МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

ВІСНИК
ПРИКАРПАТСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

ФІЛОЛОГІЯ

Випуск 42–43

Видається з 1995 р.

ІВАНО-ФРАНКІВСЬК
МІСТО НВ
2014–2015

УДК 82+811
ББК 80
В34

Друкується за ухвалою вченої ради Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (протокол № 6 від 26 березня 2015 р.)

Рецензенти: д-р філол. наук, проф. **О. Є. Бондарева** (Київ); д-р філол. наук, проф. **Т. Ю. Салига** (Львів); д-р філол. наук, проф. **М. С. Скаб** (Чернівці).

Редакційна рада: д-р філол. наук, проф. **В. В. Ґрещук** (*голова ради*); д-р фіз.-мат. наук, проф. **А. В. Загороднюк**; д-р пед. наук, проф. **Н. В. Лисенко**; д-р філол. наук, проф., академік АПН України **В. І. Кононенко**; д-р іст. наук, проф. **М. В. Кугутяк**; д-р юрид.наук, проф. **В. В. Луць**; д-р хім. наук, проф. **І. Ф. Миронюк**; д-р фіз.-мат. наук, проф., член-кореспондент НАН України **Б. К. Остафійчук**; д-р хім. наук, проф. **Д. М. Фреїк**; д-р політ. наук, проф. **І. Є. Цепенда**.

Редакційна колегія: д-р філол. наук, проф. **С. І. Хороб** (*голова редколегії*), д-р філол. наук, проф. **В. М. Барчук**; д-р філол. наук, проф. **Р. Б. Голод**, д-р філол. наук, проф. **М. І. Голянич**; д-р філол. наук, проф. **В. В. Ґрещук**; канд. філол. наук, доц. **О. В. Карбашевська** (*секретар-перекладач*), д-р філол. наук, проф., академік НАН України **С. І. Козак** (Варшава, Польща), д-р філол. наук, проф. **І. В. Козлик**; д-р філол. наук, проф., академік АПН України **В. І. Кононенко**; д-р філол. наук, проф. **М. П. Лесюк**; д-р філол. наук, проф. **С. М. Луцак**; д-р філол. наук, проф. **Н. В. Мафтин**; д-р філол. наук, проф. **Р. В. Піхманець**; д-р філол. наук, проф., академік НАН України **Л. І. Рудницький** (Філадельфія, США).

Адреса редакційної колегії:
76000, Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57,
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника

Вісник Прикарпатського університету. Філологія. 2014-2015. Вип. 42-43. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2015.– 304 с.

Автори літературознавчих та мовознавчих досліджень, що вміщено на сторінках чергового випуску вісника, порушують актуальні проблеми сучасної української філологічної науки: теоретичні та історико-літературні аспекти, питання структури художнього тексту і поетики літературного твору, функціонування лінгвістичних категорій в українській та польській мовах, особливості художнього мислення зарубіжних письменників.

Окреме дослідження присвячено історії та сучасності прикарпатської школи мовознавців, що приурочене 75-річчю з дня заснування університету.

Precarpathian University Newsletter. Philology. 2014-2015. Issue 42-43. – 304 p.

The authors of literary ctitical and linguistic researches, provided on pages of the next in turn newsletter issue, raise urgent problems of the contemporary Ukrainian philological science: theoretical and historic-literary aspects, issues of fictional text structure and literary work poetics, functioning of linguistic categories in the Ukrainian and Polish languages, peculiarities of foreign writers' fictional thinking.

The special research is devoted to history and nowadays of the Precarpathian school of linguists and is dedicated to the 75th anniversary of the University's foundation.

ISBN 978-966-428-399-8

© Інститут філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2014-2015
© Видавництво Місто НВ, 2014-2015

ЗМІСТ

Прикарпатському національному університету імені Василя Стефаника – 75!

Тишківська Н. Кафедра української мови як осередок філологічної науки: минуле і сучасне 11

ПИТАННЯ ТЕОРЕТИЧНІ

Поліщук Я. Між модернізмом і постмодернізмом: українська література як стратегія культури 22

Астаф'єв О. Міжтекстове поле постмодернізму: теорія й історія 27

Соболь В. Барокова традиція і модерна поезія 30

Пилип'юк О. Словоцентризм поетологічних уявлень давніх єгиптян 36

Ільків А. Інтимний лист як епістолярний жанр: у пошуках метамови 41

Ткачівська М. Текстовий метисаж як одна з важливіших авторських стратегій 46

Лазарович О., Цюрак В. Семантична деривація як один із способів творення молодіжного сленгу 52

Стефурак Р. Лексико-семантичний контраст як принцип організації художнього тексту (на матеріалі збірки «Чага» Тараса Мельничука) 56

Роїк О. Специфіка структурно-семантичної організації складносурядного речення із семантично знівельованими градаційними сполуками 60

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА: ХУДОЖНЬО-СМИСЛОВІ АСПЕКТИ

Хороб С. Леонід Білецький – історик української літератури 64

Рудницький Л. Зболене слово правди: художнє осмислення голодомору в літературі української діаспори 74

Голод Р. Ідеалізм як складник естетичної свідомості Івана Франка 80

Гунчик І. Павло Єфименко як видавець і дослідник українських народних молитов 86

Слоньовська О. Синдром піфії як провидницькі можливості міфологічного мислення та метафізика творчості письменників української діаспори 20-х – 50-х років XX століття 92

Хороб М. «Уся – в музиці слова...»: штрихи до творчого портрета Марії Вайно 96

Драгомирецька М. Агатангел Кримський та Михайло Коцюбинський: контакти, рецепція, паралелі 103

Мочернюк Н. Діалог культур у творчості Святослава Гординського: німецький контекст 108

Родчин З. Інтерпретація і художня трансформація міфологеми братовбивства в контексті західноукраїнської драматургії 20–30-х років XX ст. 113

Кобзей Н. Вітаїстичні експерименти Володимира Винниченка в оповіданні «Глум» 116

ПОЕТИКА ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

Мафтин Н. Роль лейтмотивної деталі в ідейно-художній організації новели Наталени Королевої «Молитовник» 122

Яструбецька Г. Експресіоністичний горизонт можливостей збірки «Бермудський трикутник» Ігоря Римарука 126

Кизилова В. Дискурс маскулінності в сучасній українській прозі для дітей та юнацтва 134

Солецький О. Поема «Сон» Тараса Шевченка в контексті риторики «емблематизму» 140

Шевчук Л. Поліплощинна символіка в образній структурі прози Катрі Гриневичевої 146

Процюк Л. Антична історія та реалії в драматургії Людмили Старицької-Черняхівської 150

Вівчарик Н. Поетика новели Марка Черемшини «На Купала – на Івана» 157

Касіян Л. Сатиричні мотиви лірики Мелетія Кічури (на матеріалі збірки «Відблиски криці») 162

Верлата А. «Добро народу – мій найвищий Бог»: модерна специфіка творення образу Романа Мстиславича у драмі Василя Пачовського «Роман Великий» 168

ПРОБЛЕМИ МОВОЗНАВСТВА

Барчук В. Формально-семантичні різновиди теперішнього актуального часу в поезії Василя Стуса 172

Ґрещук В., Ґрещук В. Гуцульські діалектні риси в поемі Юрія Шкрумеляка «Довбушева слава» 178

Мицан Д. Фразеологізми з компонентом «вуса» в українській та польській мовах 181

Пелехата О., Войтків О. Основні типи алюзій у рекламному тексті польського телебачення 185

Джочка І. Терміни на позначення різних груп часток в українській мові: проблема неоднозначного трактування 190

Дорогович Н. Метафорична номінація українських соціально-політичних реалій у сучасній польській пресі 196

Фінів В. Лексичний повтор у вираженні імпліцитності в польській та українській малій прозі 199

Корпало О. Категорія особи в іменнику в польській та українській мовах 204

Мінцис Ю. Художня проза для дітей як сфера реалізації категорії демінутивності 209

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА: ПОСТАТІ, РЕЦЕПЦІЯ, ТИПОЛОГІЯ

Криворучко С. Особистість у світі реклами – «99 франків» Фредеріка Бегбеде 213

Яцкевич М. Зв'язки Тараса Шевченка з Вільном та Литвою 218

Яцків Н. Стильова своєрідність роману братів Ґонкурів «Шарль Демайї» 225

Девдюк І. Війна як художнє осмислення людського буття: роман Річарда Олдінґтона «Смерть героя» 230

Ткачук Т. Творчість Станіслава Пшибишевського в оцінці Івана Франка 224

Спатар І. «Про річ маловідому» Елізи Сжешко, або до питання рецепції творчості Тараса Шевченка польською письменницею 240

Монолатій Т. Біблійні префігурації у творах Йозефа Рота «Левіатан» та «Антихрист» 247

СЛОВО – МОЛОДИМ

Загороднюк О. Музичні поезії Григорія Чубая 253

Залевська І. Хронотоп дороги в повісті Юрія Тиса «Життя іншої людини» 257

Гросевич І. Ґотичний роман Івана Франка «Петрії і Довбущуки»: специфіка жанру 262

Хороб С. Роман «Тінь попередника» Володимира Єшкілєва як жанр наукової фантастики .. 267

Сіренко С. Урізький текст Галини Пагутяк: окреслення поняття 272

Лис І. Експресіонізм як тип художнього мислення: рецепція українського та зарубіжного літературознавства 277

РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ

Хороб С. «Візантійство»: шевченкознавчий аспект 283

Луцак С. Буття літературного твору як теоретико-літературознавча проблема 285

Скорина Л. Антитоталітарний роман Степана Процюка 287

Баран Є. Царина Чеслава Мілоша 290

«Радію кожному доброму слову людей, кожній добрій зустрічі!» 292

Польська Галичина очима польського історика 294

«Нерадянська дюдина» Петро Ротач... 297

Franc-Tireur української літератури 298

Відомості про авторів 301

СОДЕРЖАНИЕ

Прикарпатскому национальному университету имени Василя Стефаника – 75!

Тишкивская Н. Кафедра украинского языка как центр филологической науки: прошлое и настоящее 11

ВОПРОСЫ ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ

Полищук Я. Между модернизмом и постмодернизмом: украинская литература как стратегия культуры 22

Астафьев О. Междутекстовое поле постмодернизма: теория и история 27

Соболь В. Барокковая традиция и модерная поэзия 30

Пилипюк О. Словоцентризм поэтологических представлений древних египтян 36

Илькив А. Интимное письмо как эпистолярный жанр: в поисках метаязыка 41

Ткачивская М. Текстуальный метисаж как одна из важных авторских стратегий 46

Лазарович О., Цюрак В. Семантическая деривация как один из способов создания молодежного сленга 52

Стефурак Р. Лексико-семантический контраст как принцип организации художественного текста (на материале сборника «Чага» Тараса Мельничука) 56

Роик О. Специфика структурно-семантической организации сложносочиненного предложения из семантически нивелированными градационными соединениями 60

УКРАИНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА: ХУДОЖЕСТВЕННО-СМЫСЛОВЫЕ АСПЕКТЫ

Хороб С. Леонид Билецкий – историк украинской литературы 64

Рудницкий Л. Изболевшееся слово правды: художественное осмысление голодомора в литературе украинской диаспоры 74

Голод Р. Идеализм как составляющая эстетического сознания Ивана Франко 80

Гунчик И. Павел Ефименко как издатель и исследователь украинских народных молитв 86

Слоньовская О. Синдром пифии как пророческие возможности мифологического мышления и метафизика творчества писателей украинской диаспоры 20-х–50-х годов XX столетия 92

Хороб М. «Всецело – в музыке слова…»: штрихи к творческому портрету Марии Вайно ... 96

Драгомирецкая М. Агатангел Крымский и Михаил Коцюбинский: контакты, рецепция, параллели 103

Мочернюк Н. Диалог культур в творчестве Святослава Гординского: немецкий контекст 108

Родчин З. Интерпретация и художественная трансформация мифологемы братоубийства в контексте западноукраинской драматургии 20–30-х годов XX ст. 113

Кобзей Н. Виталистические эксперименты Владимира Винниченка в рассказе «Глумление» 116

ПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Мафтин Н. Роль лейтмотивной детали в идейно-художественной организации новеллы Наталены Королевой «Молитвенник» 122

Яструбецкая Г. Экспрессионистический горизонт возможностей сборника «Бермудский треугольник» И. Римарука 126

Кизилова В. Дискурс маскулинности в современной украинской прозе для детей и юношества 134

Солецкий О. Поэма «Сон» Тараса Шевченко в контексте риторики «эмблематизма» 140

Шевчук Л. Полиплоскостная символика в образной структуре прозы Катри Гриневичевой в контексте 146

Процюк Л. Античная история и реалии в драматургии Людмилы Старицкой-Черняховской 150

Вивчарик Н. Поэтика новеллы Марка Черемшины «На Купала – на Ивана» 157
Касиян Л. Сатирические мотивы лирики Мелетия Кичуры (на материале сборника «Отсветы стали») 162
Верлата В. «Благо народа – мой наивысший Бог»: модерная специфика создания образа Романа Мстиславича в драме Василя Пачовского «Роман Великий» 168

ПРОБЛЕМЫ ЯЗЫКОЗНАНИЯ

Барчук В. Формально-семантические разновидности настоящего актуального времени в поэзии Василя Стуса 172
Грещук В., Грещук В. Гуцульские диалектные черты в поэме Юрия Шкрумеляка «Довбушевая слава» 178
Мицан Д. Фразеологизмы с компонентом «усы» в украинском и польском языках 181
Пелехата О., Войткив О. Основные типы аллюзий в рекламном тексте польского телевидения 185
Джочка И. Термины для обозначения разных групп частиц в украинском языке: проблема неоднозначного трактования 190
Дорогович Н. Метафорическая номинация украинских социально-политических реалий в современной польской прессе 196
Финив В. Лексический повтор в выражении имплицитности в польской и украинской малой прозе 199
Корпало О. Категория лица в имени существительном в польском и украинском языках ... 204
Минцыс Ю. Художественная проза для детей как сфера реализации категории диминутивности 209

ИНОСТРАННЯ ЛИТЕРАТУРА: ЛИЧНОСТИ, РЕЦЕПЦИЯ, ТИПОЛОГИЯ

Криворучко С. Личность в мире рекламы – «99 франков» Фредерика Бегбеде 213
Яцкевич М. Связи Тараса Шевченко с Вильном и Литвой 218
Яцкив Н. Стилевое своеобразие романа братьев Гонкуров «Шарль Демайи» 225
Девдюк Н. Война как художественное осмысление человеческого бытия: роман Ричарда Олдингтона «Смерть героя» 230
Ткачук Т. Творчество Станислава Пшибышевского в оценке Ивана Франко 224
Спатар И. «О вещи малоизвестной» Элизы Ожешко, или к вопросу о рецепции творчества Тараса Шевченко польской писательницей 240
Монолатий Т. Библейские префигурации в произведениях Йозефа Рота «Левиатан» и «Антихрист» 247

СЛОВО – МОЛОДЫМ

Загороднюк О. Музыкальные поэзии Григория Чубая 253
Залевская И. Хронотоп дороги в повести Юрия Тыса «Жизнь иного человека» 257
Гросевич И. Готический роман Ивана Франко «Петрии и Довбущуки»: специфика жанра .. 262
Хороб С. Роман «Тень предшественника» Владимира Ешкилева как жанр научной фантастики 267
Сиренко С. Уризкий текст Галины Пагутяк: определение понятия 272
Лис И. Экспрессионизм как тип художественного мышления: рецепция украинского и зарубежного литературоведения 277

РЕЦЕНЗИИ, ОТЗЫВЫ

Хороб С. «Византийство»: шевченковедческий аспект 283
Луцак С. Существование литературного произведения как теоретико-литературоведческая проблема 285

Скорина Л. Антитоталитарный роман Степана Процюка 287
Баран Е. Сфера Чеслава Милоша 290
«Радуюсь каждому хорошему слову людей, каждой хорошей встрече!» 292
Польская Галичина глазами польского историка 294
«Несоветский человек» Петро Ротач... 297
Franc-Tireur украинской литературы 298
Сведения об авторах 301

CONTENTS

Precarpathian Vasyl' Stefanyk National University – 75!

Tyshkivs'ka N. The Ukrainian Language Department as a Centre of Philological Science: Past and Present 11

THEORETICAL ISSUES

Polischuk Ya. Between Modernism and Postmodernism: Ukrainian Literature as a Strategy of Culture 22
Astaf'yev O. Postmodernism Intertextual Field: Theory and History 27
Sobol' V. Baroque Tradition and Modernistic Poetry 30
Pylyp'yuk O. Word-Centrism of Ancient Egyptians' Poetological Ideas 36
Il'kiv A. The Intimate Letter as an Epistolary Genre: in Search of Metalanguage 41
Tkachivs'ka M. Text Métissage as One of the Author's More Important Strategies 46
Lazarovych O., Tsiurak V. Semantic Derivation as One of the Ways of Youth Slang Creation 52
Stefurak R. Lexical-Semantic Contrast as a Principal of Fictional Text Organization (on the material of Taras Mel'nychuk's collection "Chaga") 56
Royik O. Specificity of Structural-Semantic Organization of the Compound Sentence with Semantically Levelled Graded Conjunctions 60

UKRAINIAN LITERATURE: FICTIONAL-NOTIONAL ASPECTS

Khorob S. Leonid Bilets'kyi – the Historian of Ukrainian Literature 64
Rudnytzky L. The Anguished Word of Truth: the Holodomor Artistic Comprehension in Diaspora Literature 74
Holod R. Idealism as a Constituent of Ivan Franko's Aesthetic Consciousness 80
Hunchyk I. Pavlo Yefymenko as a Publisher and Researcher of Ukrainian Folk Prayers 86
Sloniovs'ka O. The Syndrome of Pythia as Prophetic Abilities of Mythological Thinking and Metaphysics of Ukrainian Diaspora Writers' Creations in the 20s – 50s of the XXth century ... 92
Khorob M. "All – in Music of the Word …": touches to Mariya Vayno's creative portrait 96
Drahomyrets'ka M. Ahatanhel Kryms'kyi and Mykhailo Kotsiubyns'kyi: Contacts, Reception, Parallels 103
Mocherniuk N. The Dialogue of Cultures in Sviatoslav Hordyns'kyi's Creations: German Context 108
Rodchyn Z. Interpretation and Fictional Transformation of a Fratricide Mythologem in the Context of Western Ukrainian Dramaturgy in the 20s – 30s of the XXth century 113
Kobzei N. Volodymyr Vynnychenko's Vitalistic Experiments in Short Story "Hlum" 116

POETICS OF THE FICTIONAL WORK

Maftyn N. The Role of a Leitmotif Detail in Ideological-Fictional Organization Of Natalena Koroleva's Novella "Molytovnyk" ("Prayer Book") 122
Yastrubets'ka H. The Expressionistic Horizon of Possibilities in Ihor Rymaruk's Collection "Bermuds'kyi Trykutnyk" ("The Bermuda Triangle") 126
Kyzylova V. Masculinity Discourse in Contemporary Ukrainian Prose for Children and Youth ... 134
Solets'kyi O. Taras Shevchenko's Poem "Son" ("The Dream") in the Rhetoric Context of Emblematism 140
Shevchuk L. Multivariable Symbolics in the Image Structure of Katria Hrynevycheva's prose ... 146
Protsiuk L. Ancient History and Realia in Liudmyla Staryts'ka-Cherniakhivska's Dramaturgy ... 150

Vivcharyk N. Poetics of Marko Cheremshyna's Novella "Na Kupala – Na Ivana" (On St. John's Eve") 157
Kasiyan L. Satirical Motifs of Meletiy Kichura's Lyrics (on the material of collection "Vidblysky Krytsi" ("Reflections of Steel")) 162
Verlata A. "People's Well-Being – My Highest God": Modernistic Specificity in Creating the Image of Roman Mstyslavovych in Vasyl' Pachovsky's Drama "Roman the Great" 168

PROBLEMS OF LINGUISTICS

Barchuk V. Formal-Semantic Varieties of the Present Actual Tense in Vasyl' Stus' Poetry 172
Greschuk V., Greschuk V. Hutsul Dialectal Features in Yuriy Shkrumeliak's poem "Dovbusheva Slava" ("Dovbush's Glory") 178
Mytsan D. Phraseologisms with the Component "Moustache" in the Ukrainian and Polish Languages 181
Pelekhata O., Voytkiv O. Principal Types of Allusions in the Advertising Text of Polish Television 185
Dzhochka I. Terms for Denoting Various Groups of Particles in the Ukrainian Language: the Problem of Ambiguous Elucidation 190
Dorohovych N. Metaphorical Nominating of Ukrainian Social and Political Realia in the Contemporary Polish Press 196
Finiv V. The Lexical Repetition in Expressing Implicitness in Polish and Ukrainian Short Prose 199
Korpalo O. The Category of the Person in the Noun in the Polish and Ukrainian languages 204
Mintsys Yu. Prose Fiction for Children as a Sphere of Realizing the Category of Diminutivity 209

FOREIGN LITERATURE: PERSONALITIES, RECEPTION, TYPOLOGY

Kryvoruchko S. A Personality in the World of Advertising – Frédéric Beigbeder's "99 Francs" ... 213
Yatskevych M. Taras Shevchenko's Relations with Vilnius and Lithuania 218
Yatskiv N. Stylistic Peculiarity of the Goncourt brothers' novel "Charles Demailly" 225
Devdiuk I. War as an Artistic Comprehension of Human Existence: Richard Aldington's novel "Death of a Hero" 230
Tkachuk T. Stanisław Pshybyshevskyj's Creations in Ivan Franko's Evaluation 224
Spatar I. About Eliza Orzeszkowa's Little-Known Thing or to the Problem of the Polish Writer's Reception of Taras Shevchenko's Works 240
Monolatiy T. Biblical Prefigurations in Joseph Roth's Works "The Leviathan" and "The Antichrist" 247

THE FLOOR – TO THE YOUNG

Zahorodniuk O. Hryhoriy Chubai's Musical Poetries 253
Zalevs'ka I. The Chronotope of the Road in Yuriy Tys' Narrative "Zhyttia Inshoyi Liudyny" (The Life of a Different Human) 257
Hrosevych I. Ivan Franko's Gothic Novel "The Petriyis and the Dovbushchukys": Genre Specificity 262
Khorob S. Volodymyr Yeshkiliev's "The Predecessor's Shadow" ("Tin' Poperednyka") as a Science Fiction Genre 267
Sirenko S. Halyna Pahutiak's Urizh Text: in Search of a Genre 272
Lys I. Expressionism as a Type of Artistic Thinking: Reception of Ukrainian and Foreign Literary Criticism 277

CRITIQUES, REVIEWS

Khorob S. Byzantinism: an Aspect of Shevchenko Studies 283
Lutsak S. Literary Work Being as a Theoretical and Literary Critical Problem 285

Skoryna L. Stepan Protsiuk's Antitotalitarian Novel 287
Baran Ye. Cheslav Milosh's Realm 290
"Enjoying People's Every Word" 292
Polish Halychyna through the Eyes of the Polish Historian 294
"Non-Soviet Human" Petro Rotach 297
Franc-Tireur of Ukrainian Literature 298
Information about the Authors 301

Прикарпатському національному університету імені Василя Стефаника – 75!

Надія Тишківська

КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ЯК ОСЕРЕДОК ФІЛОЛОГІЧНОЇ НАУКИ: МИНУЛЕ І СУЧАСНЕ

Історія кафедри української мови нерозривно пов'язана з історією зростання нашого навчального закладу, адже Станіславський учительський інститут розпочинався трьома факультетами: історичним, фізико-математичним та мовно-літературним з двома відділеннями – української та російської мови і літератури. Тому доречно буде згадати найосновніші віхи розвитку університету, факультету та кафедри:

– 1 березня 1940 р. за рішенням уряду УРСР в Івано-Франківську (тоді Станіславі) було відкрито учительський інститут з дворічним терміном навчання;

– 4 серпня 1950 р. Станіславський учительський інститут було реорганізовано в педагогічний з чотирирічним навчанням;

– у 1962 р. у зв'язку з перейменуванням м. Станіслава на Івано-Франківськ змінив свою назву й інститут – Івано-Франківський державний педагогічний інститут;

– 4 січня 1971 р. Івано-Франківському державному педагогічному інституту присвоєно ім'я Василя Стефаника;

– 24 серпня 1992 р. інститут було реорганізовано у Прикарпатський державний університет ім. В.Стефаника з 5-річним навчанням;

– з 2004 р. Прикарпатський університет став національним.

Факультет теж міняв свій статус: у 1940-1941 та 1944-1951 рр. він мав назву мовно-літературний, у 1951-1969 рр. – історико-філологічний, у 1969-2004 – філологічний, а з 2004 р. – Інститут філології.

