фауст” В. Стус констатував, що “... уже тут починається та філософія банальності, генієм якої Тичина стане через 10 років” [14, 53]. Поетові не вистачило снаги дати правдиву відповідь на ним же поставлене в устами Фауста запитання: “... повстаннями, бунтаю, чи вщасливиш бідний люд?”, але він промовисто засвідчив, якою страшним для особистості й таланту стає тоталітаризм. Таким чином, як і і Гете, Тичина у своїй творчості на різних проблемно-тематичних (філософський, соціологічний, антропологічний, політичний) і образних рівнях, в тому числі й використовуючи образ Фауста, робить спробу осмислити суть людини ХХ століття, її болі й надії.

Не обійшов своєю увагою фаустіанські мотиви і Олекса Влизько. І це природно, адже одна з домінант творчості Влизька — інтертекстуальність його творів. Це відзначали і сучасники поета, стверджуючи, що позначену гостро-сучасним змістом поезію Влизька “не можна зрозуміти також, не взявши до уваги світову класичну і нову поезію — від Шиллера і Байрона, до Кіплінга та Кардуччі” [10, 8] і сьогоднішні дослідники його творчості, які переконані, що Влизько — поет, заглиблений передусім у книжну традицію. Співіснування у його творах власних поетичних, національно маркованих і світових образів та мотивів видається тугою молодого поета за творчим простором, який унеможливила радянська нормативна поетика.

Пошуки цього творчого простору, в якому б поет міг би вільно експериментувати, розгортати творчі дискусії, епатувати й дивувати читача, неодмінно привів би його до фаустіанських мотивів. Цьому посприяли і його враження від подорожі до Німеччини, після якої побачила світ збірка “Ох Дойштлянд!” (1930), а образи і мотиви німецької літератури ще не раз відлунуватимуть у його поезії. Та, імовірно, чи не найбільшу роль відіграло те, що схильний до парадоксів Влизь-

ко в принципі не міг оминати своєю увагою образ, що, з одного боку, в результаті тривалої рецепції перетворився на архетип, а з іншого боку, і надалі залишався відкритим для інтерпретацій. Так з'являється цикл “Лірика Фауста”. У ньому Влизько повергає в небуття “Данте, Петрарку й Нібелунгів”, трансформувавши таким чином гетівського Фауста — критика пережитків минулого — у Фауста-нігіліста, що відкидає досвід попередніх поколінь взагалі. У такий спосіб Влизько висловлює своє тогочасне захоплення енергійними “лівими” гаслами футуристів, наступальним пафосом їхніх маніфестів. “Нова генерація” футуристів проголошувала певний прагматизм, утилітарність у поглядах на поезію. Вони гаряче проповідували так звану функціональну поезію — лозунгово-плакатні словеса, культ техніки й наступ на всі літературні традиції, нігілістичне ставлення до мистецької спадщини, породжені сплеском, а чи й вибухом індустріального прогресу в 20-х роках, що став підґрунтям скепсису до культури минулого як такого собі солодкавого анахронізму. На перший погляд може здатися, що Влизько буквально “озвучує” таку позицію:

*Нема романтики! Є трест, картель!  
Нема романтики — Авто та вело!  
Та бомбами розтрощений мрамур Мікеланджело,  
та цінена лорнетом Грезова постель!  
Там, може, з випадковістю мадонна Донателло  
в кафе заспекульована, де богом джін та ель!  
Од крові, од життя тріщиш, аж шкурі жарко!  
Давно анахронізм і Данте, і Петрарка,  
і зовсім недоречний геніальний Рафаель!  
Тепер уся земля лежить в консервних скальнях!  
Оце недавно чув поет, як зарідав на Альпах  
звультгаризований — під скепсисом туриста-дурня —  
Тель! [3, 34]*

Але гіркоту розчарування автора від зображеного ніяк не замаскують ні плакатна бравада, ні постскриптом: “Авторові не доводиться, проте, жалкувати за Нібелунгами та іншим середньовічним чортівинням”, який, навпаки, підтверджує здогад: “Лірика Фауста” — інтелектуальна гра, загадка, до розгадування якої разом із впізнанням його власного “обличчя” запрошує автор. До такого розуміння “Лірики Фауста”, на нашу думку, наближується. О. Білецький, який у