Доля **кафедри** впродовж 70-ти років складалася по-різному:

– 1940-1941 рр. – спільна кафедра української мови та літератури на мовно- літературному факультеті – завкафедри Донченко Михайло Тимофійович;

– 1944-1946 рр. – кафедра мови (української і російської) – завкафедри Лисенко Надія Юхимівна;

– 1946-1950 рр. – кафедра української мови та літератури – завкафедри Донченко Михайло Тимофійович;

– 1950-1951 р. – кафедра мовознавства (української, російської та іноземної мов) – завкафедри Кобилянський Броніслав Володимирович;

– 1951-1952 рр. – кафедра мови (української та російської) – в.о.завкафедри Верещака Василь Іванович, Пустинников Г.О., Шляхов Олександр Маркіянович;

– 1952-1955 рр. – кафедра української мови – завкафедри Кващук Анатолій Гурійович;

– 1955-1960 рр. – спільна кафедра української мови та літератури – завкафедри Гуцало Сергій Сергійович;

– 1960-1968 рр. – кафедра української мови та літератури – завкафедри Нісонський Павло Георгійович;

– 1968-1974 рр. – кафедра української мови – завкафедри Батюк Люція Іллівна;

– 1974-1983 рр. – кафедра української мови – завкафедри Ковалик Іван Іванович;

– 1983-1992 рр. – кафедра української мови – завкафедри Лесюк Микола Петрович;

– з 1992 р. – кафедра української мови, завкафедри Ґрещук Василь Васильович.

Першим деканом мовно-літературного факультету в довоєнний час був викладач української мови Л.М.Шмулензон, який загинув у роки війни в боях десь між Житомиром і Бердичевом. У 1940-1941 рр. функціонувала об'єднана кафедра мови і літератури, яку очолював викладач української літератури Донченко Михайло Тимофійович, *уродженець міста Ворошиловград (Луганськ), випускник Українського комуністичного інституту 1939 р. (м. Харків), учасник війни, військовий кореспондент. Після війни завідував кафедрою української мови та літератури з 1946 по 1950 р. З невеликими перервами працював у інституті до 1972 р. Якийсь час (1952-1955 рр.) був деканом тоді історико-філологічного факультету.*

У роки фашистської окупації учительський інститут був закритий і відновив свою роботу після вигнання з краю німецьких загарбни-

© Тишківська Н., 2014–2015

ків: заняття розпочались 1 листопада 1944 р. Перші повоєнні роки були вкрай важкими: не було приміщень (тимчасово інститут був розташований у будинках по вулиці Шевченка, 32 та Першотравневій, 8 (нині Гординського), книжок, обладнання, електроенергії, паперу для конспектів. Приміщення опалювалися дровами (зберігся наказ директора інституту, в якому до кожної групи доводилась норма розпилювання дров). З 20 викладачів інституту в 1944 р. стаж роботи у вищій школі мало 8 чоловік, а решта були недавніми фронтовиками або молодими випускниками вишів східної України.

У післявоєнні роки кафедра кілька разів реорганізовувалася. Так, з 1944 по 1946 рр. на мовно-літературному факультеті було 2 кафедри – мови (української та російської), якою завідувала викладач російської мови Лисенко Надія Юхимівна, та кафедра літератури (української та російської), яку очолював Яржемський С.І. – викладач російської літератури.

У 1945 р. на кафедрі мови працювали:

Лисенко Надія Юхимівна – завкафедри, викладач російської мови;

Бурденко Зінаїда Михайлівна – викладач української мови;

Величко Тамара Іриніївна – викладач російської мови;

Васьківський Володимир Володимирович – викладач української мови;

Дмитровський Євген Миколайович – викладач української мови;

Міхненко Пантелеймон Олександрович – викладач російської мови.

Вивченню мови (української та російської) приділялась значна увага. Зберігся наказ директора учительського інституту І.З.Божка від 10 квітня 1946 р., у якому сказано: «Студентів, які погано володіють мовою і не виявляють бажання та не докладають зусиль оволодівати нею, з вишу відчисляти». Навчання було платне. Від оплати звільнялися діти фронтовиків, діти вчителів та інваліди.

У серпні 1946 року відбулось переформатування кафедр: було створено 2 кафедри – української мови і літератури та російської мови і літератури. Керувати об'єднаною кафедрою української мови та літератури був призначений Донченко М.Т. У цей час на кафедрі працювали:

Донченко Михайло Тимофійович – ст. викладач, завкафедри;

Кобилянський Броніслав Володимирович – ст. викладач;

Чайківський Юліан Богуславович – ст. викладач, колишній гімназійний учитель;

Гоша Ганна Іванівна – викладач укр. мови та зав. педпрактикою;

Бурденко Зінаїда Михайлівна – викладач укр. мови;

Пономаренко Віра Михайлівна – викладач літератури;

Васьківський Володимир Володимирович – ст. викладач укр. мови.

Склад кафедри постійно змінювався. Так, у 1948 р. до роботи приступив Саєнко Іван Єгорович (літератор), який, попрацювавши 1 рік, поступив до аспірантури і виїхав. У 1949 р. був прийнятий на роботу Верещака Василь Іванович, *уродженець с. Лиман Решетилівського району Полтавської області, закінчив філологічний факультет Одеського університету. Двічі був деканом: у 1949-1950 рр. деканом мовно-літературного та історичного факультетів, а в 1967-1971 рр. деканом спочатку історико-філологічного, а з 1969 р. філологічного факультету. Захистив кандидатську дисертацію у 1978 р. Вийшов на пенсію у 1985 р.*

Враховуючи рішення Ради інституту від 29.02.1950 р. та, як сказано в наказі директора інституту В.А.Буяла, «з метою покращення керівництва та контролю за викладанням мови і літератури», у квітні 1950 р. існуючі кафедри знову реорганізували: замість об'єднаних кафедр української мови та літератури і російської мови та літератури було створено 2 кафедри: кафедра літератури (української і російської): Лисенко О.Т. – завідувач кафедри, Донченко М.Т. – ст.викладач, Зуй І.М. – ст. викладач, Райковська О.Б. – викладач, Чайківський Ю.Б. – викладач; і кафедра мови, або мовознавства (у наказах звучить по-різному):

Кобилянський Броніслав Володимирович – доцент, завкафедри; викладачі української мови: Ілляшенко Н.М., Верещака В.І., Лаврусевич Л.С.; російської мови: Величко Т.І., Міхненко П.О.; іноземної мови: Чайківський Ю.Б., Вітте В.Е., Фінікова Т.А., Луцька Г.Х.

У такому складі кафедра пропрацювала недовго, до кінця навчального року, оскільки 4 серпня 1950 р. Постановою Ради Міністрів УРСР Станіславський учительський інститут було реорганізовано у педагогічний. Дворічне навчання замінили 4-річним, почалася

підготовка вчителів вищої кваліфікації як на стаціонарному , так і на заочному відділеннях. Тому у вересні 1950 р. була створена кафедра іноземних мов (завкафедрою – Вітте В.Е.), а на кафедрі мови залишились тільки викладачі української та російської мов.

З 1950 р. і до 1983 р. спочатку лаборантом, а пізніше старшим лаборантом на кафедрі працювала Віра Львівна Димінська (Ткачук) – людина, закохана у слово, вірний помічник багатьох завідувачів кафедри, надзвичайно сумлінна у виконанні своїх обов'язків, патріот рідного краю.

У червні 1951р. два факультети – мовно-літературний та історичний – були об'єднані в один – історико-філологічний. У серпні 1951 р. з роботи був звільнений у зв'язку з переводом до Львівського педагогічного інституту доцент Кобилянський Б.В., і впродовж 1951-1952 н.р. в.о. завкафедри були почергово Верещака В.І., Пустинников Г.О., викл. рос. мови, знову Верещака В.І. і Шляхов Олександр Маркіянович (1920-1978), *народився в с. Глушковка Куп'янського району Харківської області. У 1938-1941 рр. – студент Харківського університету, у 1946 р. закінчив Львівський державний університет, у 1951-1952 рр. – річні курси мовознавців при Київському державному університеті імені Т. Шевченка, з 1952 р. – викладач Станіславського державного педінституту.*

Наказом Міносвіти УРСР від червня 1952 р. завідувачем кафедри української мови (саме з цього часу кафедра вперше стала так називатися) був призначений молодий викладач Кващук Анатолій Гурійович, *народився 1923 р. в с. Вербівка Плисківського району Вінницької області в сім'ї вчителів. У 1940 р. закінчив перший курс філологічного факультету Київського державного університету ім. Т.Шевченка. Воював (танкіст, механік-водій), мобілізований у 1947 р. Закінчив у 1949 р. мовно-літературний факультет Вінницького педінституту. У 1949-1952 рр. – аспірант кафедри мовознавства в Київському педінституті. З 01.10.1952 по 01.10.1955 – завкафедри української мови Станіславського державного педагогічного інституту. Кандидат філологічних наук (у 1966 р. захистив дисертацію «Складні допустові речення в сучасній українській мові»). У 1957 р. опублікував методрозробку «Практичні прийоми аналізу складних речень на уроках української мови». У 1957 р. переїхав до Вінниці, де працює й донині.*

У 1952 р. на кафедрі працювали: Кващук А.Г. – завідувач кафедри; Шляхов О.М. – старший викладач; Ілляшенко Н.М. – старший викладач; Швецова Л.В. – викладач; Лаврусевич Л.С. (Лисенко) – викладач.

У 1953 р. на кафедру була направлена Суханова Віра Федорівна (1921-1975)*, місце народження – с. Вільшани Дергачівського району Харківської області. Учасник війни, медсестра, закінчила у 1946 р. Харківський державний університет, у 1952-1953 рр. – річні курси мовознавців. Викладач старослов'янської мови, історичної граматики, методики викладання мови. У 1971р. захистила кандидатську дисертацію в Одеському державному університеті імені І.Мечникова.*

З 1954 р. і до останніх днів на кафедрі української мови трудилася Смирнова Галина Степанівна (1927-1978), *народилася в с. Старий Любар Житомирської області, у 1951 р. закінчила Житомирський педінститут, у 1951-1954 рр. навчалася в аспірантурі Київського державного педінституту. Викладач сучасної української мови, знаючий, надзвичайно авторитетний фахівець.*

У 1955 р. відбувається чергове злиття кафедр української мови та української літератури. Завідувачем об'єднаної кафедри стає Гуцало Сергій Сергійович *(народився 1900 р. в с. Каленна Сквирського району Київської області. Закінчив у 1929 р. Київський інститут народної освіти, факультет профосвіти, спеціальність – література і лінгвістика). Наказом МО УРСР у 1951 р. переведений зі Сталінського педінституту до Станіславського державного педінституту на посаду директора з навчально-наукової роботи та завкафедри української літератури (з 1951 по 1960 рр., з них з 1955 по І960 – завкафедри української мови та літератури). Підготував, але не захистив дисертацію «Філософські і літературно-естетичні погляди Лесі Українки». У 1962 р. вийшов на пенсію, працював погодинно ще до 1966 р.*

З 1960 по 1968 рр. об'єднаною кафедрою української мови та літератури завідує Павло Георгійович Нісонський *(*1918-1983), *уродженець м. Києва, випускник Київського державного університету (1936-1941), з 1955 р. стар-*

ший викладач кафедри української літератури. У 1955 р. захистив кандидатську дисертацію «Поетична творчість Миколи Бажана періоду Великої Вітчизняної війни і літератури післявоєнних років» в Інституті літератури ім. Шевченка АН УРСР. Після роз'єднання кафедр з 1968 по 1978 рр. – завідувач кафедри української літератури.

У 50-60-х рр. школам області, особливо сільським, все ще бракувало вчителів багатьох предметів, що зумовило перехід інституту в 1956 р. до підготовки, а з 1958 р. до випуску вчителів широкого профілю, які могли б викладати не один, а кілька предметів. На історико-філологічному факультеті готували випускників таких спеціальностей : «українська філологія та історія», «російська філологія та історія», «українська філологія, музика і співи». Термін навчання було збільшено до 5 років. З 1962 р. інститут повернувся до набору студентів на одну спеціальність, за винятком спеціальності «українська філологія, музика і співи». Саме на цьому відділенні навчались майбутні викладачі й декани – Лесюк Микола Петрович, Фічора Іван Васильович, Домбровський Степан Васильович, Хрущ Василь Дем'янович , Мельничук Алла Федорівна.

У 60-і роки ряди мовознавців поповнюються, приступають до роботи:

– у 1963р. – Вакалюк Ярослава Юріївна (1930-1993*); народилася в селищі Заболотів Коломийського району Івано-Франківської області. Закінчила Чернівецький університет у 1952 р., річну аспірантуру в Ужгородському університеті у 1972-1973 рр. У 1974 р. захистила кандидатську дисертацію «Лексика народної медицини українських говорів Прикарпаття (на матеріалі говорів Івано-Франківської області)». Декан філологічного факультету з 1976 по 1985 рр.);*

– у 1966 р. – Бондаренко Діна Василівна (1927-1991), *народилася в с. Брагінці Варваринського району Чернігівської області, закінчила Київський державний університет ім..Т.Шевченка в 1951 р. Захистила в 1977 р. кандидатську дисертацію «Естетика мови українських народних прислів'їв та приказок», викладач української мови та методики її викладання, стилістики;*

– у 1967 р. Зеленько Анатолій Степанович, *народився 1935 р. в м.Ніжин Чернігівської області. Закінчив Ніжинський державний педінститут у 1957 р., аспірантуру Запорізького державного педінституту в 1967 р. У 1968 р. захистив кандидатську дисертацію «Лексика перехідних південночернігівських говорів». У 1971-1972 рр. – декан філологічного факультету. У 1972 р. переїхав працювати до Луганська, потім – до Ніжина. Зараз доктор філологічних наук, професор Ніжинського педагогічного університету;*

– у 1967 р. з Дрогобицького педінституту, де пропрацювала з 1956 по 1967 рік, на прохання ректора О.А.Устенка переїхала до Івано-Франківська Батюк Люція Іллівна (1928-1999). *Народилася в с. Грунь Охтирського району Сумської області, закінчила у 1951 р. Львівський державний університет ім. І. Франка; у 1954-1956 рр. навчалася в аспірантурі при відділі мовознавства Львівського філіалу АН УРСР.* Вона була першим викладачем української мови, яка розпочала роботу в інституті, вже маючи науковий ступінь кандидата філологічних наук. Досліджувала мову літописів (зокрема Хмільницького літопису). З грудня 1968 р. завідувала кафедрою української мови після чергового роз'єднання кафедри української мови та літератури. Працювала на посаді завідувача до 1974 р., а потім до 1996 р. – доцентом кафедри педагогіки і методики початкової освіти, куди була переведена, як сказано в наказі, «з метою забезпечення висококваліфікованого викладання української мови». Це був справжній фахівець, знавець не тільки української, але й польської та чеської мов. Коло наукових уподобань – історія мови, культура мовлення, мова творів письменників. Писала філософські, мудрі вірші, які, на жаль, ніколи не вважала за потрібне надрукувати. Ось один із них:

Мудрий був чоловік Соломон:
Він збагнув ще до нашої ери,
Що життя – лиш заплутаний сон,
Що життєві примари – химери.
Все минає, минає, мине,
Промайнуть і держави, і люди;
Як на світі не стане мене,
То й проблем моїх більше не буде.

Найславетніші сторінки історії кафедри української мови пов'язані з ім'ям доктора філологічних наук, професора Івана Івановича Ковалика (16.02.1907 – 12.04.1989). І.І.Ковалик належав до тієї когорти вчених, чиї новаторські праці заклали міцний фундамент

для широкого спектра лінгвістичних студій і ще довго слугуватимуть надійним орієнтиром для нинішнього і прийдешнього поколінь дослідників.

Народився 1.1.Ковалик 16 лютого 1907 р. у с. Млини Перемишльського повіту, що після війни опинилося на території сучасної Польщі. Навчався у Млинівській початковій школі, Перемишльській гімназії, був учнем духовної семінарії. Але, відчувши нестримний потяг до світських наук, вступив на гуманітарний факультет Львівського університету, який закінчив у 1933 році. Упродовж 1933-1934 рр. Іван Ковалик – докторант на кафедрі української мови Львівського університету. Проте в умовах довоєнної Польщі не доводилось і мріяти про роботу за фахом, тому працював звичайним робітником у пекарні, а згодом перейшов на працю до Національного музею, директором якого був відомий український філолог, етнограф і громадсько-культурний діяч І. Свенціцький. У 1939 р., коли у Львівському університеті відкрили повноцінну кафедру української мови, став її викладачем. У 1940-1941 рр. навчався в аспірантурі у професора Василя Сімовича, але воєнні події знову надовго відривають від улюбленої справи. У 1944 р. І.Ковалик повертається на кафедру української мови, працює викладачем, а з 1950 до 1973 року очолює її. Він формує талановитий колектив однодумців, створює на кафедрі атмосферу доброзичливості і самовідданої праці. На початку 70-х років минулого століття набрав нових обертів маховик радянської репресивної системи. Професора 1.1.Ковалика звільнили з роботи, і він був вимушений переїхати в м. Івано-Франківськ, де впродовж 1974-1983 рр. завідував кафедрою української мови. Після виходу на пенсію деякий час працював на посаді професора-консультанта Дрогобицького пединституту.

Помер професор 1.1.Ковалик 12 квітня 1989 р., похований у Львові на Янівському цвинтарі.

Найбільшою незаперечною заслугою професора І.І.Ковалика стало вивчення словотвірної системи української мови. Ще в 50-х рр. минулого століття він науково довів, що дериватологія є окремим самостійним розділом науки про мову, що має власний понятєвий апарат, власну методологію та методику дослідження. Своїми плідними ідеями та працями («Питання іменникового словотвору в східнослов'янських мовах у порівнянні з іншими слов'янськими мовами»; 1958, «Вчення про словотвір (Вип. 1 – 1958, вип. 2 – 1961 р.)»; «Словотвір сучасної української літературної мови» (1979) – остання у співавторстві з колективом АН УРСР) учений сприяв формуванню дериватологічної школи в Україні.

Проте мовознавча спадщина проф. І.І.Ковалика далеко не вичерпується дериватологічним доробком, бо спектр його зацікавлень був надзвичайно широким. Він досліджував фонетичну, лексико-семантичну і граматичну системи української мови, пильно студіював її історію, діалектологію, працював у галузі лінгвостилістики і лексикографії. І сьогодні викликають інтерес його розвідки з теорії загального мовознавства (див., наприклад, створений у співавторстві з проф. С.П.Самійленком підручник «Загальне мовознавство. Історія лінгвістичної думки» – (1985), методики лінгвістичного аналізу («Методика лінгвістичного аналізу тексту» – 1984), лексикографічних праць із термінології та ономастики .

Чимало сил та енергії віддав І.І.Ковалик і франкознавчій проблематиці. Його справедливо вважають основоположником лінгвістичного франкознавства. Загалом перу вченого належать 214 наукових праць з українського та слов'янського мовознавства.

І.І.Ковалик був ініціатором укладання «Словника мови поетичних творів І.Франка» та «Словника мови поетичних творів Василя Стефаника», робота над якими розпочалася у Львові і продовжилась в Івано-Франківську. При кафедрі української мови був створений лексикографічний кабінет, де плідно співпрацювали його завідувач Лілія Мелетіївна Третевич-Невідомська (зараз доцент Тернопільського державного педагогічного університету ім. В. Гнатюка), лаборант Любов Пилипівна Василевич та всі члени кафедри. На жаль, з різних причин робота над словниками не була завершена. Світ побачили лише покажчики «Лексика поетичних творів Івана Франка» (1990) та пробні словникові статті Словника мови творів В.Стефаника.

За роки своєї праці у вишах І.І.Ковалик підготував понад 40 докторів та кандидатів наук. На час приїзду професора до Івано-Франківська на кафедрі української мови було два кандидати філологічних наук – Батюк Л.І., яка перейшла працювати на кафедру педагогіки і

методики початкової освіти, та Суханова В.Ф., яка, на жаль, померла через кілька місяців. При активному сприянні І.І.Ковалика чи й безпосередньо під його керівництвом незабаром захистили дисертації:

Вакалюк Ярослава Юріївна «Лексика народной медицины украинских говоров Прикарпатья (на материале говоров Ивано-Франковской области)». – Ужгород, 1974, наук. кер. Дзендзелівський Й.О.;

Бондаренко Діна Василівна «Эстетика языка украинских народных пословиц и поговорок». – К., 1977, наук. кер.Скрипник Л.Г.;

Верещака Василь Іванович «Словообразовательные поля корней с полногласным сочетанием -оро- в современном украинском языке». – Ужгород, 1978, наук. кер. Ковалик І.І.;

Голянич Марія Іванівна «Словообразовательные поля корней со значением говорения в современном украинском языке».– К., 1979, наук. кер. Удовиченко Г.М.;

Грещук Василь Васильович «Словообразовательная и лексико-семантическая структура украинских деадъективов на -исть, -ство, -ота, -ина,- изна». – К., 1979, наук. кер. Ковалик І.І.;

Третевич Лілія Мелетіївна «Нулевая суффиксация имен существительных в современном украинском языке». – Ужгород, 1980, наук. кер. Ковалик І.І.;

Лесюк Микола Петрович «Словообразовательные гнезда корней слов со значением движения в современном украинском языке». – К.,1982, наук. кер. Ковалик І.І.;

Василевич Гафія Ярославівна «Словообразовательные гнезда корней слов со значением мышления в современном украинском языке». – К., 1985, наук. кер. Олійник І.С.;

Тишківська Надія Яківна «Семантико-словообразовательная структура гнезд слов со значением чувств в современном украинском языке». – К., 1987, наук. кер. Ковалик І.І.;

Каспришин Зоряна Омелянівна «Множественность словообразовательной мотивации в современном украинском языке». – К., 1989, наук. кер. Родніна Л.О.

Ідеологічний тиск з боку партійних органів, численні «кампанії боротьби з українським буржуазним націоналізмом» породили викривлену практику, коли всі дисертації, в тому числі й з української мови, треба було писати по-російськи.

Кафедра в 1978 році мала такий склад: Ковалик І.І. – професор, доктор філологічних наук, завкафедри; доц.Верещака В.І., доц.Бондаренко Д.В., доц.Вакалюк Я.Ю. ст. викл. Лесюк М.П., ас. Грещук В.В., ас. Василевич Г.Я., ас.Тишківська Н.Я., ст. лаборант Ткачук В.Л., лексикографічний кабінет Василевич Л.П.

Проф. І.І.Ковалик був не тільки вченим, а й талановитим педагогом, який виховав не одне покоління українських філологів, що працюють майже в усіх куточках нашої держави. Нагороджений орденом «Знак Пошани», медалями «За трудову відзнаку», «Ветеран праці», значками «Відмінник освіти СРСР» та «Відмінник народної освіти УРСР».

Після виходу на пенсію проф. Ковалик І.І. переїздить до Львова, а кафедру української мови з 1983 по 1992 рр. очолює кандидат філологічних наук, доцент Лесюк Микола Петрович. *Народився 25 лютого 1940 р. в с.Ковалівка Коломийського району Івано-Франківської обл. Після закінчення семирічки у 1954-1956 рр. навчається в ремісничому училищі № 4 м. Калуша. Далі нелегкий трудовий шлях – з 16-ти років машиніст електровоза на підземних роботах у шахтах Донбасу, потім ще 2 роки на шахтах у Заполяр'ї і, нарешті, у вугільних шахтах рідної Ковалівки. Любов до слова привела М.П.Лесюка на історико-філологічний факультет Івано-Франківського педінституту, де впродовж 1961-1966 рр. він навчається на спеціальності «українська філологія, музика і співи».*

З 1967 р. за сумісництвом, а з 1975 р. на штатній посаді працює в рідному виші. У 1975-1983 рр. Микола Петрович – заступник декана філологічного факультету, а в 1989-2004 рр. – декан. 2004 року в Прикарпатському національному університеті ім. В.Стефаника створили Інститут філології, що об'єднав усі філологічні спеціальності (українську, російську, польську, англійську, німецьку, французьку, китайську мови). Першим директором цього Інституту впродовж двох років (2004-2006) був Микола Петрович.

З 1983 по 1992 р. М.П. Лесюк очолював кафедру української мови, а з 1996 р. і донині завідує кафедрою слов'янських мов. Саме з його ініціативи у 1993 р. в університеті відкрили нову філологічну спеціальність «польська мова і література», яка тепер має неабиякий попит серед абітурієнтів.

Більш ніж три десятиріччя М.П.Лесюк проводить активну наукову діяльність. Має в своєму доробку майже 300 наукових праць, у тому числі понад 80 публікацій у пресі та виступів на радіо і телебаченні, спрямованих на утвердження державного статусу і збереження чистоти української мови. Його статті опубліковані в наукових виданнях не лише України, а й Польщі, Чехії, Білорусії, Росії.

У 1993 р. у видавництві «Вища школа» побачив світ посібник для студентів філологічного факультету «Українська мова. Збірник вправ і завдань», виданий у співавторстві з Я.Ю.Вакалюк. Значний громадський резонанс в Україні мала книжка Миколи Петровича «Доля моєї мови» (2004р.).Тут зібрані статті, що висвітлюють розвиток і функціонування української мови в умовах тривалої експансії і перманентних заборон у російській та радянській імперіях, підкреслюється необхідність очищення мови від російськомовних нашарувань. У 2005 р. видав підручник-самовчитель української мови для поляків, на який у сусідній країні великий попит.

2008 р. побачила світ монографія «Мовний світ сучасного галицького села», де охарактеризовано говірку рідної Ковалівки, зібрано фразеологізми, прислів'я та приказки, записані від матері та інших жителів села, ковалівський антропонімікон, ковалівські придибашки, давні колядки, коломийки тощо; у 2010 – монографія «Еротизми в українському пісенному фольклорі: лінгвістичний контекст», де зібрано й прокоментовано евфемістичну лексику та фраземіку, яка використовується в українських піснях та коломийках. Крім того, вчений є автором багатьох колективних монографій. У 2014 р. М.П.Лесюк видав монографію «Становлення і розвиток української літературної мови в Галичині». – Івано-Франківськ: Місто НВ. – 730 с. і захистив докторську дисертацію.