лісті до М. Зерова від 7 січня 1929 року так визначав своє враження від Влизькових поезій: “Во второй книжке “Літературна ярмарка” странные стихи О. Влизько, под заглавием “Лірика Фауста”. В них упоминается Кардуччи, Ван Дейк, Новалис, музыка Россини, рапсодия Брамса, Миколоанжело, Данте, Петрарка, Рафаель, Нибелунги, Грез, “консервні скальпи” (?) и Альпы. Поистине, окультурение киевских поэтов идет гигантскими шагами. Впрочем, все это может быть, пародия на что-нибудь. Трудно тепер сказать, где пародия, где не пародия” [2]. Думається, що в циклі “Лірика Фауста” вже намічалися ті зміни в поетичному мисленні, художній свідомості Влизька, які зумовлювалися суперечливою дійсністю, охопленою лихоманкою “*риштувань, будівництва, ремонтів, надбудов, відбудов, проектів, забудов і перебудов*”, над якими він іронізував. Все виразнішими стають суперечності творчої свідомості митця, полемічної перевитрати — а звідси, й своєрідна неоднозначність позиції поета. Завжди схильний до парадоксів, у “Ліриці Фауста” Влизько демонструє, як всебільше у його творчості проявляються риси, властиві такому типові митця, як поет-трикстер. Сміслові ядро образу трикстера — міфологічного блазня, риси якого реалізують у культурі Гермес, Протей, Легба, Локи, Вакджнкага, Ворон, Удшу та інші — становить, за Ю. Манінім, “конфлікт “проростання” культурного із докультурного, природного” [9, 4]. Як стверджує К. Керенї, трикстер виявляє свою істинну природу як “дух безладдя, противник меж, кордонів”, а “безладдя — невід’ємна частина життя”. Функція трикстера — “внесення безладдя у лад, і, отже, створення цілого, введення в рамки дозволеного досвіду недозволеного” [8, 87]. Серед літературних варіантів образів-трикстера чи не найвідомішим є гетівський Мефістофель. Тож рецепція Влизьком фаустіанських мотивів не обмежується власне “Лірикою Фауста”, вона пронизує всі рівні його творчості й світосприйняття.

У особливому виді лицедійства — трикстерському — необхідність бути “іншим” дорівнює потребі стати не таким, як усі, бути унікальним. Трикстер вибудовує власний спосіб ставлення до інших: усі, хто став маскою, й усе, що застигло, піддаються перевертанню, відмерле рухається до межі свого заперечення. Подібне й у “Ліриці Фауста” Влизька: дотримуючись вимог футуристичного етикету, поет водночас пристрасно виступав і проти вульгаризації класики, і проти її культу та епігонства. Очевидно, він прагнув поєднати авангардизм і

національну класику, але, за загальним визнанням, його перебування в оточенні “укрліфу” видається більше грою в авангардиста, хоча насправді між цією роллю і справжнім Влизьком завжди зберігалася певна дистанція.

У поетичній системі автора-“трикстера” на перший план виходить гра, що виявляється на всіх рівнях тексту, починаючи від образу автора. Автор-“трикстер” піддає сумніву все шаблонне, заскніле: нормативну естетику, конвенції масової літератури, стереотипність мислення і очікування читача. Ігрова стихія іронічного дискурсу використовується автором для багаторівневої організації тексту, орієнтованого одночасно і на інтелектуала, і на масового читача, і таким чином, для перекодування. Проникливий читач повинен був прийняти запропоновану Влизьком у “Ліриці Фауста” гру. Або, принаймні, інтуїтивно відчутти за модною лексикою відкинення авторитетів крик-попередження про трагічні наслідки такого заперечення.

У дослідженні “Типологія образу автора в ліричному тексті” С. Руссова зазначає, що у кожного типу автора є своя “легенда про поета” і автор-“трикстер” — це містифікатор, який при детальному розгляді виявляє в побутовій поведінці “маску” чи ряд “масок” [12, 16]. Влизько з легкістю “одягав” різні маски. Так, він тяжів до бурлескно-гравестійної традиції: “перелицьовував” класичні жанри, наприклад, одну, зумисне вульгаризуючи її (“Ода міщанинові”, “Обивателіада”), заземлював цінності, “перевдягав” ліричних героїв у найбуденніші строї. Вдавався поет і до пародіювання лірики попередників та сучасників — М. Лермонтова (“Тамара в агонії”), М. Асеева (“Інвектива”), В. Маяковського (“Те-а-тет з Венерою Мілоською”), Б. Пастернака (“Матеріали до епопеї”). Навіть із власною смертю Влизько дозволяв собі жартувати: пустив чутку про раптову загибель, а потім, дочекавшись пафосних некрологів, об’явився, щоб далі насміхатися з чужих страхів і забобонів. Все це, як і “Лірика Фауста” — спосіб самоствердження молодого поета, адже “феномен репрезентативності того чи іншого типу автора в культурі свідчить про зміну пріоритетів у літературній традиції. Заперечення попереднього типу автора — це певний діалог з ним, відчуження його, поляризація сфер “свого” і “чужого” і, зрештою, після заперечення і цитації, протиставлення і ствердження свого типу і пов’язаного з ним світобачення” [12, 18].

Потреба звернення до традиційного сюжету зумовила авторську інтерпретацію образу Фауста в поезії Максима Рильського. На відміну від Фауста Тичини і Влизька, яким був ближчий неоромантичний підхід до тлумачення цього образу як символу амбівалентної природи сучасності чи втілення психології двійництва, неокласик Рильський акцентує на проблематиці протистояння “вічного і тимчасового”, загальнолюдського та ідеологічного, яка пронизує творчість всіх поетів “п’ятірного грона”.

Однією з домінант фаустівського сюжету є угода людини з дияволом, за якою Мефістофель брав на себе обов’язок до певного моменту виконувати всі бажання Фауста, за що в результаті отримував душу свого антагоніста. Література ХХ століття не тільки якісно трансформувала цей мотив за принципом “множення” укладених угод, але й, головне, розробила їх підкреслено сучасні тлумачення. Нове прочитання середньовічних колізій у подібних версіях дозволяє простежити магістральні проблеми сучасної епохи з погляду загальнолюдського універсуму. Крім того, руйнуючи літературну традицію чи усталені стереотипи її сприйняття, автори таких продовжень вивільнюють класичний матеріал від проблем і конфліктів, що втратили свою актуальність, накреслюють нові шляхи його змістового переосмислення. До мотивів, що втратили свої актуальність, належить мотив гріховності договору Фауста з дияволом. Досить часто виключається із сюжету Маргарита, так як сентиментально-романтичний світ героїні Гете вступає у протиріччя з новою дійсністю. Проте деякі поети намагалися знайти можливості такої гармонії. Так, у поезії М. Рильського “Війнулася фіранка на вікні...” переспівується відома сцена побачення гетівського героя. Площа старого міста, древній собор, на шпилі якого чаклунський птах — сич. Все оповито серпанком сивої легенди. На площі стоять Фауст і Мефістофель і пильно дивляться в одне з вікон, де рожевим сяйвом спалахнула фіранка. А за тією фіранкою — тихий, променистий дівочий профіль...

*Плаці в пилу, ступіли лева штаг,  
Бажання розгубилися в завії,  
Та дивляться з надією в очах,  
Як молода фіранка рожевіє [11, 54].*

У цій поезії М. Рильський протиставляє “нетлінні” цінності серця минущої життєвій практиці, навіть коли йдеться про фаустівське шукан-

ня “мудрості земної”. І хоча автор відтворює почуття наростання тривоги, ввівши образ сича, який традиційно асоціюється з темними силами й предвіщенням нещастя, він вважав, що Фаусти не можуть обійтися без ніжної, чистої і в цьому сенсі справді нетлінної поезії серця. Виходячи з духовних основ неокласицизму, Рильський через образ-символ дівочого “променистого профілю” утверджував потребу ясної гармонії (кларетизму, за визначенням М. Зерова [5, 550]) між серцем і розумом, між світом почуттів і світом практичної діяльності. Тієї гармонії, якої прагнув, та так і не знайшов Фауст Гете у коханні до Маргарити.

Ще один варіант неокласичної інтерпретації фаустіанського мотиву розробив Юрій Клен у поемі “Попіл імперій”. Художня тканина поеми “Попіл імперій” насичена культурологічно. Переосмислення ідей, рецепція мотивів, художніх прийомів здійснюється Кленом на діахронному зрізі еволюції духу — тут і біблійні джерела (“Плач Єремії”), і середньовічні (мотив Граалю), і фольклорні українські (мотив жар-птиці), і польські (легенда про пана Твардовського), і німецькі (легенда про Фрідріха Барбароссу); тут і численні літературні ремінісценції (“Слово о полку Ігоревім”, “Божественна Комедія” Данте, поезія французьких “парнасців”, українських неокласиків, “пражан”), серед яких і “Фауст” Гете, органічно вплетені в епічний матеріал твору. Таким чином, Клен реалізує один із принципових моментів естетичної програми київських неокласиків — свідомо прагнути й сприяти найширшому й найглибшому засвоєнню новітнім українським письменством класичного набутку світової, і насамперед європейської, культури.