За вагомий внесок у справу українського відродження, багаторічну сумлінну працю М.П.Лесюк нагороджений медаллю «Будівничий України», має чимало грамот Міністерства освіти і науки України, Центрального правління товариства «Просвіта», ОДА та обласної ради, Івано-Франківської єпархії УГКЦ. Плідну наукову та культурно-громадську діяльність М.П.Лесюка відзначили, присудивши йому в 1996 р. премію Марійки Підгірянки, встановлену обласною організацією Товариства української мови ім. Т.Г.Шевченка «Просвіта». У 2000 р. Миколі Петровичу присвоєно звання Заслуженого працівника освіти України. За книжку «Доля моєї мови» в 2004 р. його удостоїли міської премії ім. І.Франка.

Під керівництвом М.П.Лесюка захищено 4 кандидатські дисертації:

С.М.Григораш «Лексика і фраземіка інтимної лірики (на матеріалі українського фольклору)» (2007 р.), І.І.Судук «Порівняння в текстах українських перекладів Святого письма» (2009 р.), У.Г.Рис «Категорія інтенсивності в сучасній польській мові» (2009), Н.О. Дорогович «Мовна експресія в художніх текстах українського резистансу 40-50 рр. XX ст.» (2013).

З січня 1992 року і донині кафедру української мови очолює Василь Васильович Ґрещук. *Народився 2 червня 1949 р. в с.Старі Кривотули Тисменицького району Івано-Франківської області. Випускник Івано-Франківського державного педагогічного інституту ім. В.Стефаника, він у 1970 році їде вчителювати на Рівненщину, а потім у с.Петрів Тлумацького району. Далі навчання в аспірантурі Львівського державного університету ім. І. Франка, де під керівництвом професора І.І.Ковалика підготував кандидатську дисертацію «Словотвірна й лексико-семантична структура українських деад'єктивів на -ість, -ота, -ина, -изна», яку успішно захистив у 1979 році.*

З 1977 року асистент кафедри української мови Івано-Франківського державного педагогічного інституту ім. В.Стефаника, з 1980 – старший викладач, з 1983 – доцент, а з 1994 р. – професор кафедри.

З 1985 до 1988 р. працював спочатку заступником, а потім (з 1986 р.) деканом філологічного факультету. У 1988 р. В. В. Ґрещук звільняється з посади декана у зв'язку зі вступом до докторантури в Київському державному педагогічному інституті імені М.Драгоманова, а вже в 1993 р. успішно захищає докторську дисертацію «Типологія українського відприкметникового словотвору» (наук. конс. – А.П.Грищенко).

Послідовник дериватологічних традицій професора І.І..Ковалика, В.В. Ґрещук не лише розвинув закладені учителем підвалини структурно-семантичного аналізу словотвірних процесів, а й зробив вагомий внесок у дослі-

дження внутрішньої організації українського слова. Узагальненням багаторічної праці професора у цій галузі стала монографія «Український відприкметниковий словотвір» (1995), у якій дослідник не тільки детально аналізує прикметники як твірну базу в сучасній українській літературній мові, встановлює чинники детермінізації словотворчої спроможності різних класів твірних ад'єктивів, а й обґрунтовує необхідність поряд із загальноприйнятим формантоцентричним підходом ще й основоцентричного підходу до вивчення словотвору. У 2007 р. разом зі своїми учнями Р.Бачкуром, І.Джочкою та Н.Пославською видає «Нариси з основоцентричної дериватології», де зроблено опис відіменникового, відприкметникового та віддієслівного словотвору української мови.

Справжнім синтезом інтелектуальних трудів проф. В.В.Ґрещука стали його «Студії з українського мовознавства» (2009), куди увійшли вибрані статті, написані в різний час, починаючи з 70-х рр. XX ст., і опубліковані в різних виданнях як в Україні, так і за кордоном. Збірник репрезентує напрацювання не тільки в галузі словотвору, а й лексикології, історії мови, мови художньої літератури, лексикографії, засвідчуючи широке коло мовознавчих зацікавлень ученого.

Окремою сторінкою у творчій діяльності В.В. Ґрещука є проблеми діалектології, використання південно-західних говорів у творах української художньої літератури. Предметом пильної уваги дослідника стала мова творів І.Франка, В.Стефаника, М.Черемшини, Л.Мартовича, теоретичні питання взаємодії територіальних діалектів і літературної мови у художньому стилі. Наукові напрацювання у цій ділянці породили ідею створення словника «Гуцульська лексика в українській художній мові», роботу над яким В.В. Ґрещук зі своїми колегами уже розпочав.

Не оминув своєю увагою вчений і таких актуальних питань, як мовна ситуація в Галичині у XIX-XX ст., роль рідної мови у національній самоідентифікації і консолідації, у національному самозбереженні та інші проблеми з українознавства, на які в радянські часи було накладено табу. Все це зумовило потребу їх різноаспектного наукового осмислення. Тому наприкінці 1996 р. вчений організовує та очолює Інститут українознавства при Прикарпатському національному університеті ім. В.Стефаника. За невеликий час Інститут українознавства підготував і опублікував понад 30 монографічних досліджень, які розширюють і поглиблюють наші знання про Україну, її мову, державність, культуру, історію, народ. Повернуто із забуття чимало імен славних діячів культури й науки: Івана Огієнка, Є.Желехівського, Бодуена де Куртене, активістів «Просвіти» тощо. Інститут видає щорічник «Українознавчі студії» та неперіодичний збірник «Українознавство: документи, матеріали, раритети».

У 2001 р. на базі кафедри української мови та Інституту українознавства спільно з Інститутом української мови АН України та Інститутом мовознавства ім. О.О.Потебні НАН України створено Прикарпатський дериватологічний центр ім. І.Ковалика, співголовою якого став проф. В.В. Ґрещук. Значна увага центру спрямована на організацію та проведення наукових конференцій, зокрема присвячених світлій пам'яті І.І.Ковалика: до 95-річчя від дня народження у 2002 «Актуальні проблеми українського словотвору» та до 100-річчя від дня народження у 2007 р. «Іван Ковалик і сучасне мовознавство». На пошану професора вийшов ювілейний випуск Вісника Прикарпатського університету та 2 томи вибраних праць І.І.Ковалика – «Вчення про словотвір» (упорядник та автор передмови – В. Ґрещук). – Івано-Франківськ – Львів, 2007 та «Питання українського і слов'янського мовознавства» (упорядник – З. Терлак). – Львів – Івано-Франківськ, 2008. До першого тому увійшли праці І.Ковалика з теорії словотвору, до другого – дослідження фонетичної, фонологічної, лексико-семантичної і граматичної системи української мови, студії з історії мови, її діалектології, лінгвостилістики, лексикографії, термінології, ономастики, франкознавства.

За наукові досягнення проф. В.В. Ґрещук удостоєний обласної премії ім. В.Стефаника, медалі «За заслуги перед Прикарпаттям», Почесної грамоти ім. Президента НТШ Михайла Грушевського Наукового товариства ім. Т.Шевченка в Америці, а в 2014 р. – почесного звання Заслужений діяч науки і техніки України.

У творчому доробку проф. В.В. Ґрещука понад 200 праць, присвячених актуальним проблемам мовознавства. Він неодноразово брав участь у багатьох міжнародних конференціях не тільки в Україні, а й за її межами

(Варшавський, Люблінський, Ягеллонський університети (Польща), Мінський, Гродненський університети (Білорусія), Оломоуцький університет (Чехія), Український вільний університет (Німеччина), Інститут російської мови (Росія)).

Під керівництвом В.В. Ґрещука підготували і захистили кандидатські дисертації 20 аспірантів і здобувачів, 9 з яких зараз є членами кафедри української мови.

Укомплектування кафедри висококваліфікованими фахівцями завжди було метою В.В. Ґрещука як завідувача кафедрою. Нині на кафедрі працюють 3 доктори наук (крім завідувача, добре знана в науковому світі професор М.І.Голянич і В.М.Барчук) та 18 кандидатів філологічних наук, лише двоє з яких (Тишківська Н.Я. – Львівський університет, Барчук В.М. – Чернівецький університет) не є випускниками рідного вишу.

Поява плеяди творчих особистостей зумовлює розмаїття напрямків наукових досліджень. Насамперед це, безумовно, проблеми українського словотвору, що були об'єктом дослідження дисертацій колишніх аспірантів В.В. Ґрещука, а нині викладачів кафедри:

Думчака Івана Михайловича «Універбація в українській мові» (1998), Микитин (Ципердюк) Оксани Дмитрівни «Структурно-семантична типологія словотвірних парадигм іменників у сучасній українській мові» (1998), Коржик (Пени) Любові Іванівни «Структурно-семантична типологія відприкметникових словотвірних ланцюжків у сучасній українській мові» (1999), Габорака Мирослава Михайловича «Семантико-словотвірні типи ойконімів Прикарпаття XII-XX ст.» (1999), Брус Марії Петрівни «Загальні жіночі особові номінації в українській мові XIV- XVII століть : словотвір і семантика» (2001), Джочки Ірини Петрівни «Деривaційний потенціал дієслів конкретної фізичної дії з семантикою створення об'єкта» (2003), Бачкура Романа Омеляновича «Структура словотвірних парадигм українських назв тварин та рослин»(2004), Пітель Віри Мирославівни «Типологія епідигматичних відношень полісемічних флороназв та їх похідних у лексиці сучасної української мови» (2006), Пославської Наталії Михайлівни «Структура і семантика словотвірних парадигм дієслів із семою руйнування об'єкта» (2006).

Словотвір української мови – лише один із напрямків наукових зацікавлень членів кафедри української мови, хоч традиційно і визначальний. Вагомим і перспективним є дослідження мовних проблем художнього тексту. В цій галузі плідно працює доктор філологічних наук, професор Голянич Марія Іванівна. *Народилася 25 січня 1951 р. в с. Тюдів Косівського району Івано-Франківської області. Після закінчення Тюдівської восьмирічної школи навчалася в Коломийському педагогічному училищі (1965-1969),потім в Івано-Франківському державному педагогічному інституті ім. В.Стефаника на українському відділенні філологічного факультету (1969-1973 рр.). Обидва навчальні заклади закінчила з відзнакою. Трудову діяльність Голянич М.І. розпочала в серпні 1973 р. учителем української мови та літератури у СШ № 7 м. Івано-Франківська й за сумісництвом працювала викладачем кафедри української мови пединституту. Із цією вищою школою пов'язані всі етапи її формування як науковця і педагога.*

З 1975 р. – асистент кафедри педагогіки й методики початкового навчання. У 1976-1979 р. – аспірант кафедри української мови Київського державного педагогічного інституту ім. М.Горького (тепер педагогічного університету ім. М.Драгоманова). Захистивши у 1979 р. кандидатську дисертацію «Словотвірні поля коренів із значенням говоріння у сучасній українській мові», М.І.Голянич повертається на кафедру педагогіки й методики початкового навчання, на якій працює спочатку викладачем, потім – старшим викладачем, з 1986 р. – доцентом цієї ж кафедри.

Вступивши в докторантуру, що відкрилася на кафедрі української мови Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника (1994 р.), підготувала докторську дисертацію «Внутрішня форма слова в художньому тексті» й успішно захистила її в Інституті української мови НАН України (1998 р.), одержавши науковий ступінь доктора філологічних наук. У 2002 році їй присуджено вчене звання професора.

М.І.Голянич – автор більше 100 публікацій, зокрема монографій «Внутрішня форма слова і художній текст» (1997) і «Внутрішня форма слова і дискурс» (2008) та колективних монографій.

Професор Голянич М.І. підготувала 11 кандидатів філологічних наук зі спеціальності 10.02.01 – українська мова: Соловій У.В.

«Оцінно-образна номінація у структурі художнього тексту (на матеріалі української «малої прози» кінця XIX – поч. XXст.)» – 2003 р.; Стефурак Р.І. «Асоціативно-образний потенціал внутрішньої форми слова у поетичному тексті (на матеріалі української поезії 60-90 рр. XX ст.)» 2003р.; Куриляк Л.П. «Кореферентність у сучасному українському текстотворенні» – 2004 р.; Іванишин Н.Я. «Лексичні засоби формування імпліцитності в драматургійному тексті (на матеріалі укр. драми поч. XX ст.)» – 2006р.; Венгринюк М.І. «Адресат у художньому тексті (на матеріалі укр. прози XX ст.)» – 2006 р.; Бабій І.О. «Комунікативно-прагматичні параметри дискрипцій у текстах «малої прози» кінця XX – поч. XXI ст.)» – 2007 р.; Криницька О.І. «Реалізація комунікативних стратегій у художньому тексті (на матеріалі укр. модерної драми кінця XIX – поч. XX ст.)» – 2009 р.; Ріжко Р.Л. «Семантико-стилістичні домінанти в українській поезії кінця XX – поч. XXI ст.» – 2011 р.; Данилюк І.В. «Концепт «сміх» в українському художньому дискурсі поч. XXI ст.» – 2012 р.; Голодюк Я.Б. «Прагматичні виміри україномовного інтернетного дискурсу» – 2013 р.; Багрійчук Н.В. «Евфемізми в українській прозі кінця XX – поч. XXI ст.» – 2014 р. Троє з них (Стефурак Р.І., Іванишин Н.Я., Бабій І.О.) зараз працюють на кафедрі української мови.

Разом зі своїми учнями (Бабій І., Литвин О., Соловій У. та Стефурак Р.) професор Голянич М.І. підготувала до друку колективну монографію «Художній текст – слово – образ: лінгвостилістичний аналіз», у якій узагальнено результати багаторічних досліджень художнього тексту, а також два словники, які високо оцінили науковці України: Словник лінгвістичних термінів: лексикологія, фразеологія, лексикографія / Голянич М.І., Стефурак Р.І., Бабій І.О. / За ред.М.І.Голянич. – Івано-Франківськ: Сімик, 2011. – 272 с. та Лінгвістичний аналіз тексту: словник термінів / Голянич М.І., Ріжко Р.Л., Іванишин Н.М., Стефурак Р.І. / За ред. М.І.Голянич. – Івано-Франківськ: Сімик, 2012. – 392 с.

М.І.Голянич – відмінник освіти України, член спеціалізованих вчених рад із захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук у Прикарпатському національному університеті ім. В.Стефаника та у Чернівецькому національному університеті ім. Ю.Федьковича, член редакційної колегії «Вісника Прикарпатського університету».

Читає курси: «Сучасна українська мова (лексикологія, фразеологія, морфеміка, словотвір)», «Лінгвістичний аналіз тексту», а також спецкурси: «Лінгвістична семантика», «Поетика тексту», «Актуальні проблеми мовознавства в кінці XX – поч. XXI ст.».

На кафедрі успішно розвиваються й інші напрямки лінгвістичних досліджень. Зокрема, складні питання синтаксису розробляє доктор філологічних наук Барчук Володимир Михайлович, який захистив у 2013 році докторську дисертацію «Категорія темпоральності в сучасній українській літературній мові», видавши попередньо монографію «Граматична темпоральність : Інтервал. Час. Таксис» (Івано-Франківськ, 2011. – 415 с.). Під його керівництвом успішно завершили кандидатські дисертації: Ковальчук М.П. «Складні речення з недиференційованими типами зв'язку в староукраїнській мові» – 2007 р.; Наконечна Л.В. «Семантико-функціональна транспозиція часових форм дієслова в поліпредикативних структурах сучасної укр. мови» – 2008 р.; Париляк Л.І. «Структура функціонально-семантичного поля ітеративності в сучасній українській мові» – 2008 р.; Русакова О.В. «Таксис простого ускладненого речення в сучасній українській літературній мові». Під керівництвом доцента Тишківської Н.Я. успішно захистили дисертації Гуменюк І.М. «Структурно-семантичні функції інтер'єктивів в українській мові» (2004) та Семотюк О.В. «Структурно-семантична та модальна характеристика вставлених конструкцій в українській мові» (2010). Проблемами синтаксису також займаються доценти Пітель В.І. (канд. дис. «Функціонально-семантична структура незакінчених речень у сучасній українській мові», 2000 р.) та Семенюк О.А. (канд. дис. «Семантична структура речень із предикативами емоційного стану в сучасній українській мові» , 2005 р.), науковим керівником у яких був професор Кононенко Віталій Іванович.

Актуальні проблеми української діалектології є об'єктом наукових досліджень доц. Бігусяка М.В.(канд. дис. «Лексика традиційних сімейних обрядів у гуцульському говорі» – 1997, наук. кер.Гриценко П.Ю.) та асистента Ґрещук В.В. (канд. дис. «Гуцульський говір у сучасній українській художній мові XIX – першої пол. XXст.» – 2009, наук. кер.Німчук В.В.).

Топоніми рідного краю активно вивчає доц. Габорак М.М. Крім кандидатської дисертації, він є автором кількох монографій: «Гідронімія Івано-Франківщини» (2003), «Назви гір Івано-Франківщини» (2005), «Назви поселень Івано-Франківщини» (Бойківщина, Гуцульщина, Опілля) (2007), «Назви гір і полонин Івано-Франківщини» (2008), «Гідронімія Івано-Франківщини». – Вид. 2-ге (2009).

Останнім часом на кафедрі активізувалася навчально-методична робота. Видали навчальні посібники: Тишківська Н.Я. Українська мова. Збірник вправ із синтаксису та пунктуації (вид. 1-е 2004, вид.2-е 2006); Українська мова. Синтаксис. Науково-методичні рекомендації. – 2007; Брус М.П. Українське ділове мовлення. Навчальний посібник для економічних факультетів. – 2004; Думчак І.М.Практикум з української мови. Навчальні посібники. – 2006 і 2008; Стефурак Р.І. Сучасна українська літературна мова. Морфеміка. Словотвір. Навчальний посібник. – 2008 ; Ципердюк О.Д. Словотвірна парадигма в системі комплексних словотвірних одиниць. Спецсемінар. – 2009; Пітель В.І., Пітель В.М. Орфографічно-пунктуаційний та орфоепічний практикум з української мови. Навчальний посібник. – 2009; Пена Л.І. Вступ до мовознавства. Збірник вправ та завдань. – 2008; Джочка І.Ф., Ципердюк О.Д. Сучасна українська літературна мова. Морфологія. Збірник вправ. – 2010; Бабій І.О. Збірник тестів для студентів Інституту мистецтв: укр. мова за профпризначенням – 2014 р. та ін.

Укомплектуванню кафедри висококваліфікованими спеціалістами сприяло відкриття аспірантури у 1991 р. за спеціальністю 10.02.01 – українська мова, та докторантури у 1994 р. (закінчили докторантуру М.І.Голянич та Л.М.Невідомська – доц. Тернопільського пединституту), а також спеціалізованої вченої ради для захисту кандидатських дисертацій. З 1996 по 2005р. у спецраді було захищено 65 дисертацій (41 з української мови та 24 з української літератури). З 2005 року функціонують дві окремі ради. У спецраді К 20.051.02 для захисту кандидатських дисертацій за спеціальністю українська мова станом на 1 січня 2015 р. захищено ще 60 дисертацій молодими науковцями не тільки нашого університету, але й Чернівецького, Тернопільського, Закарпатського, Львівського, Кам'янець-Подільського вишів.

Незмінним головою спецради є професор, доктор філол. наук Кононенко Віталій Іванович, заступником голови – професор, доктор філол. наук Ґрещук Василь Васильович, вченим секретарем – доцент Тишківська Надія Яківна. Крім того, членами спецради є професор Голянич М.І., професор Лесюк М.П., доцент Барчук В.М., доцент Бігусяк М.В., доцент Бачкур Р.О.

На жаль, за останнє десятиліття кафедра зазнала тяжких втрат: у молодому віці померли перспективні вчені – Грещук Оксана Богданівна (1962-2003), канд. дисертація «Словотвір у процесі породження тексту» – 1996 р., наук. кер. Кононенко В.І. та Бекеш Надія Богданівна (1959-2005), канд. дисертація «Граматична аналогія в говорах української мови (словозміна іменників)» – 1994 , наук. кер. Дроздовський В.П.

Зараз на кафедрі працюють: Ґрещук Василь Васильович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри; Голянич Марія Іванівна – доктор філологічних наук, професор; Барчук Володимир Михайлович – доктор філологічних наук, доцент; кандидати філологічних наук, доценти: Бабій Ірина Орестівна, Барчук Мар'яна Володимирівна, Бачкур Роман Омелянович, Бігусяк Михайло Васильович, Брус Марія Петрівна, Василевич-Рис Гафія Ярославівна, Грещук Валентина Василівна, Джочка Ірина Федорівна, Думчак Іван Михайлович, Іванишин Наталія Ярославівна, Пена Любов Іванівна, Пітель Віра Мирославівна, Пітель Василь Іванович, Пославська Наталія Михайлівна, Семенюк Оксана Антонівна, Стефурак Роксолана Іванівна, Тишківська Надія Яківна, Ципердюк Оксана Дмитрівна; лаборант – Матейчук Леся Ігорівна.

Кафедра української мови з надією дивиться у майбутнє.

УДК 821.161.2:7.038.6
ББК 83.0

Ярослав Поліщук

МІЖ МОДЕРНІЗМОМ І ПОСТМОДЕРНІЗМОМ: УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА ЯК СТРАТЕГІЯ КУЛЬТУРИ

У статті досліджено проблеми дискурсу модернізму і постмодернізму в українському літературному процесі, окреслено ідейно-естетичну сутність феномену національного письменства як художньо своєрідну стратегію культуротвореннння.

Ключові слова: *модернізм, постмодернізм, художній дискурс, українська література, стратегія, культуротворення.*

Дискусії про модернізм та постмодернізм в українській літературі, що сьогодні так активно провадяться нашими інтелектуалами, не є вузькофаховими полеміками. Зрозуміла річ, їх пафос виходить далеко за рамки власне літературних оцінок та дефініцій. У сучасних обставинах України, в яких особливо гостро виявляється традиційна дилема вибору між культурною інтеграцією в Європу та самоідентифікацією відрубності чи включеності в "особливий" пострадянський простір, подібні дискусії наочно виявляють слабкі місця стратегічної розбудови молодої держави, якою є Україна, певну пересаду і зацикленість на проблемах тожсамості.

Постійна актуалізація літератури як суспільної інституції загалом характерна для свідомості посттоталітарної доби. Адже комуністична влада навчила сприймати літературу у вузькоміметичному її сенсі, як "дзеркало життя", яке мусить "правдиво відображати", тобто у згоді з панівною ідеологією, а до того ж, відображати життя не всуціль, а вибірково, забезпечуючи тим самим виховний ефект мистецтва. Сьогодні такі погляди вже цілком дезавуйовані в науці, проте на рівні читача й масової свідомості вони видаються ще цілком істотними, принаймні їх варто браги до уваги, коли ведемо мову про сучасний стан літератури в Україні.

Оцінки модернізму й постмодернізму в українській літературі рівною мірою передбачають дефініювання як її минулого, традиції XX століття, так і сучасного стану, який, своєю чергою, дає підстави для більш-менш виразних прогнозів завтрашнього дня. У першій своїй частині вони, грубо кажучи, зводяться до низки дилем: чи була витворена впродовж XX століття модерна українська культура, чи існує вона нині, чи стала реальним набутком нації? Шерег таких і подібних питань дасть змогу діагностувати наявність модернізму в культурній свідомості українців.

Відтак проблема постмодернізму виявляється нерозривно пов'язаною із відповіддю на попередні питання. Якщо заперечувати досвід модернізму та його ефективність в українській культурній свідомості, то логічно було б відмовити нашій літературі у праві на постмодерну візію світу. Альтернатива постмодернізму постає тут як питання другої черги, похідне від першого, бо саме розвинена модерна свідомість створює ґрунт для розвитку її іронічного переосмислення, яке й чиниться постмодерністами.

Останнє десятиліття можна назвати дуже успішним і навіть щасливим часом дослідження українського модернізму. Впродовж цього невеликого періоду наша інтелектуальна думка, досить швидко оговтавшись від соціально-ідеологічних стереотипів минулого, дала цікавий і по-своєму симптоматичний аналіз входження національної літератури у світовий досвід модернізму. Маю на оці праці Соломії Павличко, Тамари Гундорової, Григорія Грабовича, Марка Павлишина[1] та інших. Проблема українського модернізму розглядається в них по-різному; так само по-різному автори

© Поліщук Я., 2014–2015

діагностують наявність модерної естетичної свідомості в нашій літературі. Але загальний позитивний ефект подібних досліджень (незважаючи на те, чи визнавали вони національний досвід модернізму, чи відмовляли українцям у праві на нього) проявився в тому, що проблема модернізму стала очевидною "больовою точкою" сучасної суспільної думки, а це означає, що літературознавча дискусія вже від початку не мала вузькофахового характеру, а набрала натомість серйозних обертів загальносуспільної дискусії гуманітаріїв.