Інтертекстуальні перегуки з “Фаустом” Гете досить виразні. Так, легендарний мотив продажу душі дияволу проявляється у III-ій частині у зв’язку з подіями Другої світової війни у Польщі і репрезентований постаттю пана Твардовського, який нібито готує ґрунт для появи Фауста. Безпосереднім перегуком “Фауста” і “Попелу імперій” є “лейтмотив злих духів, чий хор... вклинюється у виклад подій” [6, 18]. А далі, у IV частині поеми, в драматичному епізоді “Вальпургієва ніч”, за основу якого взято сюжетну канву “Вальпургієвої ночі” Гете, з’явиться сам Фауст. Як і Данте, і Еней, Фауст у Клена осучаснений. Персонаж твору зустрічає його, переодягненого в альпініста, у Баварських Альпах. Такий вигляд героя Гете не випадковий, адже Мефістофель водив його горами, а потім “Шпенглера вів” він сам. Тож як і в розумінні Тичини, обігрується поняття “фаустівський дух”



до пізнання — основну рису європейської культури й метапсихології, які обстоював Шпенглер і його сучасники. Події Вальпургієвої ночі зміщуються у просторово-часовому континуумі. Відьомський шабаш відбувається на батьківщині Гітлера, тому “традицію стару відкинуто” з часу, як “на планету нагнав розчухрану мару / та оселився в цих баварських горах / отой, що звав його народ вождем”. Саме там розігрується містерія віків, у якій вирішується доля європейської людини.

Зовні близькою до прототвору видається суперечка між Богом і Люцифером. Але якщо у Гете боротьба точиться тільки за самого Фауста, то у Клена йдеться “вже не про окрему людину, а про ціле покоління” [6, 27], про особистість як таку: двобій Добра і Зла перенесено на всю світобудову. У варіанті майбутнього, виголошеного Люцифером, проявляється властивий, за В. Державиним, неокласикам “комплекс Кассандри”. Так, злий дух підкреслює, що людина “злітатиме в надземні сфери / на міжпланетнім кораблі”,

*І створить космос із шматочків дерги,  
звільнивши гін з в'язниць і ланцюгів,  
який розтрощить вихором енергій,  
цей глоб на тисячі кусків [7, 327].*

Поему Ю. Клена зближує з гетівським “Фаустом” розмах зображеного світу. Як і твір Гете, “Попіл імперій” — широкомасштабний художній літопис історичних подій ХХ ст., що вели до краху деспотичних наддержав-“імперій”. Вражає вміння поета послідовно переходити від видимого до найістотнішого у складних історико-політичних та соціально-психологічних лабіринтах історії. Як спостерегла В. Сарапін, поемі властива триплощинність: наявна і незвично гостра сатира на українську повоєнну еміграцію як за лінією партійно-політичної боротьби, як і боротьби літературної; сатира у світовому масштабі з політичним забарвленням; і, нарешті, релігійно-філософське трактування проблеми добра і зла [13, 9]. Символічно, що Клен-ідеаліст відстоює оптимістичну будову світу. Провідником цієї ідеї виступає Господь в образі мандрівника з котмою за плечима, старого романтика, що вірить у можливість створення довершеного світу й гармонійної людини. Він викликає також асоціації з мандрівним філософом Сковородою, до образу й творчості якого нерідко зверталися неокласики.