Можна стверджувати, що названі праці загалом позитивно відповіли на знакове для сучасної української культури питання, тобто вони засвідчили безперечну наявність (при всіх його можливих історичних контроверсіях!) цікавого досвіду модернізму в нашій літературі XX століття — від бурхливих процесів модернізації художнього слова, характерних для доби раннього модернізму, тобто межі віків та початку нового століття, аж до вітчизняних і діаспорних (Нью-Йоркська група) "шістдесятників", які вкотре актуалізували новітню естетичну свідомість на національному українському ґрунті. Сьогодні навряд чи треба когось переконувати в існуванні українського модернізму як культурної реальності, а не фантому чи штучно вигаданого шаблону відповідності нашої літератури західним естетичним критеріям. І це слід вважати безперечним здобутком сучасної літературної науки, причому здобутком, що виходить за рамки наукового "цеху", бо має стратегічне значення для всієї української гуманітаристики, особливо для наук історичних: якщо доведено існування модернізму в літературі, то наступним кроком має стати його конституювання в історії живопису, музики, архітектури, науки тощо.

Як би там не було, але студії українського модернізму останніх років готували підстави для серйозного аналітичного погляду на перспективу постмодернізму в українській культурі. І хоч досі не маємо великих синтетичних праць, що представляли б постмодернізм як культурний феномен, як, скажімо, книги Ришарда Нича[2] в Польщі, Івана Ільїна[3] в Росії та под., проте є цікаві спроби осмислювати постмодерні інтенції нашого письменства на рівні літературних фактів, тобто конкретних творів та авторів, які до цього загалом надаються.

Серед аспектів, які викликають найактивніші дискусії довкола українського модернізму, слід виділити його слабку теоретичну обґрунтованість. Справді, програмно-теоретичних текстів у модерній українській літературі майже не маємо, і це, природно, дає підстави її опонентам стверджувати про відсутність в Україні XX століття модерністської свідомості взагалі. Адже на рівні узагальнюючих праць, програм та декларацій гасла модернізму зустрічаються рідко, тим більше, якщо їх сприймати від еталону західноєвропейського модернізму, як це робили Б.Рубчак[4] щодо львівських молодомузівців чи С.Павличко[5] щодо М.Вороного.

Проте питання теоретичних засад не таке просте, як здається. Безперечно, в умовах повсякчасного переслідування модернізму як антинародної та занепадницької естетики (а такі стереотипи тяжіли не тільки в часи радянської України, а й, певною мірою, поширюються на діаспорну літературу) витворилася ціла низка його евфемізмів. Коли зовнішня чи внутрішня цензура забороняла говорити про модернізм, тоді йшлося про неоромантизм, символізм, революційну романтику, оновлений реалізм та под. Хоча те, що малося на увазі під цими дефініціями, сьогодні, як правило, переосмислюється у властивому контексті нині чинних літературознавчих понять.

Схоже, і в цьому випадку буде підтверджено національну традицію уникати декларацій та теоретичних узагальнень. Відомо, що не раз українська література (а ширше беручи, й наука також) засвідчували цю характерну схильність, задовольняючись чужими, запозиченими теоретичними моделями, не розвиваючи або мляво розвиваючи власні теоретичні дискурси. Натомість у царині творчої практики були здобутки, що нерідко вражали представників більш розвинених і теоретично осмислених національних культур. Так сталося з українським бароко, зокрема з його літературною та філософською школами. Самобутня філософська думка України на межі старої й нової епох, на переконання Дмитра Чижевського, не виявила себе на рівні європейської, інтелектуально дисциплінованої та оформленої в ряді нормативних текстів, категорій, понять, хоча філософська думка Григорія Сковороди є таки унікальним інтелектуальним досвідом.

Український романтизм теж не мав схильності до програмних декларацій і теоретичних узасаднень. На межі XIX-XX віків уже модернізм прийшов у нашу літературу без скандальних програмних праць, як було в інших літе-

ратурах, а відомі виступи із закликами до модернізації словесного мистецтва (Миколи Вороного, Остапа Луцького та ін.) можна назвати маніфестами тільки в лапках, бо вони загалом ні за формою, ані за змістом не відповідають рівню теоретичних узагальнень та декларацій.

У цьому історичному ряду слід, очевидно, оцінювати й своєрідні перипетії розвитку постмодернізму в нашому письменстві. Спочатку виникає саме явище як творча практика, і вже тільки слідом, із набуттям цим явищем певного (скажемо умовно, легального) статусу, здобувається його критично-теоретична рецепція.

Як стверджує більшість дослідників, український постмодернізм народжується у 1980-х роках. З одного боку, стає наявною і неуникненною загальна криза тогочасної офіційної літератури, яка виявляється цілком спрофанованою у своїх суспільно-дидактичних функціях, що за тих часів вважалися основним мотивом письменства як ідеологічної інституції та як культурної практики. Стан кризи створює порожній простір, що потребує заповнення іншим. Власне, на цьому тлі з'являються та здобувають масову популярність творці деструкційної, іронічно-бурлескової літератури, якими виступають Юрій Андрухович, Олександр Ірванець, Віктор Неборак (Бу-Ба-Бу), а згодом також інші подібні гурти ("Пропала грамота", Лу-Го-Сад). Правда, то ще питання, чи слід тогочасну фазу їх творчості вважати постмодернізмом, чи йдеться, властиво, про остаточний розклад моделі літературної творчості. Адже не можна викинути з історії літератури інтенцій модернізації форми і стилю, засвідчених "шістдесятниками" та їх послідовниками в 1970-80-х роках, наприклад, поетами "київської школи". Виходить, що бурлеск і балаган бубабістів були реакцією лише на офіційну літературу, нещадно дезавуюючи її стилістичні та світоглядно-ідеологічні кліше. Натомість пошуки і здобутки літературного "герментизму" 1970-80-х років новочасний бурлеск просто "не помічав", укотре стимулюючи ситуацію "Вічного Революціонера".

Коли 1980-і роки ще були часом структурованого радянського суспільства, де література просто-таки не могла (бо не мала шансів) стати повноцінним дискурсом, то останнє десятиліття в розумінні суспільної ситуації виразно наближає Україну до загального стану світу, який зазвичай називають постмодерним або ще постіндустріальним. Щодо останнього визначення, то воно, звісно, абсолютно дисонує із реаліями: Україна не тільки не досягла рівня індустріальної пересиченості, а й зруйнувала той індустріальний потенціал, який мала в часи розвалу СРСР. Але не про те йдеться.

За логікою постмодерн = постмодернізм, сучасна українська література мало не всуціль постмодерна. Те ж можна сказати й про інші посткомуністичні літератури (ширше кажучи, й держави також), що переживають ситуацію глибокої гуманітарної кризи, опинившись віч-на-віч із дикою, часто незрозумілою, але увіч присутньою суспільно-культурною практикою людини-мутанта, яка, вихована в умовах ідеологічної цензури, ігнорує новітню культуру. Тут, щоправда, криється феномен, типологічно інакший, аніж західноєвропейська пересиченість культурою. Радше ця "екзистенційна утома" походить від невротичної реакції на реалії сьогоденного світу, що вимагають від людини постійної мобілізації сил, відмови від стереотипів та заанґажованості, зрештою, мобільності в інтелектуальних аспіраціях. Натомість пострадянський індивід принципово не хоче сприймати таких реалій, які виводять його зі стану анабіотичної рівноваги та комфорту, в гіршому випадку він намагається чинити мімікрію, переймаючи якісь зовнішні атрибути нашого постмодерного світу.

За стереотипним уявленням, яке стійко прищепилося на нашому ґрунті, постмодернізм – це передусім руйнування будь-яких вартощів, зокрема й естетичних, будь-яких канонів, будь-яких критеріїв. Перебільшуючи вагу цього чинника, ми, здається, таки забуваємо, що постмодернізм вписався в історію передусім художніми здобутками стратегічної ваги, тобто конструктивною художньою практикою, а не деструктивними ідеологічними (чи будь-якими іншими, але таки з домінантою деструкції) настановами. Потік іронії і сарказму, що так широко розливається у творчості останнього часу, свідченням чому можуть бути романи Юрія Андруховича, Юрка Іздрика, "Польові дослідження..." Оксани Забужко. "Рівне/Ровно" Олександра Ірванця тощо, можна розцінювати радше як ознаки постколоніального стану людини і світу, ніж риси питомого постмодернізму. А втім, це вже інше питання – наскільки наша, цебто українська, постмодерна ситуація лишається залежною від постколоніального сприйняття світу, що оприявнюється зашпорами давніх ураз та комплексів.

Певна річ, наявність постмодерну в нинішній українській культурі, тією мірою, якою вона є наслідком інтеграції цієї культури у світовий континуум, є самоочевидною істиною, що не потребує доказів. "Ситуацію кінця двадцятого століття в українській літературі, як і в інших літературах світу, вже неможливо уявити без "постмодернізму"[6], – писала Тамара Гундорова. Воно й зрозуміло, хоч авторка, між іншим, останнє слово завбачливо бере в лапки. Наскільки нинішнє письменство почувається інтегрованим у більшу спільноту, аніж власна національно-мовна, настільки воно перебуває у стані постмодерну. Проте з постмодернізмом як естетичною практикою складніше: щоб творити в дусі цієї практики, треба сприймати той світовий стан як органічний, та й не тільки це. Треба багато чого іншого, яке поки що важко вкладається у поняття та дефініції.

Зазвичай, говорячи про український постмодернізм, мають на увазі його як стратегію творення текстів. Але при цьому ігнорується другий рівноправний складник літератури, без якого вона не може існувати чи бодай самоідентифікуватися тим чи тим робом. Це чинник рецепції, читача. Слід пам'ятати, що постмодерна література передбачає не тільки (а, може, й не стільки!) наявність відповідних текстів, а й (скільки) певний спосіб їх сприйняття, характерність рецепції. Інакше кажучи, саме рецептивний чинник забезпечує повноцінність постмодерній літературі. Причому навіть не в сенсі другого із черги після чинника створення текстів, а паралельно із ним, адже створення тексту також не можна ізолювати від процесу масової комунікації, в який він органічно включається .

Постмодерна рецепція нагадує гру, коли гравцеві (читачеві) пропонується самому скласти з розрізнених шматочків фраз, цитат, алюзій і тому подібного цілісну "картинку". При цьому, зауважимо, на відміну від традиційних критеріїв літератури, тут акцент переноситься на сам процес гри (читання), його інтригу, а не на кінцевий результат чи ефект від прочитаного. Відтак красна словесність перетворюється на самодостатню еквілібристику, яка анічогісінько не варта, коли потрапляє до рук невігласа; натомість сенсу їй надає читач-інтелектуал, спраглий пошуку нових комбінацій уже давно затертих слів і вражень. Саме за таким принципом створені шедеври постмодерної світової літератури, якими є романи Умберто Еко чи Милорада Павича. А чи мали б вони такий шалений успіх, якби, скажімо, Павич не передбачив мультимедійного (цебто, довільного, відмінного від авторської настанови, і тим, власне, цікавого!) ефекту читання сучасної людини? Більше того, аби цей автор не "трансплантував" форму сучасного роману на умовні мультимедійні носії інформації, які, власне кажучи, кшталтують свідомість людини нашого часу?

Щодо типу читання і читача модель постмодерної української літератури тільки народжується, робить перші кроки. Але інформаційний розвиток України нині настільки стрімкий, що дає підстави для цілком оптимістичних прогнозів. З другого боку, саме становлення стабільного читача постмодерного штибу забезпечить нашій новітній літературі повноцінну дискурсію. Адже за нинішнього порядку речей справді неважко видавати будь-який "потік свідомості", штучно вимучений доволі посереднім графоманом, за постмодерну літературу[8]. Бо тексти, у кращому разі, комунікують між собою і майже не комунікують із читачем. Критерії їх професійного рівня сьогодні надто розмиті, надто приблизні чи суб'єктивні, і це також зворотний бік нашої "постмодерної" кондиції, що нерідко тільки рядиться в модні одяганки, але виявляється неспроможною до віртуозної мультимедійної гри.

Парадоксальність української ситуації полягає ось у чому. Епоха масової комунікації із помітним запізненням досягає наших теренів. Художня література не може стати об'єктом постмодерної комунікації передусім не через брак відповідних текстів, а внаслідок браку властивого мультимедіального середовища або його обмеженості (маю на увазі також обмеженість вживання української мови у цій сфері, що є далеко не другорядною проблемою). З другого боку, надмірний герметизм багатьох текстів, що створюються явно не для масового читання, "працює" на збереження стану самоізоляції сучасної літератури, її віддаленості від потреб соціально-культурної комунікації. Як вийти з цього зачаклованого кола? Хто першим має зробити крок назустріч – суспільство чи письменник? І взагалі, чи не є нинішні процеси втрати українською літературою читача незворотніми? Такі й подібні питання не надаються до простих відповідей.

Отже, заперечуючи "давність" чи то "традицію" українського постмодернізму, ми аж

ніяк не применшуємо цього явища й не принижуємо національної гордості (хіба що в тому примітивному сенсі, що Україна має бути неодмінно оголошена батьківщиною слонів!), а тільки співвідносимо з реаліями сучасного соціокультурного буття нашої країни. Постмодерний тип творчості, передумови якого склалися вже наприкінці 1980-х років, тепер виходить на рівень дискурсії, і, сподіваємось, порозуміється із постмодерним читачем, налаштованим не так на деструкцію спрофанованих цінностей (це заняття вже давно стало банальним і позбавленим культурного сенсу), як на співтворення нових віртуальних світів.

Маю на увазі, власне, внутрішній стан, самоусвідомлення людини в теперішній нашій державі, що зближує її зі станом індивіда на Заході, – це стан тотальної втоми, розчарованості, непевності... [9]

До речі, варто б розмежувати два споріднені, та аж ніяк не ідентичні поняття: постмодерну як загального стану світу й людини в ньому, та постмодернізму як естетичної практики в мистецтві. Коли говоримо про постмодерн, то означуємо лише одну з важливих підстав постмодерної естетики, але це ще не є доказом постмодернізму в літературі. А проте підміна цих понять нерідко зустрічається в сучасних авторів. Так, Юрій Андрухович пише: "Ми не можемо дефініювати того, всередині чого перебуваємо. Адже, на мій погляд, постмодернізм є не що інше, як певний стан, певна кондиція – передусім у культурі, хоч і не тільки в культурі"[1][10].

По-перше, можна посперечатися щодо тези, що ми, українці перебуваємо "всередині" постмодерну, якщо ми не тільки не переживаємо мультимедіального надміру, а й часто-густо слушно нарікаємо на брак і заблокованість інформації, зокрема україномовної та україносутньої (тобто на теми України, національної культури, її присутності у світі і т.д.). Та нехай, цю тезу – перебування всередині постмодерну – можемо сприйняти як комплімент. Однак важко погодитися із другим: якщо постмодернізм є станом і кондицією, то наскільки органічний цей стан у координатах нашого українського буття, яке завше (за законами соціуму, із причин об'єктивних, незалежно від індивідуальних поглядів чи кількості відвідань конкретним письменником або, скажімо, читачем країн Заходу) виглядає певною мірою загумінковим, винесеним ad margine сучасної світової культури як дискурсу, як процесу? Цілком зрозуміле прагнення Андруховича уявляти українську літературу в глобальному контексті, наголошуючи на її, сказати б, мимовільній постмодерності, й, отже, чинити своєрідне "заклинання" українського постмодернізму. Але тут спадає на думку давня орієнтальна мудрість: скільки не говори слово "халва", в роті від того не стає солодко. Утім, хто знає, може постмодерні візії таки звільнять нас від необхідності брати до уваги закони Ньютона чи якусь іншу банальщину, котра відтепер може бути оголошена такою, що втратила силу закону.

1. Див.: *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі. – 2-е вид., перероб. і доп. – К., 1999.
2. *Гундорова Т.* ПроЯвлення Слова. Дискурсія ранньої українського модернізму : Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997.
3. *Грабович Г.* До історії української літератури. – К., 1997.
4. *Павлишин М.* Канон та іконостас. – К., 1994.
5. *Nycz R.* Tekstowy swiat: Poststrukturalizm a wiedza o literaturze. – Kraków, 2000.
6. *Ильин И.* Постструктурализм и диалог культур. – М., 1989; Постмодернизм. – М., 1992.
7. Див.: *Рубчак Б.* Пробний лет (тло для книги) // Остап Луцький-молодомузівець. – Нью-Йорк, 1968;
8. Павличко С. Дискурс... – С. 97-105.
9. *Гундорова Т.* "Бу-Ба-Бум, Карнавал і Кіч // Критика. – 2000. – Ч. 7-8. – С.13.
10. Див.: *Ильин И.П.* Массовая коммуникация й постмодернизм // Речевое воздействие в сфере массовой коммуникации. – М., 1990. – С. 80-96.
11. Про це слушно пише Степан Процюк. Див.: *Процюк С.* Аристократичний триптих// Кур'єр Кривбасу. – 2000. – № 127. – С. 161.
12. На Заході його складником є також (що дуже важливо) пересиченість культурою, інформаційно-медіальна цивілізація, що спричинює втрату інтересу до літератури, зокрема класичної, візуальних та звукових видів мистецтва, що успішно замінюються ком'ютерно-віртуальними симуляціями. У нас про те говорити також, вочевидь, зарано.
13. *Андрухович Ю.* Повернення літератури? // Плерома 3'98. Мала Українська Енциклопедія Актуальної Літератури. – Івано-Франківськ, 1998. – С. 16.

В статье исследовано проблемы дискурсу модернизма и постмодернизма в украинском литературном процессе, обозначено идейно-эстетическую сущность феномена национального писательства как художественно-своеобразную стратегию культуросозидания.

Ключевые слова: *модернизм, постмодернизм, художественный дискурс, украинская литература, стратегия, культуросозидание.*

The article investigates the problems of modernism and postmodernism discourse in the Ukrainian literary process, outlines ideological-aesthetic essence of the national letters phenomenon as an artistically unique strategy of culture formation.

***Key words**: modernism, postmodernism, artistic discourse, Ukrainian literature, strategy, culture formation.*

УДК 82.0:801.8+7.038.6
ББК 83.3(4Укр)

Олександр Астаф'єв

МІЖТЕКСТОВЕ ПОЛЕ ПОСТМОДЕРНІЗМУ: ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ

У дослідженні закцентована увага на теоретичних та історичних аспектах постмодернізму як естетичному явищі у творах українських письменників, зокрема в поезії Михайла Ореста.

***Ключові слова:** постмодерний дискурс, традиції та новаторство художнього мислення, поезія Михайла Ореста.*

У сьогоднішній розмові гостро постає питання, якою є наша література в останні два десятиліття, яке місце у ній займає літературна традиція і чи справді ті тексти, що, як близнюки, масово тиражуються, художні і скроєні за принципом постмодернізму?

Стосовно постмодернізму як соціокультурної доби, то ми бачимо, що загальноестетичний феномен західної культури 80-х років разюче відрізняється від українського феномену і з огляду на менталітет, і внаслідок історичного, соціального, національного контексту філософських, епістемологічних, науково-теоретичних та емоційно-естетичних уявлень. В Україні ця доба проходить фазу первинного латентного формоутворення.

Сьогодні багато пишуть про те, що постмодерний дискурс в українській літературі як явище, що виникло на руїнах "реалістичної" традиції та романтичних вкраплень у неї, "присмерку" просвітницько-народницького дискурсу. При цьому посилаються на окремі його ознаки, такі, як карнавалізація (група Бу-Ба-Бу), цитатність ("Четвер", часопис "тексту і візій"), концептуальність (поетичний гурт Лу-Го-Сад) та інші.

Ототожнення постмодернізму як особливого типу естетичної чуттєвості з його окремими ознаками (в різних творах) дуже оманливе і небажане. А хіба в Тараса Шевченка нема творів, в основі яких – принципи карнавалізації (скажімо, поема "Сон"), цитатні колажі (згадаймо, яке місце у його творчості займає Біблія, комплекс сковородинських ідей), концепти (поема "Марія") та інші? Хіба нема в нього творів закритих, герметичних, базованих на принципах гри, насичених гротеском, у яких треба розгадувати коди інших культур? Та чи комусь спаде на думку вважати Тараса Шевченка фундатором українського постмодернізму? Хоча б тому, що відсоток таких постмодерністських "корпорацій" у нього незначний і не складається у тенденцію, яка домінувала б над іншими ознаками. Ми вже не говоримо про те, що наскільки б "демонстраційним" не був текстовий матеріал "Кобзаря", він є вираженням епохи XIX-го, а не XX ст., а для останнього, як відомо, характерний епістемологічний розрив зі світоглядними концепціями модернізму, що й породило основні поняття постмодернізму ("світ як хаос", "свідомість як текст", "інтертекстуальність", "криза авторитетів" та інші).

Зрештою, не з'ясовано межу між модернізмом та постмодернізмом. Хоча є чимало запевнень, що постмодерний дискурс в українській літературі постає на тлі "селянського", в його генезі література андеґраунду останнього десятиліття СРСР і він умовно поділяється на період 80-х років (ПМД-80) і 90 (ПМД-90) і постдев'яності, та все ж тут запитань більше, ніж відповідей. Стильова палітра української літератури останніх десятиліть дуже розмаїта. Тут можна говорити про дискурсивну сферу шістдесятників, окремі представники якої працюють дуже плідно (Ліна Костенко, Іван Драч, Валерій Шевчук, Володимир Яворівський, донедавна – Роман Андріяшик) і їх творчість демонструє не лише "селянський синдром" чи "соц-арт" (хоча й таке інколи трапляється), а й модерний та неомодерний дискурси. Радують

© Астаф'єв О., 2014–2015

творчим доробком представники Київської школи поезії, які в своїх образах намагаються трансформувати українські архетипи та міфологеми. З'являється літературна генерація вісімдесятників, дуже різних (традиціоналісти, антиурбаністи, символісти, карнавалісти), а згодом дев'ядесятників та дев'яностиків, серед яких є символісти, епатажники, неокласицисти, контркультурники, абсурдисти, різні представники ПМ-дискурсу тощо.

Запевнювати, нібито в сучасній українській літературі існують лише два дискурси – заповідно-селянський (тестаментарно-рустикальний) та постмодерністський – означає нічого не сказати, або ж поділити всю літературну палітру на "чорне" і "біле", тобто дуже схематизувати її. Насправді ж контекст сучасних художніх комплексів дуже строкатий, багатозначний, динамічний, він є результатом активної творчої взаємодії та асиміляції різних традицій і важко піддається фрагментації. Тут справді треба говорити про тяглість, розриви, конфронтації і не можна не помітити, що в художній практиці двох останніх десятиліть одночасно функціонують кілька еталонів художньої творчості (Ян Мукаржовський), які охоплюють різні світоглядні конфігурації думки та уявлення, вияви методологічних сумнівів та спалахів "імперіалізму" раціональності та ірраціональності, щільно пов'язані з проблемою літературних поколінь та їх трансформацій, пошуку кожним індивідом свого художнього модусу.

Проте дуже небезпечно підводити під спільний знаменник пост-модерністської чуттєвості всі художні явища, а часом навіть, з дозволу сказати, "твори", автори яких мавпують конститутивні ознаки постмодернізму, забуваючи, що це цілком нова система художніх цінностей: її "класичний" корпус складають геніальні твори Г.Гессе, Х.-Л.Борхеса, Г.Маркеса, Х.Кортасара, М.Юрсенара, Й.Бродського, Т.Стоппарда, У.Еко та ін.

Надуманою є масова орієнтація на постмодернізм, стилізація під його окремі конститутивні ознаки. Оскільки будь-які слова, що їх використовують автори, каталогізовані у тлумачних словниках, то складені з них тексти справді можуть виконувати інтертекстуальну функцію. Але ж цього недостатньо для постмодернізму.

Проілюструю сказане вище на конктерному історико-літературному матеріалі. До текстів, що виразно виконують інтертекстуальну функцію, належить поезія Михайла Ореста. Звісно, з постмодернізмом вона не має нічого спільного. Велике місце у ній займає християнська топіка. Розгляньмо один із віршів Михайла Ореста "Книги міст". Ось дві перші строфи:

Був листопад, і ніч була надворі,
Хололи в темних снах ряди будов;
Був листопад – і в тій порі суворій
Безлюдним містом я в задумі йшов.
Гойдалась ліхтарів німа сторожа,
Нічницям владно піддана тяжким,
І з шемранням сухим тонка пороша
Зміїлась по камінню бруковім.

Уже з перших рядків автор прагне відтворити враження людини, яка йде в задумі безлюдним містом. Їй лише треба відособитися від рядорозташованості об'єктів, що розкриваються перед нею, і зуміти сприйняти їх усі одразу, щоб відтворити ідею простору. Поет допомагає їй це зробити через порівняння, яке безпосередньо асоціюється з книгою:

І, наче повість мук, руїн, кормиги,
Що пронеслась над містом у віках,
Вітрів талуючих гнівні квадриги
Несито мчали в чорних деревах.

Рух індивіда в просторі подається як духовний симбіоз, певний психічний процес, що розпадається на стани свідомості. З контексту помічаємо, так би мовити, першу операцію, яку здійснює автор щодо розкриття назви твору, він конкретизує назву через свого роду "повідомлення": місто має свою історію, отже, порівнюється з "повістю", з повістю, яка об'єднує кілька планів – матеріальний (поданий у просторово-часовому вимірі) та історичний (безпросторовий). Але автор не задовольняється зображеним, він "проектує" пережитий, духовний синтез у потойбічність, ніби забуваючи, що перед цим ходив по землі, пересувався вночі безлюдним містом:

Як свято я впевнявся на таємну
Твою потугу, що шалінню зла
Край покладе надмірному.

Чому впевнявся "свято" на потугу міста і чому ця потуга постає "таємною"? Відповісти на це питання – означає відразу ж розкрити "карти" художньої системи, в яку "влягається" вірш. Очевидно, місто в Михайла Ореста одержує ще один сенс – сенс межі між буттям земним і буттям потойбічним. Це з особливою силою підкреслює мотив видіння, за яким оживає велика у канонічній та апокрифічній літературі традиція оповідно-дидактичного жанру, видіння, що з особливою силою розкрилося у "Божественній комедії" Данте. У ме-

рехтінні "летючого снігу" авторові ввижається мерехтіння "відвічних непомильних книг":

І сталось чудо: враз замерехтіло
Крізь сіть свистючу, крізь летючий сніг
Уроче видиво, осяйно-біле,
Його відвічних непомильних книг.
І літер незбагненних сміле злото
Переливається на сторінках –
Яких розрад, пророцтв яких висоти
В привабливих таїлися знаках?

Нема сумніву, що йдеться про книги Святого Письма, написані Духом Божим через пророків і апостолів. Це, зокрема, підтверджує й використаний автором прийом антономасії. Кожен знає, що йдеться про Скрижалі Завіту з десятьма заповідями Закону Божого, які на горі Сінай, горі законодавства, передав Господь Мойсееві:

І я забув, що там, на верховинах
Несхибним рухом милостивих рук
Занесено на таблицях незмінних
Всю ваготу його утрат і мук.

Тепер уже конкретизація книги стає ще очевиднішою, вона не тільки конкретний предмет, а й предмет з іншої системи ("священна"), що також править за межу між світами; світи категорично роз'єднуються, ізолюються один від одного як різні системи: "сніг", як агент "земного", не може проникнути у світ потойбічний, і, в той же час, іносистемний світ не випускає за свої межі сторінок "вічних непоминальних книг". Різносторонність виразно помітна у подвоєнні слова "місто": з одного боку, йдеться, на нашу думку, про Єрусалим, одне з міст землі обітованої, "горній", "неповторний город", у якому міститься Храм св. Гробу (адже знаємо, що в святий Гріб покладене тіло Ісусове), а, з другого, алегорично зображене місто небесне, Єрусалим небесний, царство святих на небі, куди не може потрапити мандрівник, "бідний і суворий муж", але надіється на це:

І що я сам, слуга малий і бідний.
По хресних муках, по страсних путях
Найду душі притулок неоцвітний
В його високих, білих теремах.

Видіння згасло, і автор знову опинився у земних межах, у місті, де вітрів "талуючих гнівні квадриги" несито "мчали в чорних деревах". У місті, яке символізує собою перехід від земного до потойбічного буття.

Крім того істотно, що неземне буття маніфестується у творі "осяйно-білим видивом" відвічних "непоминальних книг", "літер незбагненним спілим золотом", "світлом літер, теплих свіч", "янголами, послами небес", які протиставляються "розгнузданому, безкарному, немислимому топтанню святощів", "злочинству хмурому, безбожним бурям". "Я" опиняється на перехресті буття земного і неземного. Отже, увесь вибудуваний у даному тексті світ, усі його іконічні компоненти мають статус об'єктів і статус одиниць невідомої для суб'єкта понятійної системи. У результаті виникає не просто картина незвичайного, а світ-текст із незбагненним для "Я" змістом. Щоб вникнути в його зміст, необхідно оволодіти "мовою", якою він сформульований, тобто пізнати закони цього світу, або, як пише Ігор Качуровський, подолати "тяжкосприймальність деяких поезій Михайла Ореста"[1].

Проте у вірші є ще один важкосприйнятний елемент, котрий потребує принаймні коментаря. Маємо на увазі строфу:

Що риси всі і всі його обличчя,
Позначені будуючим добром,
Ховає незнищенне потойбіччя:
Є тільки дух, благе не гине, ом!

Йдеться про індуське "ом". І.Качуровський пише: "Ом" – якщо вірити Упанішадам, це слово, наділене особливою магічною силою"[2]. А Є.Маланюк у листі до У.Самчука від 27.9.1946 використовує це слово (у значенні "Амінь!") для характеристики МУРу: "Решта – дрібниці, їх метушня, керована ниточками ззаду (ляльковий театр), їх глибокодумні реферати, до п'яну дурні і глупі, як ніч, їх партрозбрунькованість, навіть їх науковість, навіть МУР, що зробився, що робиться мур'ОМ і стане ще одним огнищем мікробів (до речі: випечіть геть звідти моє ім'я)" [3].

Подібними містичними елементами насичено більшість віршів Михайла Ореста ("Дерева", "Древо вшановане", "Липа", "Дуби", "Береза над Бугом", "Каштани", "Ліс восени" та ін.). "В його творчості знайшла своєрідну симбіозу християнська містика європейського Середньовіччя та філософія індуїзму. З одного боку, мотто "Дерево – це найстарша людина", або звернення до дуба: "Тобі моя любов і поклоніння"; з другого, постаті святого Франческа чи мотив святого Ґрааля"[4].

Але повернімося до символів "Книги міст". Відомо, що символи здебільшого бувають співвідносними. Тепер до цього додамо: символи дорівнюють один одному тоді, коли вони взяті з однієї понятійної системи. Коли ж співвідносяться з різними системами, то в жодному іншому аспекті, за винятком статусу "сим-

волічності", не еквівалентні. Мало того, один і той же об'єкт не буде рівний самому собі як символ, коли він передбачає входження в різні понятійні системи. Так, справді, "місто" – не один символ, а два: як символ, що входить у систему земного буття і його символізує, і як символ, що входить у систему позамежного світу і його символізує теж. "Межове" становище об'єднує в ньому ці обидві символіки.

Отже, інтертекстуальна природа поезії Михайла Ореста, як видно навіть з аналізу одного вірша, не підлягає сумніву. Наскрізь інтертекстуальною була творчість "неокласиків". Та й загалом звертання до класичних чи теологічних архетекстів притаманне поняттю культурної традиції, отим самим канонам та іконостасам, про які останнім часом пишеться з певною іронією. Усе вже було. Класику час від часу хтось намагається скинути з того чи того "корабля сучасності". І це також не прерогатива постмодернізму. Корабель пливе.

1. *І. Качуровський І.* Містична функція літератури // Хрестоматія української релігійної літератури. Книга перша – поезія. – Мюнхен; Лондон, 1988. – С.21.
2. *Там само*. – С.160.
3. *Самчук У.* Плянета Ді-Пі. Нотатки й листи. – Вінніпег, 1979. – С. 150.
4. *Качуровський І.* Цит. ст. – С.21.

В исследовании обращено внимание на теоретические и исторические аспекты постмодернизма как эстетического явления у произведениях украинских писателей, в частности в поэзии Михаила Ореста.

***Ключевые слова**: постмодерный дискурс, традиции и новаторство художественного мышления, поэзия Михаила Ореста.*

The investigation focuses attention on theoretical and historical aspects of postmodernism as an aesthetic phenomenon in works of Ukrainian writers, particularly in Mykhaylo Orest's poetry.

***Key words**: postmodern discourse, traditions and novelty of artistic thinking, Mykhaylo Orest's poetry.*

УДК 82-1.7.034.7+7.038
ББК 83.0

Валентина Соболь

БАРОКОВА ТРАДИЦІЯ І МОДЕРНА ПОЕЗІЯ

Стаття порушує проблему зв'язку барокової традиції з українською модерною поезією. На широкому теоретичному та художньому матеріалі доведено тяглість і функціональність елементів бароко в поетичних творах українських авторів.

***Ключові слова:** бароко, модернізм, давня українська література, художні пошуки, поезія.*

Сьогодні ми буквально приголомшені гуркотом від надміру нових багатозначних термінів: *ультрамодернізм, постмодернізм, постпост-модернізм, трансавангард, ар'єргард, метареалізм, інфрагуманізм, метаметафоризм, концептуалізм, експресивний абстракціонізм, преформатизм, постекзистенціалізм, трансперсоналізм, кібернкультура, контркультура, неопоганство та ін.* Іван Дзюба справедливо застерігає: таке розкошування в номінативному хаосі невипадкове.

Показово, що лише в період від 1886 до 1924-го років з'явилося понад п'ятдесят таких напрямів, п'ять десятків різних "ізмів", які налічує у дослідженні "Moderite moderite" (1988) А.Мешонніс [1]. Натомість, прагнучи узагальнити сучасний стан розвитку культури, літератури модерну, Н.Маньковська в праці «Эстетика постмодернизма" (2000) вибудовує своєрідний трикутник, пишучи про концептуальне співвідношення "трьох китів" некласичної естетики XX століття – *модернізм, постмодернізм та постпостмодернізм* [2] .

Отже, *модернізм, постмодернізм, постпостмодернізм*. А що далі? А далі, як про те свідчить історія світового розвитку, відбудеться, хай через боротьбу й протистояння, але – чергове повернення до джерел, до традицій. Бо хоча модернізм і проголошує новизну разом із антитрадиціоналізмом визначальними своїми особливостями, та водночас саме оновленням традицій – і то якнайдавніших

© Соболь В., 2014–2015

– власне й зумовлюється постмодерна гетерогенна модель культурного розвитку. Навіть за умови повноцінної мистецької реалізації, як слушно наголошує А.Ткаченко, модерністські шукання "улягають одній з основних закономірностей літературного процесу – боротьбі/взаємодії традицій і новацій" [3, 34]. У зв'язку з вищезазначеним звернімося до однієї з перевірених часом концепцій, згідно з якою (за Г.Вельфліном і Д.Чижевським) стиль бароко є циклічно повторюваною в історії мистецтва фазою. І хоча жоден стиль не може повторюватись цілковито, все ж спостерігаємо навдивовижу виразні ознаки барокового мислення в модерній і постмодерній літературі загалом, у поезії зокрема.

Ще в 20-х роках XX ст. виразно зазвучала поетична і прозова течія необароко – П.Тичина, М.Бажан, Є.Плужник, М.Хвильовий, О.Довженко. Творцем необарокової драми увійде в історію української літератури і театру Микола Куліш. Відзначаючи це, Юрій Лавріненко[4,655] наголошує на ролі традицій українського вертепу, які засвоїв Куліш, на вивченні драматургом європейської і світової драми – від найновішої експресіоністичної до найдавнішої східної. Але в основі, зауважимо, – традиції давньоукраїнські, їх співмірність зі світовими культурними паралелями проступила у той період органічно і зворотно, засвідчуючи рівнодостойність здобутків української літератури європейським, світовим.

Симптоматично, що О.Грузинський на засіданні кафедри культури і мови Ніжинського педінституту 1924 р. виголосив промовисту доповідь "Іван Величковський – український футурист XVII ст." Таке органічне поєднання усталеного із експерементальним часом епатажно декларувалося. "Не довіряю я нікому – і футурист, і антиквар", – пише 1916 р. у вірші "Про себе" М.Семенко [5].

Знаковою ж постаттю на шляху переорієнтації національної традиції від народницько-реалістичного канону XIX ст. до модерністичного мислення стала Леся Українка. Загалом період зламу століть позначився методологічним неприйняттям авангарду, яке М.Жулинський [4,12-13] розглядає як одну з головних причин "обожнювання" критичного реалізму в українській літературі. Авангард же немов би заважав, "плутався під ногами нового догматичного, вульгарно-соціологічного велетня в образі соціалістичного реалізму", переважна ж більшість його представників або була репресована, або ж опинилася в таборі української "буржуазної націоналістичної еміграції", або ж, як "Молода муза", реалізувала себе творчо поза межами України. Саме молода українська поезія на межі XIX-XX ст., перебуваючи в драматичній ситуації, стала, за М.Жулинським, тією авангардною когортою, яка "почала безжально підминати і розсіювати і так поріділі ряди критичних реалістів, сміливо і розкуто впроваджувати нову естетику". Як саме впроваджувалася нова естетика і чи була вона винятково новою? Спроба дати відповідь на це питання ставить перед необхідністю з'ясувати ступінь тієї новизни, що, своєю чергою, наводить на приклади закоріненості її в глибинні світові і національні традиції.

Такі циклічні повтори мають місце в світовому контексті. Французький дослідник Ф.Торрес [7], порівнюючи естетичну ситуацію кінця XVIII, XIX і XX століть, дійшов висновку, що у століть, а може й тисячоліть виявляється схожі хвости. Цікаво, що в його уяві (вчений бере до уваги естетику постреволюційного примирення) кінець XX ст. викликає аналогії не з кінцем XIX століття, а радше з кінцем XVIII-го. Специфіка ж сучасної постмодерної ситуації, на його думку, полягає в тому, що культ минулого не затьмарює радості сучасного і надії на новий культурний злет на початку XXI століття. Постмодерний бум прискорив природне протікання процесу синтезу мистецтв, що є особливо відчутним у кінематографі й театрі. Але не тільки. Нашу увагу привертає модерна і постмодерна українська поезія, яка бачиться симптомом дуже промовистих змін. Ці зміни співмірні з пошуками модернізму і постмодернізму в мистецтві, що, своєю чергою, пов'язуються з візуальним мистецтвом, в середовищі якого модернізм виник, поширившись згодом на інші різновиди мистецтва. Про модернізм російський сьогодні пишуть [8, 25] як про позначений традиційним літературоцентризмом. Український поетичний модерн поєднує в собі європейську візуальність із власним літературоцентризмом. Зразком такого традиційно-нетрадиційного поєднання є зорова поезія з її фонічним, графемно-візуальним дискурсом. При цьому спостерігаємо відмову від прозорості, чіткості на користь поліваріантності істини або навіть її цілковитої відсутності, що само по собі набуває ексцентричних, епатажних форм.

У Росії, на переконання Н.Маньковської, постмодерна література своєрідно вписується

в суспільно-політичний контекст. Натомість український постмодерн (маємо на оці насамперед поезію), всупереч найсміливішим деклараціям, все ж таки повернутий до онтологічних проблем, вибудовує своєрідний "пейзаж душі". При цьому в несподіваних, часом епатажно сміливих графічних обрисах реалізується символістичне гасло "не називати, але сугерувати" [9, 252]. Вжитий уперше ще в 1975-му році, цей термін постав як емоційний еквівалент "крайобразу душі" і згодом (як простежує Е.Папля [10, 111]) відіграв значну роль в еволюції ліричного образу, готуючи реципієнта до сюрреалістичного опису.

Українська постмодерна література є значно більшою мірою відеозорієнтована, ніж російська (в цьому сенсі твори її досить нечисельні: Н.Маньковська тут вказує на "відеоми" або ж "ізопи" А.Вознесенського, романи-кліпи В.Зуєва). Українська поезія, зокрема зорова, включилась у модерну і постмодерну гру змішування видів та жанрів мистецтва значно раніше за російську, а від років 90-х настав, власне, зоряний час для розвитку української "carmina curiosa" – на межі перегину традицій українського бароко та елементів постмодерного футуризму і сюрреалізму. В результаті зближення літературного концептуалізму з живописним зазнає змін сам статус зображення і слова. Графічне зображення перетворюється на ілюстрацію до тексту, а текст – на гіпертрофований підпис до малюнка. У результаті такого максимального зближення і навіть злиття й народжується новий зміст, зчитування якого обтяжене запрограмованою силою перевазії, дійового впливу на читача.

Бароко і футуризм, попри несумісність програмних настанов, сповідують концепцію "просторового часу": події пов'язуються в часі так, ніби вони організовані в просторі. І для бароко, і для футуризму характерне змішування речей і знаків. Кожен факт, кожен реальний об'єкт має семіотичну природу й відбиває історію світу загалом, він може бути передвістям, своєрідним передчуттям майбутнього й водночас зберігачем інформації про минуле. З огляду на це і для письменників бароко, і для футуристів час неминуче втрачає ознаки невідворотності. Паліндроми ж набувають у цьому сенсі (на що давно звернули увагу вчені [11, 123]), символічного звучання, знаменуючи перемогу над незворотністю часу бодай у просторовій площині тексту. Час у синтагматиці, – зазначає І.Смирнов, – плине не тільки від початку до кінця, а й у зворотному напрямі, чим його односпрямованість нейтралізується. У символічному аспекті (щодо поетики авангарду) трактує паліндром Єжи Фарино. Ю.Лотман вдається до аналогії із вченим про біосферу В.І.Вернадського і розглядає паліндром як складник особливої семіосфери, підкреслює багатозначність і багатофункціональність паліндрома. Саме паліндром, за Ю.Лотманом, активізує приховані пласти мовної свідомості і є винятково цінним матеріалом для експериментів у царині проблем функціональної асиметрії мозку. Паліндром не беззмістовний, а багатозмістовний. На вищих рівнях протилежному читанню приписується магічне, сакральне, таємне значення. При звичному читанні текст ототожнюється із "відкритою", а при зворотному – з езотеричною сферою культури. Тут є показовим застосування паліндромів у магічних формулах, у магічно активних місцях, які є зіткненням земних (нормальних) та інфернальних (зворотних) сил [12, 22-23]. Зворотне чигання, як зазначає в іншій праці Ю.Лотман [13, 111], змінює семіотичну природу тексту на протилежну, тобто, словесну – на іконічну.

З повагою апелюючи до названих праць, зазначимо, що Микола Петров першим висловив думку про магічний характер курйозної поезії. До середини XIX ст. курйозна поезія лишалася практично невідомою. У своїй праці 1819 р. "О словесных науках и литературных занятиях в Киевской академии от начала ее до преобразевания в 1819 году" М.Петров описав 9 найцікавіших, на його думку, жанрів курйозної поезії, запропонував гіпотезу про розвиток силаботонічного віршування під впливом *леонінського вірша* та про пов'язаність курйозної поезії з магією.

До паліндроматики зверталися і звертаються автори різних епох, різних мов. Іван Величковський у збірці "Млеко" обґрунтував функціонування зорової поезії і подав приклади понад 20 її жанрових різновидів. Наш сучасник І.Лучук створив найбільший у світі паліндромний текст "Епос і досі сопе" завдовжки у 3 333 літери. Навряд чи в будь-якій іншій літературі, – наголошує М.Сорока, – є така кількість об'єднаних у гурт "ГЕРакЛІТ" поетів-паліндромістів, така кількість написаних творів і така різноманітність паліндромних форм, які чекають на антологічне видання [13, 104]. Пропозиція І.Лучука фіксувати рекорди у складанні паліндромів прозвучала на Міжнародній конференції із зорової по-

езії в Альбертському університеті (1997), на якій була гідно представлена українська делегація із семи (7 із 50 учасників) українських поетів: І.Іов, М.Король, М.Луговик, І.Лучук, М.Мірошниченко, М.Сорока, В.Трубай. Якщо до цього додати, що з і доповідями виступили від Альбертського університету ще 5 представників українського походження (Я.Балан, О.Ільницький, Н.Пилип'юк, П.Роланд, Б.Небесьо) та авторка дисертації про зорову поезію Т.Назаренко із Філадельфійського університету (США), то виходить, що українська гілка була не менш потужною, ніж, наприклад, канадська [14].

Українська зорова поезія в цілому зберігає традиційний характер. Одна з розвідок М.Сороки так і називається: "Зорова поезія як традиційний авангард" [15, 93]. Ця традиційна нетрадиційність має синтетичний характер. Микола Мірошниченко активно залучає математичні знаки та енантіоморфний принцип зображення. Його дзеркальні вірші стали ілюстрацією до статті про симетрію в "Літературознавчому словнику-довіднику" (К., 1997). Анатолій Мойсієнко є призером першості України з шахової композиції, а вже згодом народилась його "Шахопоезія" [16, 95]. Авторський термін "шахопоезія" увійшов до як до "Літературознавчого словника-довідника", так і до "Малої української енциклопедії літератури" (Івано-Франківськ, 1998). Іван Іов та К.Шишко відсвіжують традицію українських писанок – у медитаційних мініатюрах, як-от у К. Шишка: "День приніс для одного нового бога іншому вдоволення хотіння того позбавив чистого сумління, а мені дав невеселу радість розуміння". Статичні на папері тексти раптом набувають кінетичної енергії – у В.Мельника та В.Трубая. Короткі графічно-словесні композиції В.Трубая, які складаються з кількох (часом з одного або двох) слів, спонукають до мисленнєвої розбудови його концептів, і в цьому, на нашу думку, головна їх цінність. М.Сорока – творець і водночас активний дослідник зорової поезії – головну увагу приділяє графічній площині, грі словом і кольором, прагнучи поєднати давню традицію з новітніми експериментами та новочасними тенденціями. У зоровій поезії, як сам зізнається, шукає нову грань реальної та ірреальної дійсності, яка "набуває тут неповторного і цілком оригінального вираження, непідвладного для інших видів мистецтва", сповідує принцип: "Життя – це теж поезія" [17]. М.Саченко та В.Трубай використовують один із основних художніх прийомів модернізму – колаж або ж монтаж, що прийшов у літературу з кіномистецтва, з фільмів С.Ейзенштейна. І.Іов блискуче синтезував кабалістику і паліндромність. "Поезією поважних чисел" (рядками із вірша) можна було б назвати твір І.Іова, присвячений О. Сарміі-Соколовському. "Бог циркулем окреслює літа", – підсумовує І.Іов в останній строфі, вінчаючи гроновізуально-психологічних образків-картин, що в їх центрі – "88 – дві проскури", "88 – дві невтомні золоті бджоли", "сі паліндромні цифри, як мурахи","зоряний","самовитий шифр".

Дві вісімки – щасливі щільники,
Огризок соняха – липкі зернята.
Угледівши небачене ніким,
Про свято квапишся із текстом під присвяту.
І проганяєш з хаосу осу,
Літ ери – літери, епохи - цифри.
У вісімках відшукуєш красу:
Цитрини уродилися на цитрі.
Се – Боже мій! – вгорі Чумацький Шлях,
Це Дід і Баба, що взялися в боки!
І лестить листям ластівкам гілля,
Май стрів майстрів гарячим сонцеоком!

Особливості раколітерального почерку Івана Іова чи не найліпше дослідив його побратим-поет М.Мірошниченко, відзначивши і конструювання рядка з кількох зорово-замкнутих паліндромних одиниць або навпаки – розміщення половини паліндромної фрази в одному рядку, а другої половини – в наступному, і вживання в паліндромному тексті елементів зауму та псевдозауму, і введення паліндромних фраз та рядків у тканину традиційного вірша... Все це можна побачити і в останній прижиттєвій книжці Івана Іова "Словопис", яку з-поміж інших його книжок вирізняє розквітла в слові нова грань виболілого серця.

Т.С.Еліот свого часу твердив, що поезія – це злиття емоції і думки. Не заперечуючи, зазначу, що сама доба (а надто наша переходова, межова, про що нині так багато мовиться) вносить корективи в царину інтелектуальної поезії, внаслідок чого читача бере в полон не традиційне повідомлення, а знаковий еквівалент думки, зоровий "крайобраз душі". Модерна і постмодерна українська поезія відбиває гостре пережиття дисгармонії світу. Світ жорстокий і абсурдний, суспільні стосунки антигуманні, особистість відчужена, свідомість її саморозірвана. Становище митця в суспільстві непевне і нестабільне. Поети намагаються висловити своє бачення всіх цих проблем через

невпинні пошуки нової мови, прагнення перетворити текст-письмо із способу саморозкриття поета на спосіб осягнення світу і бодай часткової його трансформації.

Стратегія оновлення мови зорової поезії через відсвіжене, сказати б, одивнене сприйняття, синтез барокових традицій символізує для модернізму і постмодернізму можливе перетворення світу. Адже філософсько-світоглядною основою модернізму стали ідеї Ніцше, Шопенґауера, Берґсона, Фройда, пізніше – Ортеґа-і-Ґассета, Камю, Адорно та ін. У Ортеґа-і-Ґасета є таке судження: "Модерністичне мистецтво має маси проти себе, і воно завжди буде мати їх проти себе. Воно,по суті, чуже народові и більш того, воно вороже народові [18, 16].

Отже, модернізм на місце традиційних двох принципів (наслідування і перетворення дійсності) стави ть свій третій принцип: створення нової дійсності. При цьому модернізм не те що втрачає на художності (вона зводиться до винайдених модерністами "потоку свідомості", асоціативного монтажу, колажу, "звільнення" кольору), а перекодовує її, художність, на зовсім інші регістри. Якщо реалізм, підсумовує сучасна дослідниця, – це "правда про правду", а сюрреалізм – це "брехня про правду", то постмодернізм – це "правда про брехню", яка означає кінець художньої образності [19, 61]. У зв’язку з вищезазначеним вступають у дію ті поняття, які мусять замінити, заступити художність, які докорінно видозмінюють і зміст, і форму. Це такі поняття, як симулякр, різома.

"Сублімація змісту у форму" [20, 65] – це і є симулякр, як визначає поняття Бодрійяр, що перший починає оперувати цим терміном. Симулякр трактується як псевдоріч, що заступає "агонізуючу реальність" постреальністю через посередництво симуляції, що видає відсутність за присутність, нівелює відмінність між реальним та уявним. Симулякр, за Маньковською, подібний до макіяжу, який перетворює реальні риси обличчя в штучний естетичний код, модель. Якщо основою класичного мистецтва постає єдність річ-образ, то в масовій культурі із псевдоречі виростає кіч, у постмодернізмі – симулякр.