## Список використаних джерел

1. Барка В. Відхід Тичини // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : У 3-х кн. — Кн. 1. — К.: Рось, 1994.
2. Білецький О. Лист до М. Зерова від 7. 01. 1929 р. // Фонд ХХХV, 441. Інститут рукописів НБУ ім. В. Вернадського.
3. Влизько О. Поезії. — К.: Дніпро, 1988.
4. Губар О. Павло Тичини. — К.: Рад. письменник, 1981.
5. Зеров М. Літературний шлях Максима Рильського // Зеров М. Твори: В 2-х т. — К.: Дніпро, 1990. — Т. 2.
6. Качуровський І.. Відгуки творчості Гете в поезії Юрія Клена // Сучасність. — 1983. — № 3. — С. 18.
7. Клен Ю. Попіл імперії // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : У 3-х кн. — Кн. 1. — К.: Рось, 1994.
8. Кереньи К. Трикстер и древнегреческая мифология // Радин П. Трикстер. — М.: Прогресс, 1999.
9. Манин Ю. Мифологический плут по данным психологии и теории культуры Природа. — 1987. — № 7.
10. Первомайський Л. Обіщання і здійснення // Влизько О. Вогонь любові. Поезії. — К.: Дніпро, 1968.
11. Рильський М. Твори // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : У 3-х кн. — Кн. 2. — К.: Рось, 1994.
12. Руссова С. Типологія образу автора в ліричному тексті (на матеріалі російської і української поезії ХХ ст.): Автореф. дисс. ... д-ра філол. наук: 10.01.06. — К., 2003.
13. Стус В. Феномен доби, або Сходження на Голгофу слави. — К.: Рад. письменник, 1993.
14. Сарапин В. Інтертекстуальний зміст поеми Юрія Клена “Попіл імперії” // Слово і час. — 2000. — № 3.
15. Тичина П. Твори: У 12- ти т. Т. 8. — К.: Наук. думка, 1988.
16. Тичина П. Читаю, думаю, нотую. — К.: Рад. письменник, 1974.

## НАШІ АВТОРИ

- Авксентьєва Галина** — кандидат філологічних наук, доцент (м. Одеса)
- Адамович Анастасія** — аспірантка Запорізького національного університету (м. Мелітополь)
- Александров Олександр** — доктор філологічних наук, професор (м. Одеса)
- Бербер Наталя** — аспірантка Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського (м. Одеса)
- Бистрова Олена** — кандидат філологічних наук, доцент (м. Дрогобич)
- Біла Ірина** — викладач Дніпропетровського національного університету ім. О. Гончара (м. Дніпропетровськ)
- Богачевська Лілія** — кандидат філологічних наук, доцент (м. Івано-Франківськ)
- Босва Євеліна** — кандидат філологічних наук, доцент (м. Одеса)
- Бровко Олена** — кандидат філологічних наук, доцент (м. Луганськ)
- Бурлакова Ірина** — кандидат філологічних наук, доцент (м. Київ)
- Веретюк Тетяна** — аспірантка Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди (м. Харків)
- Вірич Олена** — аспірантка Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського (м. Одеса)
- Галич Катерина** — кандидат філологічних наук (м. Одеса)
- Галич Олександр** — доктор філологічних наук, професор (м. Луганськ)
- Галяніна Тетяна** — аспірантка (м. Мелітополь)
- Гальчук Оксана** — (м. Київ)
- Горанська Тетяна** — старший викладач (м. Одеса)
- Гулевич Лілія** — кандидат філологічних наук, доцент (м. Дрогобич)
- Гуменна Віра** — кандидат філологічних наук, доцент (м. Одеса)
- Гуменний Микола** — доктор філологічних наук, професор (м. Одеса)
- Даниліна Олена** — кандидат філологічних наук, доцент (м. Мелітополь)
- Дашко Наталя** — кандидат філологічних наук, доцент (м. Дніпропетровськ)
- Дергаль Любов** — кандидат філологічних наук, доцент (м. Мелітополь)
- Дудар Наталя** — аспірантка Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка (м. Тернопіль)

- Заверталюк Нінель** — доктор філологічних наук, професор (м. Дніпропетровськ)
- Карбашевська Оксана** — аспірантка Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ)
- Козій Ольга** — кандидат філологічних наук (м. Кіровоград)
- Колінько Олена** — кандидат філологічних наук (м. Бердянськ)
- Колесник Валентина** — аспірантка Одеського національного університету імені І. І. Мечникова (м. Одеса)
- Колкутіна Вікторія** — кандидат філологічних наук, доцент (м. Одеса)
- Коновалова Марія** — кандидат філологічних наук, доцент (м. Маріуполь)
- Коробкова Наталія** — кандидат філологічних наук, доцент (м. Одеса)
- Кочерга Світлана** — кандидат філологічних наук, доцент РВНЗ “Кримський гуманітарний університет” (м. Ялта), докторант кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Волинського національного університету ім. Лесі Українки
- Кропивко Ірина** — кандидат філологічних наук, доцент (м. Дніпропетровськ)
- Крук Аліна** — аспірантка Кам’янець-Подільського національного університету ім. І. Огієнка (м. Кам’янець-Подільський)
- Крупеньова Тетяна** — кандидат філологічних наук, доцент (м. Одеса)
- Кудрявцев Михайло** — доктор філологічних наук, професор (м. Кам’янець-Подільський)
- Куроп’ятник Тетяна** — студентка (м. Одеса)
- Лихачова Олеся** — кандидат філологічних наук (м. Одеса)
- Ліпінська Олена** — аспірантка Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського (м. Одеса)
- Мазурик Анастасія** — аспірантка Одеського національного університету імені І. І. Мечникова (м. Одеса)
- Малишівська Ірина** — аспірантка Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ)
- Марко Василь** — доктор філологічних наук, професор (м. Кіровоград)
- Мельник Оксана** — аспірантка Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ)
- Негодяєва Світлана** — кандидат філологічних наук (м. Луганськ)