"Кореневище" – так називається книга французьких вчених Ж.Дельоза і Ф.Гваттарі [21], які пишуть про два типи культури, що існують сьогодні: "деревоподібну" культуру і культуру "кореневища" або ж різоми. Перший тип – "деревоподібний" – тяжіє до класичних зразків, наснажується теорією мімезису, він хоча й не вичерпався, але, на думку вчених, не має майбутнього. Істинно сучасним типом культури є "культура кореневища", втіленням котрої постане постмодерне мистецтво. Якщо світ – хаос, то книга стане не космосом, а хаосмосом, не деревом, а кореневищем. Книга-корневище покликана реалізувати принципово новий тип естетичних зв'язків. Усі її точки будуть зв'язані поміж собою, але ці зв'язки є неструктурованими, заплутаними, множинними, вони несподівано можуть обриватися. Така книга буде не калькою, а картою світу, у ній не буде смислового центру. Воістину епатажними є такі прогнози Дельоза і Гваттарі: центральною естетичною категорією залишиться прекрасне, але змст її стане істотно іншим. Прекрасним буде вважатися лише безкінечний шизопотік, безлад кореневища. Естетика ж позбудеться рис наукової дисципліни і вдасться до безсистемного поп-аналізу "культури кореневища" за допомогою нового методологічного інструментарію – різоматики. Мистецтво буде не означати і зображувати, а картографувати. Література ж, згідно із прогнозами Ж.Дельоза і Ф.Гваттарі, утвердиться у своїй "машинності" і розпадеться на жанри-машини "військова машина" (як у Клєйста), "бюрократична машина" (кафкіанство) і т.д. Перетворившись на механічний пристрій, література остаточно відділиться від ідеології. Попереду, мовляв, не смерть книги, а народження нового типу читання: головним для читача стане не розуміння змісту книги, а користування нею як механізмом, експериментування з нею. "Культура кореневища" стане для реципієнта своєрідним "шведським столом", кожен буде брати із книги-тарілки те, що запрагне. Власне в цьому значенні кореневище можна уявити як тисячу тарілок. "Тисяча тарілок" [22] – саме таку назву має одна із книг Ж.Дельоза і Ф.Гваттарі, в якій ці автори розгортають думку про циркулярну суть письма, про роль читача, для якого головне – не смак книги-страви, а її присмак.

Ю.Крістева [23] пов'язує постмодернізм із народженням нового літературного стилю, характеристичною прикметою якого є метарозповідь, метаоповідь. Література, за Ю.Крістевою, постає як єдиний засіб самозбереження. Н.Маньковська оцінює пропоновані Лаканом, Дельозом, Гваттарі, Крістевою

практичні рекомендації як досить традиційні, хоча водночас і визнає, що постмодернізм (паризька школа постмодернізму, включаючи постструктуралізм і постфройдизм) сприйняв позитивну естетичну програму, раціональні сторони постпсихоаналізу. Все це сьогодні більшою чи меншою мірою є посутнім і актуальним і для української культури, літератури, яка нині перебуває в безпрецедентно відкритому соціальному просторі, і в цьому, має рацію О.Забужко, – її без перебільшення всесвітньоісторичний шанс. Чи ж використає вона його, включившись в обговорення і розв'язання завдань світового масштабу?

Отже, модернізм, постмодернізм, постпостмодернізм, а що ж далі? На думку таких дослідників, як Торрес, Крекер, Кук, на зміну постмодернізмові йде широкий розкутий неомодернізм, ультрамодернізм, котрий поєднає користь і красу, дасть приріст форми, персоналізованого стилю, креативності без берегів. Що ж до дослідницьких методологій, то в новітньому протистоянні хаосу і космосу декому вчувається наближення неоструктуралізму як спроби нового впорядкування понятійного і термінологічного різномов'я (прямого й переносного) [24] . Усе це звучить хоч і втішно, але на завершення самі собою спливають рядки вічної Еклезіястової книги, посутні в площині тотальної іронії, притаманної модернізму в цілому:

Буває так, що про нього говорять:
"Дивись – це нове!"
Та воно вже було від віків, що були перед нами.

1. Див.: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. За редакцією М.Зубрицької. – Львів, 1996. – 0.11.
2. *Маньковская И.* Эстетика постмодернизма. – СПб., 2000. – 347 с..
3. *Ткаченко А.* Мистецтво слова : Вступ до літературознавства, – К.,1998. – С.434.
4. *Лавріненко Ю.* Розстріляне Відродження : Антологія. 1917-1933. – Париж, 1959. – С.655.
5. Про футуризм М.Семенка див.: llnytzkyi O. Ukrainian Futurism, 1914-1930 : A Historikal and Critical Study. – Harward, 1997. – S. 3-178.
6. *Жулинський М.* Подих третього тисячоліття. – Луцьк, 2001. – С.12-13.
7. *Torres F., Deici Vu.* Post et neomodernisme : Le retor du passe. – Paris, 1986.
8. *Маньковская Я.* Цит. вид. – С.295; Цей термін уперше застосовує дослідниця М.Подраза-Квятковська у книзі "Symbolizm i symbolika w poezji Mlodej Polski" (Kraków, 1975. – S.252-260).
9. *Papla E.* Wprowadzenie do analizy dziela literackiego. – Kraków, 2001. – S.111.
10. Див.: *Смирнов И.П.* Художесвенная эволюция поэтических систем. – М.,1977. – С. 120-125; *Березовская З.М.* Специфика палиндрома как формы языковой игры // Филол. науки. – 1999. – № 5. – С.55-64.
11. Див.: *Лотман Ю. О.* семиосфере // Лотман Ю. Избр. Статьи. – Таллин, 1992. – Т.1. – С.22-23.
12. *Лотман Ю.* Внутри мыслящих миров. – М., 1996.
13. *Сорока М.* Не звуком єдиним живе поет // Сучасність. – 1997. – №11. – 104.
14. На конференції було представлено учасників: Канада – 21, США – 15. Україна – 7, Німеччина – 3, Великобританія – 2, Нідерланди – 2, Росія – 2, Бельгія – 1, Уругвай – 1, Швеція – 1, Австрія – 1, Австралія – 1).
15. Див.: Світо-вид. – 1997. – № III(28). – С.93-101.
16. Див.: *Мойсієнко А.* Шахопоезія // Слово і час. – 1999. – №2. – С.94-96.
"Детальніше про книгу Іова "Словопис" див.: Соболь В. "Чому "краплина по краплині в серце капле..." // Слово і час. – 2001. – №6.
17. *Ткаченко А.* (АТаінший) Замість голосіння по Іову / Літ. Україна. – 2001. – 14 черв.
18. Модернизм: Анализ и критика основних направлений. – М., 1987. – С. 16.
19. Маньковская // Цит. вид. – С.61.
20. *Baudrillard У.* Le systeme des objets. – Paris, 1982. – S.65.
21. *Deleuze G., Guattari F.* Rhizome. Introduction. – Paris, 1976.
22. *Deleuze G., Guattari F.* Mille Plateaux. – Paris,1980.
23. *Kristeva J.* Pouvoirs de l'horreur. – Paris, i 980.
24. Див., напр.: *Ткаченко А.* Між Хаосом і Космосом, або У передчутті неоструктуралізму // Слово і час. – 2000. – №2.

Статья поднимает проблему связи барокковой традиции с украинской модерной поэзией. На широком теоретическом и художественном материале доказано преемственность и функциональность элементов барокко в поэтических произведениях украинских авторов.

Ключевые слова: *барокко, модернизм, древняя украинская литература, художественные поиски, поэзия.*

The article raises the problem of baroque tradition and modernistic poetry connection. On broad theoretical and artistic material continuity and functionality of baroque elements in poetic works of Ukrainian authors are proved.

Key words*: baroque, modernism, Old Ukrainian literature, artistic searches, poetry.*

УДК 316.77
ББК 83.3 (0) 32

Олег Пилип'юк

СЛОВОЦЕНТРИЗМ ПОЕТОЛОГІЧНИХ УЯВЛЕНЬ ДАВНІХ ЄГИПТЯН

У статті на прикладі текстів єгипетської і шумерської писемності розглянута специфіка зародження літературознавчої думки.

Ключові слова: *авторство, каталоги, писемність, писці, Слово.*

Виникнення мистецтва – незглибима таїна часу. Цей загадковий процес відбувався в епоху верхнього палеоліту, 40–50 тисяч років тому. Первісна людина, борючись за елементарні умови існування, відчувала потяг до примітивних, на перший погляд, комунікаційних потреб: почала розписувати стіни печер, закарбовувала на них мереживо видряпаних ліній, компонувала із каменю і глини фігури – протоскульптури. Людина, вбравшись у шкури звірів, почала відтворювати у театралізованому (ритуально-магічному) дійстві процес полювання, утилітарно-практичний сенс якого не викликав найменшого сумніву.

Очевидно, за часом виникнення пріоритет належить мистецтву образотворчому. Перші декоративні дерев'яні і кістяні предмети, зокрема статуетки із жіночими профілями, належать епосі палеоліту. Класичні пам'ятки європейського класичного живопису – зображення тварин в ориньякській, сомотрейській і мадленській археологічній культурах – належать до XXV–X тис. років до н.е. Словесне ж мистецтво з'явилося дещо пізніше, так як його матеріалом, першоелементом, є слово, мова. Звісно, всі види мистецтва могли сформуватися лише після того, як людина оволоділа членоподільною мовою, але ствердження словесного мистецтва зумовлювало високу міру розвитку комунікативних функцій мови і наявність доволі складних граматико-синтаксичних форм.

Слово людської мови – це воістину багатошаровий Всесвіт. Будь-яке, навіть найбуденніше слово, таїть у собі чимало семантичних відтінків і варіативний простір для суб'єктивних інтерпретацій, тобто має доволі розгалужене міфосемантичне поле. У людській мові немає жодного слова, міфосемантика якого виявляла би однозначний характер, і немає двох людей, котрі оперували б абсолютно однаковими міфосемантичними образами одного і того ж слова. Найпростіше слово породжує у двох різних людей різні ланцюжки асоціацій. Звісно, слово зберігає і зміст об'єктивний, проте у людській свідомості має і глибоко суб'єктивну основу. Таким чином, **феномен слова** і **феномен осмислення слова** – явища близькі, але не тотожні. Самий процес вербалізації буття ніби «провокує» процес його пізнання, а, отже, й осмислення. Тому корені літературознавчої думки, ідеї, теорії слід шукати у природі самого слова, зокрема – поетичного. За свідченнями В. Афанасьєва, М. Бєліцького, С.Г. Гордона, М. Коростовцева, С. Крамера, Г. Синило, Б. Тураева давня єгипетська і шумерська культури дають чимало прикладів словоцентричного характеру поетологічних уявлень того часу, і саме цьому питанню присвячена наша студія.

Відомий учений-компаративіст Олександр Веселовський у своїй «Історичній поетиці» витоки поетичної свідомості побачив у змістовій структурі народного обряду, де процес трансформації слова виявлявся особливо яскраво. Первісна поезія, відповідно до його концепції, завперш являла собою пісню Хору, яка супроводжувалася танцем і пантомімою. В пісні вербальний елемент природньо поєднувався з музичним. Поезія виникла у надрах первісного синкретизму видів мистецтва, об'єднаних рамками традиції народного обряду. Роль слова на перших порах була незначною і цілком підпорядковувалася ритмічним і мімічним атрибутам, які супроводжували виконання канонізованих обрядових дій.

У глибинах духовної культури давньоєгипетської цивілізації *Слово стало еквівалентом мудрості і сокровенного знання.* Згідно традиції, через комунікаційні обставини до сакральних знань долучилася сама богиня Ісіда, бо вона знала магічні слова. Їй були відомі всі,

© Пилип'юк О., 2014–2015

крім таємниць бога Ра, загадки землі і неба. В Туринському папірусі збереглась цікава історія про зв'язок між Ісідою і Ра, яка оповідає про те, що коли Ра постарів і став недієздатним, то це могло загрожувати знищенням людства і всього космосу. За допомогою магічних дій Ісіда зцілила сонячного бога, і він повідав їй своє **ім'я**, після чого богиня оволоділа сокровенним знанням [5, 124 – 134].

Таким чином, сокровенне **слово** (духовна субстанція) і сокровенне **ім'я** (тлумачення духовної субстанції) ведуть до істинного пізнання речей і сутності буття: уславлення імені – це перший паросток герменевтичної оцінки у культурі Давнього Єгипту. «Висвітити сакральний, тобто значимий у світі богів, сенс культових подій, – вважає учений-єгиптолог В. Солкін, – могла тільки *аху* – «сила сіяння» чи «сила одухотворення», поняття, що переважно вживалося по відношенню до сили слова» [6, 201]. *Аху* перебуває у віданні богів, насамперед тих, котрі безпосередньо пов'язані із знанням, а саме: Ісіди, Тота і Ра. Силою сакрального слова Ісіда і Тот заперечують зло і підтримують *Маат* – світовий лад. Прикметно, що давні єгиптяни розрізняли «**слово мовлене**» і «**слово текстуально втілене**» і вважали, що ці два феномени «являють собою дві неподільні частини єдиного цілого, при злитті яких знання не тільки актуалізується, передається відповідно до правил внутрі традиції, але й стає «іменем», а отже «ключем» до «просвітленого» божественного світу і *Маат* – вселенської гармонії» [6, 216]. Саме у річищі подібних естетичних ідей, що відбивали пошуки гармонізованого «Заповітного Царства» [див.: 1], і творилася архаїка єгипетської словесності.

Єгипетська література впродовж багатовікової історії являє собою мовну єдність при розмаїтті писемних форм, тобто ця література написана однією мовою – єгипетською. Це важливо зауважити, бо і самі єгиптяни тонко відчували безперервність власної літературної традиції. Писемні пам'ятки Середнього царства (XXII–XVI століття до н.е.), написані класичною (середньо-єгипетською) мовою, вивчалися в епоху Нового царства (XVI–VIII ст. до н.е.) і перекладалися новоєгипетською мовою.

Хто ж були творці цієї мови і письменства? Всі єгипетські тексти, що збереглися до нашого часу, колись-то кимось складалися, мали своїх авторів. Звісно, в Єгипті, як і в інших культурних регіонах, широко побутували фольклорно-міфологічні пам'ятки, але чимало «літературних» писемних текстів функціонували анонімно.

Природно, *з'являються питання літературологічногоо характеру*: хто були автори цих творів, в чому виявлялось їх авторство і чому на сувоях папірусів відсутні їх імена? Ці питання сфокусовуються на більш універсальній проблемі: *а чи було відоме давнім єгиптянам поняття авторства*? Позірна негативна відповідь на це питання не повністю відповідає реальному станові речей. Факти засвідчують, що поняття авторства існувало, але майже виключно у сфері дидактичної літератури. Як і в інших країнах Давнього Світу, а частково і Середньовіччя, це поняття у Давньому Єгипті не усталилося у літературознавчій думці. Воно лише почало усвідомлюватися і стверджуватися у творах дидактичного жанру, який самі єгиптяни, очевидно, вважали найбільш важливим і суттєвим: у переважній більшості так званих «повчань» ім'я автора, як правило, згадується вже на початку тексту.

Але напрошується нове запитання: чи є особи, згадані на початку повчань, справжніми їх творцями чи ці повчання тільки приписуються їм? Дати однозначну відповідь неможливо, кожен випадок потребує спеціального дослідження. Проте чимало єгиптологів дотримуються думки, що коли повчання приписується відомій історичній постаті, котра стоїть на вершині ієрархічної драбини і славна своєю діяльністю, то її авторство виглядає сумнівним, а сановне ім'я введено, щоб надати текстові авторитету та соціальної ваги. Якщо ж автором повчання названий невідомий єгипетський чиновник, тільки цим повчанням і збережений в історії культури, то його авторство сумніву не викликає: не він прикрасив текст своїм іменем, а, навпаки, повчання зробило його відомим. Так, справжніми авторами повчань уважаються, приміром, Ані та Аменопе.

На відміну від повчань, у творах-оповідях імена авторів зустрічаються досить рідко, але все ж зустрічаються. Не викликає сумніву той факт, що автобіографічні надписи сановників складені ними самими (це не означає, звісно, що вони самі їх накреслили у власних гробницях). Водночас з подібними надписами співвідносяться такі видатні літературні твори, як «Оповідь Синухи» і звіт про власну мандрівку Ун-Амона. І хоч нам нічого невідомо про лю-

дей, котрі скомпонували ці твори, немає підстав уважати, що не вони були їх авторами. Так, відоме не тільки ім'я анналів фараона Тутмоса III, військового писаря Чаніні, але і знайдена його гробниця. Цікавий і той факт, що папірус Райландс IX, що містить історію декількох поколінь жреців, котрі мали одне ім'я Петеісе, засвідчує, що останнім з них і була записана ця сімейна хроніка.

Більшість же творів красного письменства – повістей, казок, байок тощо – зберегли таємницю про їх авторів. Іноді ми знаємо імена лише тих, що переписували копії, які збереглися. Із такими писцями у тій чи іншій мірі пов'язана вся єгипетська література.

Прикметно, що історія зберегла для нас скульптуру писця, створену ще в епоху Раннього царства. Ця безіменна статуя зображує людину із схрещеними ногами і розгорнутим на колінах папірусом, тобто у професійній позі, в якій єгипетські скульптори протягом наступних віків відтворювали постать писця. Скульптура зберігається в музеї Чиказького університету. Відомий єгиптолог Х. Ранке вважає її найдавнішим зображенням людини розумової праці, яке дійшло до нас із Єгипту [2, 10 – 11].

Справжнім шедевром світового мистецтва є і знаменита «Статуя писця». Оригінал зберігається у Луврі. Вона знайдена у 1850 році у Саккарі Огюстом Маріеттом, засновником Служби старожитностей Єгипту. «А якщо подивитися в очі статуям давньоєгипетських писців, то можна побачити у них вічність» – зауважує Н. Померанцева [8].

Писці різних станів і рангів мали в Єгипті достатньо привілейований статус і кермували адміністративно-господарським життям країни. Навіть високосановні вельможі, перелічуючи свої регалії, любили похизуватися власним становищем «писця, вправного пальцями своїми». Сам фараон, котрий вважався «благим богом» на троні, не цурався звання писця. Із цього середовища «бюрократичної інтелігенції» і виходили жадібні до знань, розумні, обдаровані, небуденні люди, інтереси котрих не обмежувалися кар'єрою і службою. Це вони складали повчання, релігійні, лікарські, математичні та астрономічні трактати, складали, записували казки, переписували сучасні чи давні тексти.

Численні повчання вихвалюють посаду писця, говорячи про переваги того, хто володіє знаннями, над іншими людьми, про його високе становище і спокійне життя. У папірусі Анастасі V про це говориться так: «Кажуть мені, що ти закинув писання і закружляв у задоволеннях, і що ти повернувся лицем до роботи у полі, забувши слово боже. Хіба не пам'ятаєш ти долі землероба, коли обліковий урожай (його), після того, як змій викрав (одну) половину його і пожер гіпопотам другу половину? (Адже) багато мишей у полі. Сарана налетіла, худоба (все) зжерла. Горобці теж приносять горе землеробу. Залишок (урожаю) на тоці (майже) вичерпаний і (дістається) злодіям, а платня за найняту худобу пропала, бо запряжка (худоби) здохла через перевтому при молотьбі та оранці. І ось пристав до берега писець, котрий буде обліковувати врожай. (Супроводжуючі його) збирачі податку (озброєні) патиками, а (його) нубійці – лозинами. Вони кажуть: «Давай зерно», а його немає. Б'ють вони його (землероба) шалено. Він зв'язаний і кинутий у криницю, він захлинається. Дружина його зв'язана в його присутності, а діти його в путах. Сусіди його (землероба) покидають його і тікають (у страсі, в очікуванні такої ж долі), а зерно їх щезає (захоплене збирачами податку). Але писець – він керує всіма, і не обкладена податками праця з письмом. На неї нема податків. Зауваж собі це» [2, 222 – 223].

Висока оцінка писців єгиптянами, як і висока самооцінка самих писців, цілком обгрунтовані: за тих часів *писці були інтелектуальною елітою з високим рівнем розвитку естетичної культури.* «Дбайливо опрацьована, дуже виразна мова, якою написані єгипетські поетичні тексти, – констатує М. Матьє, – багатство яскравих образів, не кажучи вже про мелодійність вірша, – все це промовляє про високу художню цінність єгипетської поезії» [3, 39]. Звісно, що писці-«літератори» поряд з адміністративно-господарською діяльністю сформували і розвинули художню культуру і естетику. В Давньому Єгипті, зокрема у храмах, створювалися архіви і бібліотеки, наповнені документами і «книгами» – плодами невтомної діяльності писців. Проте ні єгипетський документ, ні книга зовні ніяк не схожі на наші. Способи їх зберігання були майже однаковими, оскільки і ті, й інші записані на папірусі. «Протягом усієї історії єгипетської цивілізації, – зазначає В. Солкін, – окремі клапті папірусу склеювались у довжелезні сувої, такі як, приміром, великий папірус Харріс, що має довжи-

ну більше 41 метра. Сувої згорталися і зберігалися у храмових архівах, у дерев'яних чи глиняних футлярах. У ієрогліфічному письмі знак згорнутого сувою, переплетеного стрічкою, став визначником багатьох слів, зв'язаних з письмом і взагалі абстрактними поняттями. Лише у римські часи на зміну сувою прийшов кодекс – скріплені подібно до сучасної книги окремі листки папірусу чи пергаменту. А втім, пам'ять про первісний вигляд книги, – продовжує вчений, – все ж посередньо дійшла і до нашого часу: грецьке слово **біблос** («книга») походить від назви фінікійського міста Бібла, великого торгового центру, через яке у Грецію поступали з Єгипту сувої нового папірусу» [6, 292].

Тут постає цікава проблема *природи творчої діяльності в Єгипті*. Ми були б далекі від істини, якби ототожнювали автора давньоєгипетського з автором сучасним. Насамперед варто відзначити, що у давні часи поняття плагіату не було відоме, і наслідування займало особливе місце у літературі. Тому, маючи на увазі єгипетського автора, ми повинні усвідомити, що поняття «авторство» зовсім не співмірне поняттю «індивідуальна творчість», і роль автора нерідко зводилась до наслідування чи більш-менш успішної компіляції з відомих йому текстів. При цьому автор часто запозичував з цих творів окремі вислови і розлогі фрагменти. Проте кожен автор вкладав у компіляцію щось і від себе. І цей внесок був тим більш вагомим, чим оригінальніше мислив сам автор.

У формі листа дійшов до нас своєрідний літературний твір у лондонському папірусі Anastasi. Пам'ятка належить до часів Рамзеса II. Її автор надавав особливої ваги питанням стилю, активно пропагував професію «писця» як майстра словесності. Тому не буде великим перебільшенням думка Б. Тураєва, що цей текст претендує на взірець літературної критики [7, 212]. На підтвердження судження вченого проілюструємо уривки з папірусу Анастасі I: «Писець, витончений серцем, терпеливий у роздумах, словам котрого радіють (люди), коли їх чують, досвідчений в ієрогліфах. Немає нічого, чого би він не знав. Він перший і в доблесті і в мистецтві (богині) Сешат; раб володаря Єрмополя в залі писання, помічник учителя в палаті письма; перший серед товаришів своїх ровесників, князь (серед) своїх сучасників, що не має (собі) рівного. Його заслуги проймають кожного юнака. Його рука витягується. І пальці його звеличують юнака. Благородний, гострий розумом, посвячений у знання, щасливий, спритний при заповненні пустих сувоїв..., *той, що кидає світло на темні місця літописів* (підкреслення наше. – *О. П.*) подібно тому, хто їх написав... Улюблений усіма людьми, прекрасний для того, хто споглядає його зачарування, подібний квітці боліт у серці інших, писець у кожному стилі, немає нічого, чого би він не знав, запитують його, щоб він відповів, щоб знайти (слова) добірні. Витончений розумом, терпеливий серцем, люблячий людей, радіє ділам праведним і повертається спиною до несправедливості.

Ти розумний, як писець, і нема нічого, чого б ти не знав» [2, 235 – 236]. У наведеній ілюстрації відображений навдивовиж оптимальний потрет мистецької натури словесника, твори котрого пройняті єдністю думки і серця, що зумовлюють перетікання досвіду та ерудиції у витончені слова, у неповторне стильове завершення, тому він є взірцем для молоді, а його писання із вдячністю сприймають люди. Проте привернемо увагу до тези: «кидає світло на темні місця літописів подібно тому, хто їх написав», у якій проявляється не тільки розуміння герменевтичної здібності писця, а й відстоюється потреба адекватної інтерпретації творів з минулого.

Єгипетська традиція передачі знань і мудрості виявляє себе у дидактичних текстах, які називаються повчаннями і сповнені роздумів про сенс і сутність земного існування, про роль пізнання і мистецтва в духовному житті людини. Більшість цих творів належать великим мудрецям минулого, таким, як Птаххотеп. Очевидно, «**Повчання Птаххотепа**» стало найпопулярнішим текстом цього жанру. Своєрідність твору в тому, що він зберігся повністю в кількох більш пізніх копіях з давнього оригіналу. Великий папірус, єдиний повний манускрипт пам′ятки, що зберігається у Національній бібліотеці у Парижі, доповнюють декілька списків тексту.

«Повчання Птаххотепа» – досить складна для розуміння і перекладу літературна пам'ятка. Інтерпретація окремих її фрагментів і далі залишається спірною. Цьому твердженню не суперечить інше: «Повчання» написано лаконічною, образною мовою, а його автор є вправним стилістом. Власне, «Повчання Птаххотепа» складається з 45 розлогих, іно-

ді подібних змістом настанов. Вони досить конкретні і моралістичні. Перші декілька слів кожного повчання записані червоним чорнилом (згадаймо окремі пам'ятки давньоруської літератури, принцип «красной строки»). Змістова завершеність настанов, а також графічне оформлення частин тексту червоним чорнилом і крапками навели багатьох єгиптологів на думку про поетичну форму «Повчання».

Вчитаємось у ці рядки:

«Ученістю даремно не чванься! \\ Не вважай, що один ти всезнаючий! \\ Не лише у мудрих – \\ У недосвідченого відповіді шукай. \\ Мистецтво не знає межі. \\ Хіба може митець досягнути вершини майстерності? \\ Як смарагд, приховане десь розумне слово. \\ Знаходиш його поміж тим у рабині, що меле зерно» [4, 95]. У цих рядках проголошена апологія творчого процесу, сутність якого виражена через ідею невичерпаності мистецьких потуг, а інспіратором натхнення є не всевідаюче божество чи осяйна Муза (як у греків), а звичайна рабиня у процесі повсякденної праці. «Повчання Птаххотепа» засвідчує, що його автор-писець – це не лише ідеал тогочасного чиновника, для якого майстерне володіння словом і мовою є запорукою духовної самореалізації, а ще є виразником тогочасних «демократичних» настроїв, віддзеркалених у писемному слові.

Можна навести чимало фактів, що засвідчують про **культ книги** серед єгиптян. Так, добре відомо, що традиція споряджати померлого харчем, убранням, взагалі всім необхідним для життя у потойбічному світі, була поширена у мешканців багатьох країн на землі, але лише у древніх єгиптян зустрічається усталений обряд ховати разом із померлим літературні твори, зокрема «Тексти пірамід» і «Книги мертвих». Крім того, внутрішні стіни гробниць оздоблювалися літературно змістовними фресками і барельєфами.

З якою метою і для кого створювався цей книжково-мистецький пантеон-антураж? Адже «Тексти» та «картинна галерея» були приречені на вічний морок після того, як мумію покійного поміщали у гробницю, а вхід до неї замуровували. За переконаннями єгиптян, всі ці речі призначалися для самого померлого не лише як супроводжуючі атрибути у потойбічному світі, а як чинники, що забезпечують подолання смерті і запоруку вічного життя. Чи не звідси елементи поховального обряду в християн, пов′язаних із читанням «Псалтиря» над тілом померлого. Від Єгипту до нас дійшли і цікаві твори з яскраво виявленим індивідуальним стилем, що нагадують книгу Іова в Екклезіасті. У роздумах про значимість сакрального і писемно закарбованого **Слова**, ролі **писця** як хранителя і розповсюджувача знань, самих **текстах**, позначених високою естетикою думки і вислову, формувалися передумови для появи художнього самоосмислення, але вже на матеріалі східних і західноєвропейських літератур.

1. *Гуцуляк О.* Пошуки Заповітного Царства: Міф – Текст – Реальність / О. Гуцуляк; [наук. ред. О.М. Пилип'юк; післямова Г. Бердник]. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2007. – 540 с. – (Серія «Золотий грифон»).
2. *Коростовцев М.А.* Писцы Древнего Египта / М.А. Коростовцев; [под. общ. ред. А.С. Четверухина]. – СПб.: Журнал «Нева»; «Летний сад», 2001. – 368 с. – (Александрийская библиотека. Серия Египет).
3. *Матье М.Э.* Что читали египтяне 4000 лет тому назад / М.Э. Матье. – Ленинград: Государственный Эрмитаж, 1936. – 118 с.
4. Поэзия и проза Древнего Востока / [общ. редакция и вступ. статья И. Брагинского]. – М.: «Художественная литература», 1973. – 736 с. (Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Том 1).
5. *Регула ди Трачи.* Мистерии Исиды /пер. с англ. К. Савельева. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2000. – 416 с.
6. *Солкин В.В.* Египет: Вселенная фараонов / В.В. Солкин. – М.: Алетейа, Новый Акрополь, 2001. – 448 с. – (Сокровенная история цивилизаций).
7. *Тураев Б.А.* Египетская литература / Б.А. Тураев. – СПб.: Журнал «Нева»; «Летний сад», 2000. – 336 с. – (Александрийская библиотека. Серия Египет).
8. *Померанцева Н.* Міркуючи про давньоєгипетський канон. – http://www.urania.ru/vertical-menu/library/magazine/urania-articles/urania-articles_802.html).

В статье на примере текстов египетской и шумерской письменности рассмотрена специфика рождения литературоведческой мысли.

Ключевые слова: *авторство, каталоги, письменность, писцы, Слово.*

In the article on the example of the Egyptian texts and Sumerian writing Specificity birth of literary thought.

Key words: *authorship, catalogs, writing, scribes, Word.*

УДК 821.161.2:82-6
ББК 83.3(4 Укр)

Анна Ільків

ІНТИМНИЙ ЛИСТ ЯК ЕПІСТОЛЯРНИЙ ЖАНР: У ПОШУКАХ МЕТАМОВИ

У статті досліджено метамову інтимного листування українських письменників крізь призму модерністської естетики. Інтимно-дружній лист розглядається як семіотична система любовних кодів, що відображає складний внутрішній світ митців слова і їх прагнення зробити епістолярний текст більш герметичним, зрозумілим лише епістолярним комунікантам. Дослідження здійснено на основі листів О. Кобилянської, Лесі Українки, М. Коцюбинського і В. Стефаника.

Ключові слова: *лист, епістолярій, модерністська естетика, метамова, епістолярний діалог, біографічний образ, любовний код, семіотика тексту.*

Автентичний біографічний образ письменника найкраще розгледіти крізь призму його щоденників та листів, бо саме в цих мемуарних жанрах письменник розкриває себе поступово: від запису до запису, від листа до листа, з усіма суперечностями і складнощами характеру. Це «живий», автентичний образ письменника, який через специфічність цих жанрів позбавлений редагування, представляє одномоментну, а отже, «живу» емоцію, фотографію думки чи судження. І після відправлення лист починає жити своїм життям, незалежно від волі адресанта, тому автор втрачає контроль і владу над своїм писанням.

Інтимний лист – герметичний, це винятково розмова «двох світів», що зливаються воєдино. Образ письменника в такому епістолярному тексті постає без масок і поз. Саме тому інтимно-дружній лист виступає семіотичною системою, яка відображає культурні процеси суспільства, характерні для певного історичного періоду. Такі критерії приватного листування, як довільна композиція, множина тем, мозаїчність, роблять епістолярний текст важливим джерелом інформації про традиції спілкування і мовні особливості комунікації творчих особистостей – митців слова.

Питанням поетики, рецепції епістолярного жанру й стилю присвячено праці таких вітчизняних учених-літературознавців: В.Агеєвої, О.Астаф'єва, Л.Вашків, В.Галич, О.Галича, В.Гладкого, Л.Грицик, Р.Гром'яка, А.Гуляка, Т.Гундорової, В.Дончика, В.Дудка, М.Жулинського, Л.Задорожної, В.Качкана, Ф.Кейди, Ю.Коваліва, Я.Козачка, Ю.Корзова, М.Коцюбинської, Ю. Кузнєцова, В.Кузьменка, Ж.Ляхової, Г. Мазохи, М.Наєнка, М.Назарука, А.Погрібного, В.Святовця, Г.Семенюка, Г.Сивоконя, М.Сулими, А.Ткаченка, В.Ткачівського, М.Ткачука, П.Федченка, Л.Шевченко, Н.Шляхової, Г.Штоня, В.Яременка та студії інших науковців. Однак питанням співвідношення епістолярного тексту й літературного напряму, питанням стилістики приділено невиправдано мало уваги в нашому літературознавстві, що й визначає ***актуальність*** нашого дослідження.

Об'єкт дослідження – інтимне листування М. Коцюбинського, О. Кобилянської, Лесі Українки і В. Стефаника. ***Предмет дослідження –*** семіотичні коди і символічні образи інтимного листування українських письменників-модерністів.

Мета нашого дослідження – дослідити метамову інтимного листування українських письменників крізь призму модерністської естетики, розглянути семіотичну систему любовних кодів дружно-інтимного листа, що доповнить наші уявлення про традицію любовного листування межі XIX – XX століть.

Дослідження епістолярію передбачає компетентність реципієнта-інтерпретатора, його вихід на позатекстовий простір через латентну біографічну пресупозицію. Тобто епістолярний текст можна відносити до так званих «відкритих текстів» (тут беремо за основу класифікацію текстів Умберто Еко) [3, 23], адже інтерпретація літературознавцями головних символів, любовних кодів епістолярного тексту може відрізнятися від трактування цих символів і кодів автором послань, що, зрештою, і передбачає «необмежений семіозис» (термін У. Еко). Семіотична система епістолярного тексту перетворює листовий діалог на певну гру, а саме гра є однією із засадничих функцій

© Ільків А., 2014–2015

літератури як мистецтва. Ця гра може реалізувати через літературні псевдоніми, ігрові ролі автора, різні містифікації та витворення авторської семіотичної образів-символів, створення власної метамови. Елементи гри в жанрі епістоли належать до белетристичних прийомів, що й дають підстави відносити цей жанр до суміжних художньо-документальних жанрів.

Пошуки спільної метамови в інтимному епістолярію обумовлені тісним зв'язком епістолярного тексту із літературним напрямом епохи, тому такий прийом текстового конструювання появився в листах українських модерністів і детермінований модерністською естетикою, теоретики якої деконструювали традиційні форми художньої репрезентації, а ключовими ознаками модерністського письма назвали гнучкість, багатозначність і внутрішню розмаїтість дискурсу.

Епістолярний роман сонцепоклонника української літератури М. Коцюбинського тривалий час розвивався в руслі традиційного для белетристики «любовного трикутника»: в листах письменника до дружини Віри Дейші, а згодом свого нового любовного захоплення Олександри Аплаксіни. Однак лише в інтимних листах до дружини першого року подружнього життя зустрічаємо спробу Коцюбинського створити певну семіотичну систему, витворити щось на зразок еротичної метамови, до кінця зрозумілу лише закоханим. Цю метамову автор інтимних послань вибудовує через такі любовні коди, як «третє око» і «секрет» («Чогось мені не стає сьогодні. Чого? Знаю вже: не стає твоїх поцілунків, до яких я так звик; хочеться поцілувати тебе і в устоньки, і в бровенята, в одно, друге, третє око» [15, 23], «Цілую всіх, а тебе найбільше, під секретом, звичайно» [15, 47]). У період написання цих листів пара очікувала на народження первістка Юрчика, тому любовні коди «секрет» і «третє око» можна трактувати як зачату подружжям дитину, про яку було ще відомо лише їм.

Своє кохання до дружини Віри Дейші письменник кодує в образ сонця, а свою розлуку із коханою – в мікрообрази тіні і провалля. Немалу роль при витворенні любовної метамови відіграє колористика, що цілком закономірно, адже автором цих листів перебував у силовому полі імпресіоністичної манери письма. Так, свою тугу від вимушеної розлуки з коханою Коцюбинський втілює через відтінок чорного кольору, що домінує навіть в його улюблених пейзажних замальовках: «Між деревами, попід колесами сливе, з'являється струмок, *чорний, як чорнило*, од ґрунту та тіні… На горі між буком *чорніє* подекуди сосна, а над струмком стоять горіхи (ліщина). Провалля все вужчає. Страшно стає, наче під землю їдеш» *(виділення наше. – А.І.)* [15, 43], навіть баньки церкви чорні із золотими зірками. Чорний колір передається не лише через відповідні епітети, але й на рівні субстантивів із конотацією «чорний» – ґрунт, тінь і провалля. Тобто одночасно відбувається експліцитне (через означення «чорний») та імпліцитне (через мікрообрази «ґрунт», «провалля» і «тінь») згущення у текстів темних тонів. Але контрастність епістолярного сюжету досягається через чергування чорної кольористики зі світлими, сонячними тонами, в яких можна відчитати любовне почуття письменника: «Все це вкрито такою могутньою хвилею зелені, таким ріжнозеленим лісом – від *чорної* сосни до *ясного* бука, все це так осяяно сонцем або вкрито тінню, так виповнено блакитною імлою, що голова морочиться од захоплення і серце перестає битись в грудях» [15, 46].

Пошуки оригінальних образів для втілення свого любовного почуття, а також витворення в любовних листах любовних кодів наповнюють інтимний епістолярій М. Коцюбинського чуттєвістю, сприяють романтичній настроєності листа, а епістолярну оповідь наповнюють ліризмом.

Пошуки спільної любовної метамови властиві і для інтимного листування української письменниці-феміністки О. Кобилянської з О. Маковеєм, В. Стефаником, а також своєю «духовною повіреною» Лесею Українкою. Вперше тяжіння до любовної метамови спостерігаємо в листах письменниці до Осипа Маковея, коли його образ поступово підмінюється то образом «лева, який сміється», то образом ведмедя. Така несподівана образність, на нашу думку, з одного боку обумовлена захопленням письменниці ніцшеанством з її концепцією людини-звіра, а з іншого – прагненням авторки листів побачити в своєму обранцеві сильне маскулінне начало. М. Павлишин образ «лева, що сміється» пов'язує з ніцшеанською волею і владою, характерними для творчості буковинської письменниці [13; 178]. Однак подальший розвиток їхніх стосунків перевтілив постать Маковея в свідомості письменниці в образ ведмедя. На думку М. Павлишина, цей

образ видався Маковею доречним, бо «в одній зі своїх поезій того часу він використав його для іронічної алегорії на тему духовної несвободи тих, хто, як і він сам, змушені заробляти на життя» [13, 178]. Ще пізніше образ Маковея Кобилянська асоціюватиме з резонатором в музичному інструменті. Не важко здогадатися, що в образі музики чи то фортепіано вона мислила себе.

Кульмінаційний образ резонатора з'являється в листі до Маковея від 8-9 жовтня 1987 р., а через 10 років цим же образом розпочинається другий етап у їхньому листуванні: «Єсли Ви є мій Resonanzboden [резонатор *(нім.). – А. І.*] то, прошу Вас, відзивайтеся, як я граю...з тим Ви далеко-далеко ліпше мені прислужитеся, ніж мовчанням» (лист від 15.10.1897). Можемо стверджувати, що образ резонатора належав до основних констант її творчої свідомості, був проявником притаманного її письменству мелосу.

Тема іманентної здатності жінки до самопожертви також суголосна із думками Ніцше – «нехай чоловік боїться жінки, коли вона любить, бо вона приносить будь-яку жертву і будь-яка інша річ не має для неї ціни» [10, 345]. О. Кобилянська у листах до Маковея запевняє, що не посягатиме на його внутрішню свободу, творчість, натомість сама прагне розчинитися в цих стосунках, тобто пожертвувати власною свободою: «Медведі, література і своя хата **заповнять моє життя**, а Ви будете мали працю…, і те, що будете любити, і свободу. Ніхто не буде її Вам обмежати. Навіть «чорна кава» буде, як її досі мали – лише може трохи інша» [5]. Після відмови Маковея Кобилянська пише щось подібне на лист-виправдання (19 січня 1901 р.), де відводить собі роль значно більшу, ніж просто нареченої, «кандидатки на віддання», але, на її думку, це зможе зрозуміти Маковей лише з відстані часу. Тут же просить спалити або повернути її листи до нього (типовий, цілком жіночий вчинок).

Після охолодження стосунків О. Кобилянської із О. Маковеєм пошуки інтимної метамови продовжуються в листах до Лесі Українки. Їхнє знайомство розпочалося спочатку листовно, а вже після особистої зустрічі переросло в душевне спілкування двох самотніх, але «сродних» душ тривалістю 14 років, аж до смерті Лесі Українки в 1913 році. Інтерпретуючи свою глибоку дружбу із Лесею Українкою, Кобилянська в своїй автобіографії у листах зізнається тільки про рису патріотизму, яку заклала й утвердила у її свідомості «ідейна товаришка», але категорично заперечує її творчий вплив: «З Лесею Українкою ми дуже гарно держалися, однак вона не була тією, що б особисто впливала на мене. Щоправда, при ній я заглянула глибше в акції розвою українізму і пізнала більше українського світу й поглядів» [4, 217]. На наш погляд, найточніше творчі взаємини двох письменниць осмислює Т. Гундорова, трактуючи їх крізь призму «жіночого платонічного роману» як естетико-творчого виразу ідеальної комунікації, «як особливий тип наратії, утворений душевно-творчою співтворчістю двох жінок» [2, 12]. При цьому саме епістолярій літературознавець розцінює як претекст цього платонічного роману. І якщо в листах 1901 року між О. Кобилянською та Лесею Українкою дослідниця С. Павличко відчитала еротичний вимір, то М. Павлишин якраз співвідносить цей період емоційного зближення жінок-письменниць із «періодом найсміливіших, найвиразніше гетеросексуальних листів Кобилянської до Маковея» [13, 175].

Спільною метамовою в листах О.Кобилянської і Лесі Українки виступають їхні взаємні звертання «Хтось чорненький» і «Хтось біленький», в деяких листах – зменшено-пестливе – «Хтосічок», німецькомовні «Libe, ferne Lotos blume!» (Мила далека квітко Лотоса!) і «Libe, Libste Wunderblume» (Мила, наймиліша, чарівна квітко!). Крім О. Кобилянської, із квіткою Леся Українка порівнювала свого коханого Сергія Мержинського, щоправда, асоціювала його образ із надламаною квіткою. Квітку лотоса в українській міфології ще називали «русалчиним цвітом», що символізував холодну красу русалок, а старовинні травники відносять біле латання до трави-привороту, тобто прямо пов'язують цей цвіт із любовним почуттям.

Дотримання цієї метамови іноді ускладнює сприйняття епістолярного діалогу, створює мовні каламбури на стилістичному рівні тексту: «Хтось до когось знов озветься! Хтось здоровий і робиться гладкий. Хтось просить когось в гості, об потім їхати на Україну морем… Комусь ще лікарі не дають нічого писати, то хтось і не зробив нічого. Коли хтось хоче, то хтось напише, скільки би могла коштувати така подорож» [8, 442]. Ці інтимні звертання не зникли із їхніх листів навіть після того, як

у Лесі Українки склались стосунки із Квіткою. Створену письменниця епістолярну метамову ми розглядаємо як індикатори особливої душевної близькості, прагнення герметизувати, навіть сакралізувати текст через накладення свого роду табу на власні імена. Цими звертаннями епістолярні комуніканти ніби звертаються до майбутніх читачів та інтерпретаторів їхньої творчості, що ці листи не призначені для сторонніх очей. Також такі неозначено-особові звертання із підміною жіночого роду на чоловічий можна сприймати як своєрідну мовну гру, притаманну модерністському дискурсу.

У листах Кобилянської до В. Стефаника до любовної метамови можна віднести наскрізні концепти їхнього епістолярію – концепти «Червоної Троянди» і «Білої Лілеї». Їхні листи можна читати як новели чи поезію в прозі, головний мотив яких – сповідь душі і серця епістолярних комунікантів.

Концепт «троянда» вимагає для своєї інтерпретації щонайменше таких пресупозитивних знань: у західній традиції «троянда» є символом серця, центру світобудови, космічного колеса [14; 308]; у християнській традиції кривавo-червона троянда і її шипи – символ Страстей Христових [14; 308]; символ інтимної чи приватної розмови; існує повір'я, що троянди зменшують сп'яніння і не допускають нетверезої розмови, пізніше з цієї ж причини троянди розвішували або малювали над залами засідань або бенкетними столами як знак того, що бесіда за ним – sub rosa («під трояндою») – приватна, не для публіки [14, 309]. Останнє символічне значення «троянди» реалізується в епістолярних текстах О.Кобилянської і В. Стефаника, а бінарною опозицією цього концепту виступає Біла Лілея. У традиції англійської лінгвокультури вікторіанського періоду Біла Лілея символізувала духовну, платонічну любов, а Червона Троянда – любов тілесну, жіночу сексуальність. В одному із листів до Стефаника Кобилянська своїм віртуальним співрозмовником-сповідником робить власну самоту, себто, своє друге меланхолійне Я: «Оповідаю їй (самоті) все, що прожила я під час часу, як не приставала з нею… Про молоденьку ніжну приязнь, що розвивалася і пригадувала чистотою і безкористею своєю білого цвіту лілії тої, що Ви її взяли від мене, відвідуючи мене по раз перший і послідній в Белелуї, і як вона відтак загинула. Була десь комусь на заваді і загинула. Послідні листки її – цвіту того безкорисного – зів'яли, і про тії послідні листки її оповідаю я самоті тій препишній» [7, 78], а далі цитує фразу зі своє новели «Вальс меланхолійний», що лише «одні лілії не оживають вдруге» [7, 79], але зізнається, що очі її і далі шукають серед опалого листя дерев чистого і безкорисного цвіту лілії. В. Стефаник цілком підтримує метамову, запропоновану Кобилянською, і в листі-відповіді робить цей символ чистої, платонічної любові підхоплює для репрезентації невизначеності свого почуття: «Ваша лілія тепер моя. Я єї гірко ніс. Дорогою я боявся, аби не спеклася в моїх руках. У лісі я єї купав у черничці, як малу дитину» [7, 79], але далі моделює таку ситуацію: «Я буду Вам казати: Лілію Вашу я вбив. Я не люблю цего квіту – він такий біленький, що чоловік мусить єго сплямити. Най ангели тримають єго, бо то їх чічка… Я люблю червону рожу… ще люблю жовту рожу… Я Вам дам жовту і червону рожу. Ви їх ліліями не замордуєте. Ваші лілії умруть» [7, 79-80]. Крім епістолярію письменників ці символи знаходять художнє втілення і в белетристиці митців.

Якщо в листах Кобилянської до О. Маковея сприйняття образу коханого, відтінки свого почуття до нього письменниця втілила в згаданих образах-кодах «лева, який сміється» і «медведя», то в листах до Стефаника чоловіче начало авторка листа кодує в образ птаха. При цьому на початку листа (де згадується їхня перша зустріч) цей образ узагальнений («Як прийшли Ви до мене по раз перший і я дивилася на Вас зчудованими очима. Великий якийсь птах, незнакомий мені, що злетів звідкись, чудний такий!» [7, 78], але наприкінці листа конкретизується в образ яструба. Однак традиційні конотаційні відтінки значення «хижий» письменниця не використовує. Її яструб має простріляне крило, від безпомічний і потребує її піклування, її любові: «Був в мене тому дві неділі яструб. Мав простріляне крило. Я доглядала і пильнувала його, а він дивився на мене ворожими очима і їжився. Дряпав, кусав, коли я м'яса подавала. Я була б його на волю пустила, але що боялася, що попадеться в руки грубі – я вже воліла, щоб ненавидів мене, а в мене загиб. А він бив крильми, ненавидів і загиб. Здається, йому заподіяла я свідомо болю» [7, 79]. В цій короткій алегоричній історії письменниця порушила і вічну тему чоловічої свободи, і проблему приборкання сильного маскулінного начала началом жіночим.

Отже, дослідження метамови в текстах інтимного епістолярію українських письменників-модерністів демонструє, що літературний напрям доби має суттєвий вплив і на жанри документалістики. Спільна для двох епістолярних комунікантів метамова надає тексту відтінку таємничості, недомовленості, робить його герметичним, а дослідникам літератури створює можливості множинної інтерпретації любовної семіотичної системи епістолярних текстів.

1. *Агеєва В.* Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму / Віра Агеєва. – К.: «Факт», 2003. – С. 218.
2. *Гундорова Т.* Femina melancholica. Стать і культура в гендерній утопії Ольги Кобилянської / Тамара Гундорова. – Київ: Критика, 2002. – 272 с.
3. *Еко У.* Роль читача. Дослідження з семіотики текстів [пер. з англ. М. Гірняк] / Умберто Еко. – Львів: Літопис, 2004. – 384 с.
4. *Кобилянська О.* Слова зворушеного серця. Щоденники. Автобіографії. Листи. Статті та спогади / Упоряд., передм. Ф.П. Погребенника / О. Кобилянська. – К.: Дніпро, 1982. – С. 206-219.
5. Лист О.Кобилянської до О. Маковея від 13 липня 1901 р. – ІЛ. – Ф. 14. – № 239.
6. Лист О. Кобилянської до О. Маковея від 13 червня 1901 р. – ІЛ. – Ф. 14. – №208.
7. Любов славетних письменників у листах і в житті: збірник художньо-документальних нарисів / Авт.-упоряд. В. Кирилюк. – К.: Криниця, 2008. – 496 с.
8. *Костенко А.* Леся Українка / Упоряд. В.П. Сичевський. – К.: А.С.К., 2006. – 512 с.
9. *Ляхова Ж.* Теоретичні питання дослідження епістолярію українського письменства / Ж. Ляхова // Третій Міжнародний конгрес україністів. – Харків, 1996. – Том: Літературознавство. – С. 85-91.
10. *Ніцше Ф.* По той бік добра і зла: твори / Ф. Ніцше. – Вид-во Ексмо. – 2004.
11. *Панченко В.* «Мені краще бути самотнім…» / В. Панченко // «Я так поріднився з тобою…». Листи до дружини / Упоряд. О. Єрмоленко та ін. – Київ: Ярославів Вал, 2007. – С. 4-17.
12. *Павличко С.* Пристрасть і їжа: особиста драма Михайла Коцюбинського / С. Павличко // Сучасність. – 1994. – №2. – С.142-155.
13. *Павлишин М.* Ольга Кобилянська: прочитання / Марко Павлишин. – Харків: Вид-во «Акта», 2011. – 359 с.
14. *Тресиддер Дж.* Словарь символов / Дж. Трессидер; [пер. с англ. С. Палько]. – М.: ФАИР-Пресс, 1999. – 448 с.
15. Я так поріднився з тобою… Листи до дружини [Упоряд. О. Єрмоленко та ін.]. – Київ: Ярославів Вал, 2007. – 392 с.