- Немировська Олександра** — кандидат філологічних наук, доцент (м. Одеса)
- Нестелєєв Максим** — аспірант Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (м. Слов'янськ)
- Нікольченко Марія** — кандидат філологічних наук, доцент (м. Маріуполь)
- Новиков Анатолій** — доктор філологічних наук, професор (м. Глухів)
- Оренчак Ольга** — кандидат філологічних наук (м. Одеса)
- Павлюк Надія** — студентка (м. Одеса)
- Пасько Ірина** — аспірантка Дніпропетровського національного університету ім. О. Гончара (м. Дніпропетровськ)
- Пензова Світлана** — аспірантка Криворізького державного педагогічного університету (м. Кривий Ріг)
- Петренко Леся** — кандидат філологічних наук, доцент (м. Івано-Франківськ)
- Полохова Наталія** — кандидат філологічних наук (м. Дніпропетровськ)
- Попадинець Оксана** — кандидат філологічних наук (м. Кам'янець-Подільський)
- Процик Ірина** — аспірантка Запорізького національного університету (м. Запоріжжя)
- Рега Данило** — аспірант Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ)
- Романишина Наталія** — кандидат філологічних наук, доцент (м. Рівне)
- Рушак Ольга** — аспірантка Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ)
- Смушак Тетяна** — викладач (м. Івано-Франківськ)
- Тарабанчук Олена** — студентка (м. Одеса)
- Терехова Ірина** — кандидат філологічних наук, доцент (м. Сімферополь)
- Ткачук Олександр** — викладач Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка (м. Тернопіль)
- Третяченко А. В.** — Придністровський державний університет ім. Т. Г. Шевченка (м. Тирасполь)
- Удалов В. Л.** — доктор філологічних наук, професор (м. Луцьк)

- Федюшина Ірина** — кандидат філологічних наук, доцент (м. Маріуполь)
- Філатова Оксана** — кандидат філологічних наук, доцент (м. Миколаїв)
- Філоненко Наталія** — кандидат філологічних наук, доцент (м. Луганськ)
- Хававчак Олег** — аспірант Ужгородського національного університету (м. Ужгород)
- Хижняк Ірина** — кандидат філологічних наук (м. Одеса)
- Хоптяр Алла** — аспірантка Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ)
- Хорошков Микола** — кандидат філологічних наук, доцент (м. Маріуполь)
- Чаус Ганна** — студентка (м. Одеса)
- Шаф Ольга** — кандидат філологічних наук, доцент (м. Дніпропетровськ)
- Шестопалова Тетяна** — кандидат філологічних наук, доцент (м. Луганськ)
- Якимович О. Л.** — Придністровський державний університет ім. Т. Г. Шевченка (м. Тирасполь)
- Яремчук Наталія** — кандидат філологічних наук, доцент (м. Одеса)
- Яшина Любов** — кандидат філологічних наук, доцент (м. Дніпропетровськ)

*Наукове видання*

**ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ  
ЖУРНАЛ**

**18'2010**

Відповідальний редактор  
**Малютіна Наталія Михайлівна,**  
д-р філол. наук, професор

Завідувачка редакції *Т. М. Забанова*  
Технічний редактор *М. М. Бушин*  
Дизайнер обкладинки *В. І. Костецький*

Здано у виробництво 21.04.2010. Підписано до друку 07.05.2010.  
Формат 60x84/16. Папір офсетний. Гарнітура «Newton». Друк офсетний.  
Ум. друк. арк. 37,20. Тираж 300 прим. Зам. № 232.

Видавництво і друкарня «Астропринт»  
65091, м. Одеса, вул. Разумовська, 21  
Тел.: (0482) 37-07-95, 37-14-25, (048) 7-855-855

**[www.astroprint.odessa.ua](http://www.astroprint.odessa.ua)**

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1373 від 28.05.2003 р.