В статье исследован метаязык интимных писем украинских писателей сквозь призму модерной эстетики. Интимно-дружеское письмо рассматривается как семиотическая система любовных кодов, что отображает сложный внутренний мир писателей и их стремление сделать эпистолярный текст более герметичным, понятным только эпистолярным коммуникантам. Исследование проведено на основе писем О. Кобылянской, Леси Украинки, М. Коцюбинского и В. Стефаника.

Ключевые слова: *письмо, эпистолярий, модерная эстетика, метаязык, эпистолярный диалог, биографический образ, любовный код, семиотика текста.*

The article deals with metalanguage of intimate correspondence of Ukrainian writers through modernist aesthetics. An intimate and friendly letter is considered as a semiotic system of love codes that reflects complicated inner world of the artists, their striving for making epistolary text more hermetic and more comprehensible for epistolary communicators. The research is carried out on the basis of letters of O.Kobylyanska, Lesya Ukrainka, M. Kotsyubynskyi and V. Stefanyk.

Key words: *letter, epistolary, modernist aesthetics, metalanguage, epistolary dialogue, biographical image, love code, text semiotics.*

УДК 811.161.2: 811.112.2
ББК 83.0

Марія Ткачівська

ТЕКСТОВИЙ МЕТИСАЖ ЯК ОДНА З ВАЖЛИВІШИХ АВТОРСЬКИХ СТРАТЕГІЙ

У статті розглядається проблема текстового метисажу як однієї із важливих авторських стратегій. Дається визначення поняття «текстовий метисаж» і пропонується його класифікація. Розглядається встановлення взаємозв'язку індивідуальної, національної та універсальної енциклопедій текстових архівів. Аналізується позиція автора, читача і перекладача у ставленні до текстового метисажу.

Ключові слова: *текстовий метисаж, універсальна енциклопедія текстових архівів, переплетення, стратегія, класифікація, переклад.*

Кожен автор виробляє для себе свою стратегію творення текстів, що виокремлює його з-поміж інших, і цим виточує власну манеру письма. Однією із таких стратегій є вплітання у текст інших, зазвичай відомих текстів, які слугують творенню нових образів та алюзій і є результатом спланованої гібридизації. Як зазначає М.Бахтін, «кожен роман з точки зору втілених в ньому мови і мовної свідомості є гібридом» [4, 120]. На думку науковця, «навмисна художньо спрямована гібридизація – один із існуючих прийомів побудови образу мови» [4, 116]. О. Сафонова називає гібридом та поміссю перекладений твір [8].

«Текст у тексті» або вплітання у полотно тексту різного роду цитат – це одне із відомих явищ у мовознавстві, досліджуване багатьма знаними вченими і представлене як інтертекстуальність. Термін «інтертекстуальність» (лат.inter – між та textum – тканина, будова, зв'язок) був запропонований відомою болгарською дослідницею Юлією Крістєвою в 1969 році для позначення «текстової інтеракції в межах самого тексту» [7, 32]. Дослідженню Ю.Крістєвої передує вчення М. Бахтіна про діалогічність, в якому він зазначає, що «…діалог мов – це не тільки діалог спеціальних груп у статиці їх існування, але й діалог часів, епох, днів, того, що вмирає, живе і народжується» [4, 119]. За М.Бахтіним, мова йде про творення суперечливого розмаїття, в яке «занурені сюжетно-прагматичні романні діалоги» [4, 119].

Питаннями «тексту в текстах» і дослідженням інтертекстуальності займалися такі зарубіжні та українські вчені, як Ю.Крістєва, Р.Барт, В.Виноградов, Ю.Лотман, М.Ямпольський, Ж.Жанет, Н.Фатєєва, Н.Корабльова, Т. Гундорова, Л.Грек, К.Шаповалова та багато інших.

Досі найточнішим терміном, яким послуговуються науковці для трактування «тексту в тексті», є інтертекстуальність. Розглядаючи питання інтертекстуальності, В.Гайнеманн висловлює своє ставлення стосовно дефініції терміна: «Саме в тому я бачу велику небезпеку, що, власне, жоден добре не знає, про що йдеться, коли називається термін» [цит. за: 9, 24]. Про «приживання» того чи іншого терміна, позначення чи поняття в мові зазвичай варто говорити через призму часу, простежуючи його «прийняття» або «неприйняття» науковцями.

Метою нашої статті є дослідження проблематики «текст у тексті», аналіз поняття «текстовий метисаж» та його класифікація, а також встановлення взаємозв'язку індивідуальної, національної та універсальної енциклопедій текстових архівів.

Занурюючись у написання твору, кожен автор вкладає в нього свої думки, життєвий досвід, відчуття, накопичення асоціацій, а також відомі й невідомі для читача знання, які спричиняються до формування текстового метисажу і лягають в основу продукування реципієнтом нових інтенцій. Поняття «*метисаж*» (лексема походить від фр. *métis*, від лат. *misticius* – «змішаний» – змішання різної крові, а також культурної спадщини) уже перенесене із сфери природи в культуру як «культурний метисаж» (переплетення культурних традицій), у тому числі в музику (змішання різних музичних традицій), мистецтво тощо. Перенесення цього поняття в мову видається нам логічним і виправданим.

© Ткачівська М., 2014–2015

Вважаємо за доцільне розглядати позначення «різношаровості текстів у текстах» як текстовий метисаж (текстова метизація). Отже, текстовий метисаж – це поєднання лексичних та фразеологічних одиниць у тексті як результат переплетення полотна тексту із більш чи менш відомими текстами різних культур, літератур, мов, релігій та пов'язаних з ними фактів, що охоплюють різні часові та територіальні пласти і перебувають на рівні знання та пізнання, а також містять відповідні переконання, вірування, бачення, пов'язані з багатовекторним сприйняттям навколишнього світу, власним і набутим досвідом та перебувають на рівні відчуттів та знань. Маємо справу із «цитатами як частинами, які заміщають претекст» [10, 25], різного роду «видимих» і «невидимих» цитат, у тому числі «внутрішніх текстів», цитат як «повторення тексту в іншому тексті», їх «одночасної приналежності до двох різних текстів» [10, 26]. Отже, у новому тексті імплементовані видимі і завуальовані цитати, що спричиняють текстовий мікс. Це виключає літературну і культурну ізоляцію тексту і, відповідно, сприяє зближенню культур і мов.

Текст провокує читача перебувати в тексті й одночасно творити уявою свій власний текст, будувати свій метисаж, який залежить від рівня поінформованості реципієнта та глибини його світосприйняття і відчуттів. Відбувається чергове злиття текстів (авторський текстовий метисаж → читач → новий текстовий метисаж).

Як стверджує С.Обермайєр, «…кожен текст розташовується в наявному універсумі текстів, зумисно, чи ні» [цит. за: 10, 14]. Планомірне, передбачуване і спонтанне стікання текстів як інтелектуальних і духовних продуктів загальнолюдського надбання усіх часових вимірів у всеохоплююче русло текстів, призводить не просто до стирання старого і нашарування нового (алюзія палімпсесту), а до постійного розширення універсального енциклопедичного текстового архіву, в основі якого закладене стікання текстів усіх можливих культур. Його існування сприяє перманентному створенню нових текстів та текстуальних метисажів, які згодом повертаються у своєму новому збагаченому вигляді до універсального енциклопедичного текстового архіву і стають джерелом творення нових текстових метисажів, якщо не підпадуть під часовий чи ментальний фільтр, який сприяє заляганню певних текстів «на дно» універсального енциклопедичного текстового архіву.

Кожен автор володіє індивідуальним текстовим архівом, своєю енциклопедією текстових метисажів (індивідуальний текстовий метисаж). Кожна література і культура має свій національний архів текстів, який є частиною універсального енциклопедичного текстового архіву: індивідуальна текстова енциклопедія → індивідуальний текстовий архів → національний текстовий архів → універсальна текстова енциклопедія. Національний текстовий архів – це частина універсального текстового архіву, яка охоплює інтелектуальні, культурні і духовні надбання нації від початку її існування до сьогоднішніх днів з їхньою графічною та звуковою фіксацією. Індивідуальний текстовий архів – це архів текстів (знань) однієї конкретної людини (автора, критика, читача тощо) як результат її інтелектуального і духовного надбання. Отже, текстовий метисаж може бути представлений на інтернаціональному, національному та індивідуальному рівнях.

Незважаючи на те, що кожен текст – це «суміш текстів», не варто ставити під сумнів потребу існування специфіки письма автора із власним поглядом на свій архів текстів та можливий текстовий метисаж, що завжди має розмиті рамки. Як свідоме, так і несвідоме використання автором «чужих» текстів має певну мету, а саме – «впізнання» їх у тексті. Навіть несвідоме, тобто вросле у свідомість автора використання цитат, має міцні стрижні у його інтенціях, а отже, і в його авторському викладі, який у своїй суцільній, навіть подекуди герметичній і викінченій формі, не міг би нести у собі задумані автором функції, які, зазвичай, відповідають його задумові. Крім того, можливе використання автором тих чи інших інтенцій як своїх, хоча схожі інтенції вже були кимось презентовані у текстах. Тут знову маємо справу не обов'язково із плагіатом, а з «народженням» повторної думки, яка за тих чи інших обставин (навіть якщо вона у значній мірі віддалена від попередньої у часовому та територіальному вимірах) могла бути ще раз презентованою у збіжному чи наближеному окресленні до вже існуючої. При цьому автор не може вважати її чужою цитатою, оскільки не завжди знає про її попереднє існування. До них, зазвичай, не належать відомі сентенції, зафіксовані в літературі, які мають своє перше авторство, що не піддається репродукуванню.

Для моделювання кожного тексту автор використовує свій індивідуальний цитатний архів, в якому абсорбовані знання та поінформованість автора, його переконання, погляди тощо. На їх основі з'являються так звані приросліцитати. Приросліцитати – це такі частини тексту, які у вигляді окремих лексем, словосполучень, а також уривків фразеологічних одиниць тощо, настільки міцно осідають у свідомості письменника, що йому важко зафіксувати їх як «чужі». Приросліцитати – це підвид підсвідомих цитат. Мова йде швидше про певні інтенції, а не про ерудицію. Чим більше письменник абсорбує, тим більше має можливості «віддавати». Це залежить від стилю його письма і манери викладу. Чим більше письменник начитаний, обізнаний у різних галузях культури, науки, техніки тощо, чим більше він подорожує, розширює коло знайомств і збагачує свій світогляд, тим більше його твори мають шанс на різновекторну цитатність. Тоді спрацьовують три чинники: перший – бажання поділитися побаченим і почутим у вигляді перенесення інформації в певні ситуації твору, другий – підсвідомість вулканічно «викидає» накопичену «суміш» у тій сумбурності, яка в ту чи іншу мить «бере верх над автором», третій – письменник як віртуоз грається із цитатами «в хованки», будує з них нові алюзії, затягує читача в гру, змушує його активізувати свої архіви енциклопедії текстової пам'яті, будувати на них власні алюзії, розв'язувати ребуси, і відчувати себе «співархітектором» авторського задуму. Усі три чинники стосуються письменників-постмодерністів, які вміють проводити читача через лабіринти безконечних цитат та алюзій, віддаючи йому (читачеві) задоволення від самостійно прокладених і відкритих шляхів, впізнання завуальованої поетики і творення своєї. Саме в них і є найбільша цінність твору, коли читач «смакує» текст не за складеною програмою автора, а на свій власний розсуд, «пригублюючи» цитату за цитатою, вибудовуючи власний метисаж думок і «ласуючи читанням на власний розсуд».

Саме наповнення тексту цитатами спрямоване на краще розуміння тексту. Імена, події, натяки, жарти («жарт і його зв'язок з несвідомим» [цит. за 11, 17] використовуються нерідко для творення іронії і нових пазлів уяви.

Текстовий метисаж розглядає як лінійні переплетення певного короткого тексту, так і глибинні напластування, пов'язані із загальною ідеєю твору. Він представлений:

– *на рівні форми* (поетичний, пісенний, прозовий метисаж):

1) поетичний та пісенний метисаж (поетичні тексти-покручі, гра слів та каламбури, побудовані на основі поетичних текстів або в більшій мірі відомими поетичними вкрапленнями, а також переплетення кількох поетичних текстів (монтаж поетичних цитат)) або метисаж поетичних цитат із впізнаваними цитатами з прозових творів (монтаж поетичних та прозових цитат): «І нехай на тій картці оживе все знайоме до болю: і валюта і нафта, і кров, і як рима – любов?» [1, 49]; пісенні тексти-покручі та каламбури із вкрапленням пісенних текстів, а також переплетення кількох пісенних текстів (пісенний монтаж, пісенно-прозовий монтаж): «…і Шуфік, і не валяй дурака, і как упоїтельни, і любе» [1, 183];

2) прозовий метисаж із вкраплення цитат світової та української літератур: «Отже, Європу можна любити? За що? Питаєш, як Муму в Герасима» [3, 416;]

– *на рівні мови* (іншомовні вкраплення, переплетення літературної мови з ненормативною лексикою, у тому числі сленгом, жаргоном тощо):

1) іншомовні вкраплення з російської мови, у тому числі суржик:

«Гоца, не чекаючи на мене, поскакала дрібним дригом, як писав класик, на глазах в ізумльонної публіки» [6, 134]; «Нє, ти не врубаєшся, камандір, пореш гарячку» [2, 21]; іншомовні вкраплення з інших мов, передані латиницею із використанням сленгу, жаргону тощо: «Музон знову робиться groovy» [6, 135]; іншомовні вкраплення з інших мов, передані кирилицею. Наприклад: «Из еврісинк олрайт?» [6, 157];

2) соціальні діалекти (сленг, жаргон, просторіччя) та територіальні діалекти. Наприклад: «А якби сі довідали, жи з дідом не альо, знаєш, як засміяли би мене?» [6, 172].

Використання автором іншомовних вкраплень, сленгу, жаргону, територіальних діалектів та їх переплетення із сучасною розмовною мовою моделює стилістичну різношаровість твору й активізує його пов'язаність з національним колоритом, а також примножує читацьку цікавість і фаворизує твір серед любителів такого чтива.

Існує ряд сфер та способів надходження інформації, яка творить елементи текстового

метисажу: всеохоплюючі процеси розвитку суспільства, історія, політика, релігія, наука, культура, художня і публіцистична література, громадські архіви, засоби масової інформації (Інтернет, телебачення, радіо), спілкування, досвід тощо. Спосіб поповнення інформації функціонує за принципом Інтернету: стікання інформації до загального джерела, індивідуальна обробка інформації, скидання індивідуальної інформації (наука, культура, політика і т.д) → автор → користувач → загальне джерело → автор. Збільшення об'єму діє за принципом сніговика і снігової кулі: збільшується не тільки загальний обсяг, але й обсяг кожної кулі зокрема. З одного боку, вони (кулі) поєднані між собою, а з іншого – кожна функціонує незалежно одна від одної. Отже, існує постійний взаємозв'язок між індивідуальним текстовим архівом автора (авторською текстовою енциклопедією) та індивідуальною текстовою енциклопедією.

тяків тощо). Кожен читач вибирає для себе твір, який відповідає як його переконанням, уподобанням, смакам, так й інтелектуальному рівневі. Оскільки творів «у чистому вигляді» практично не буває, кожен читач зустрічається із певною «завуальованою» інформацією, яка нерідко залишається поза його увагою. Тільки тоді, коли читач опиняється сам-на-сам із текстом як із продуктом і має право не тільки «приправляти», але й творити його по-своєму, отримує особливу насолоду як читач.

Аналітики й рецензенти, займаючись дослідженнями полотна текстів, вишуковують і знаходять у них смисли та ідеї, які почасти аж ніяк не були авторським задумом. Вони випливають із загальної авторської перспективи і не були сегментовані автором на заміри, як це бачать ті чи інші дослідники. В цьому і проявляється авторська підсвідомість чи інтуїтивне нашарування смислів, які йдуть рівнобіжно (купно чи нарізно) із глибинними авторськи-

Графік взаємозв'язку текстових архівів

Результат взаємозв'язку: народження нового тексту.
Інструментарій: змішання та абсорбція одного тексту іншим.

Оскільки обсяг інформації, закладеної в полотно такого тексту, розрахований на обізнаного читача, твори, перенасичені метисажем текстів, мають відповідне коло їх прихильників, незважаючи на те, що індивідуальний текстовий архів читача може ніколи не збігатися з індивідуальним текстовим архівом автора. Інтенсивність присутності метисажу текстів у творах досить різна (від поодиноких текстових цитатних інкрустацій до навмисних перманентних нашарувань стилів, алюзій, на-

ми концепціями. Щось схоже спостерігаємо із текстовими цитатами. Ми не можемо розглядати кожен текст як «текст текстів», тобто як суцільну інтертекстуальність, ставлячи автора на місце дотепного кулінара, який тільки за наявності добрих інгредієнтів та рецепту може креувати добротні витвори. Тоді ставиться під сумнів авторський задум як такий. З одного боку, автор користується доступними для нього «приправами», які є в його банку даних, а з іншого боку, відбувається свідомо-не-

свідомий процес їх поєднання, де відіграють роль час написання, місце, умови, настрій та інші суб'єктивні та об'єктивні чинники. Поняття правильності інтерпретації тексту досить розмите. Така інтерпретація може бути суб'єктивною і помилковою, оскільки її фіксація у свідомості реципієнта не завжди має точне співвіднесення із значеннєвим «центром». Тобто, маючи різну семантичну наповненість, будь-яка цитата із значеннєвої позиції може мати периферійну інтерпретацію або ж бути зафіксованою у свідомості мовця як переносне значення. Таким чином, в одного реципієна та чи інша інформація потрапляє в архів його пам'яті як важлива, а в іншого – як мало потрібна і незначна.

Ще важчою є роль перекладача, від якого крім знання мов та загальної обізнаності, вимагається розв'язування авторських ребусів та алюзій. Коли він опиняється на місці читача, мусить наново розкладати продукт на інгредієнти і складати їх по-новому, не порушивши ні його структури, ні вигляду, ні «смаку». Разом із автором перекладач бере участь у творенні алюзій, надиктованих як самим текстом, так і цитатами та їх метисажем. І кожен має право на свої алюзії, навіть якщо вони не збігаються з авторськими. У таких випадках «в усіх типологіях, які враховуються при відтворенні, переклад сприймається як специфічна форма референції кожного окремого тексту» [10, 44].

Одним із основних трансляторних завдань є не перервати доступ читача до поданої письменником архівної інформації на інтернаціональному, національному та індивідуальному рівнях. При цьому нерідко існує ризик втрати авторського задуму. „Переклад відзначається парадоксальним ставленням до претексту: з одного боку, він є несамостійною категорією, оскільки праця над ним є залежною від претексту; з іншого боку, він може сприйматися як самостійна категорія, особливо реципієнтами, які не розуміють мови оригіналу» [10, 45].

Під час перекладу твору за відсутності автора спостерігається присутність одностороннього руху в перекладі: автор → перекладач → читач. При цьому автор перебуває поза текстом перекладу і здебільшого не має інформації щодо тотожності його тексту текстові перекладу. Відповідно, можуть ставати невидимими як для перекладача, так і для читача абсорбовані текстом цитати і завуальовані в них алюзії. Якщо ж перекладач намагається розсотати авторські клубки і розгорнути завуальованість авторських інтенцій, нерідко проступає його суб'єктивізм. Результатом цього є не тільки збільшення обсягу, а й зміна всередині тексту, що призводить до моделювання нових уявних ситуацій. Отже, як засвідчує аналіз, явні чи приховані цитати, переплетення яких з полотном тексту результує текстовий метисаж, є відповідальний матеріал у руках перекладача.

Підсумовуючи вище сказане, узагальнимо, що текстовий метисаж – це не суцільний «текст текстів», а фрагментарний (орнаментний) зв'язок між текстовими одиницями, де проглядаються зв'язки із підґрунтям для його застосування. Впізнаванню цитат як «текстів у текстах» передує наявність певних знань, без яких той чи інший текст не може бути співвіднесений до інших претекстів і, відповідно, не розкодований як носій певної авторської перспективи думки. За відсутності знань не просто втрачається запрограмований діалог читача з автором, а спрощується текст, що призводить до непорозуміння. Зрештою, не кожен мусить мати достатньо знань, щоб читати. Інакше ми б обмежили читача і виключили значний прошарок тих, хто належить до не цілком підготовлених. Врешті-решт, здійснювати дефініцію ознаки «підготовлений» теж було б надто суб'єктивно і навіть нереально. Кожен володіє різним багажем знань, навіть той, хто відносить себе до начитаних, обізнаних у багатьох сферах життя, тобто «підготовлених». Хто б хотів відносити себе до категорії «непідготовлених»? Проте «непідготовлений» відразу відкладе книгу, збагнувши, що вона його не цікавить. Вступає в дію «природний вибір читача»: сприйняття-несприйняття на ментальному, інтуїтивному, культурному та інших рівнях. У кожного свої смаки і стилі. Зазвичай книги розраховані не тільки на елітного читача. Це радше література «за інтересами» (наукова, публіцистична, класична, тривіальна тощо). Слово «елітний», тобто найкращий «серед вибраних», підходить тільки для певних кіл. В інших колах є свої вибрані, і в них – свої найкращі твори.

Отже, модифікація текстів за допомогою поглинання ними інших текстів є безконечною, як і безконечна варіація думок. Вони «закидаються» і змішуються з іншими текстами з різних літератур, культур, континентів, релігій, політики, дозвілля і т.д. Ці тексти фіксують

певні дати, події, відчуття, досвід, емоції, факти. Вони перетікають одні в одні, абсорбуються і реєструються свідомістю повсякденного життя. Письменник, як і кожен інший індивідуум, черпає їх (тексти) із енциклопедії текстових архівів через газети, телебачення, книги, спілкування, через власний досвід, абсорбує в себе певні фрагменти із цієї енциклопедії і на свідомому чи підсвідомому рівні викладає їх навмисне чи підсвідомо на папір, творячи текстовий метисаж. Результат творення власних алюзій, уміння читати між рядків і бачити свої інтенції, сприймати чи не сприймати текст, ставати його співавтором – все це прерогатива читача, а не відповідальність автора. Зрештою, кожен читач сам вибирає собі автора і чтиво, яке завжди можна відкласти, якщо воно суперечить читацьким очікуванням.

1. *Андрухович Ю.* Дванадцять обручів / Ю.Андрухович. – Львів: Критика, 2003. – 323с.
2. *Андрухович Ю.* Московіада. Роман жахів / Ю.Андрухович/. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2006. – 152 с.
3. *Андрухович Ю.* Таємниця / Ю.Андрухович/. – Харків: Фоліо, 2008. – 477 с.
4. *Бахтин М. М.* Собрание сочинений. Т. 3: Теория романа (1930-1961 гг.). – М.: Языки славянских культур, 2012. – 880 с.
5. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і глов.ред. В.Т.Бусел. – К.; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2003. – 1440 с.
6. *Дереш Л.* Намір! / Любко Дереш. − Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2010. − 272 с.
7. *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Вестник МГУ,1995. – №1. – С. 97–124.
8. *Сафонова О. А.* Стилистический подход к переводу поэтических текстов. Научно-издательский центр «социосфера». – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://sociosphera.com/publication/conference /2012/148/ stilisticheskij_podhod_k_perevodu_poeticheskih_ tekstov/.
9. *Laiko, Alexej.* Intertextualität in der Übersetzung. / Alexej Laiko. – W. Jerofejews Moskva – Petuški in der Übersetzung von N. Spitz – eine kritische Analyse. – Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2004. – 116 S.
10. *Obermaier, Sabine* / Das Fabelbuch als Rahmenerzählung / Sabine Obermaier. – Heidelberg: Universitätsverlag GmbH Winter, 2004.– 436 S.
11. *Verweyen, Theodor.* Einfache Formen der Intertextualität / Theodor Verweyen, Gunther Witting. – Paderborn: Mentis Verlag GmbH, 2010. – 311 S.

В статье рассматривается проблема текстуального метисажа как одной из важных стратегий автора. Дается определение понятия «текстуальный метисаж» и предлагается его классификация. Рассматривается установление взаимосвязи индивидуальной, национальной и универсальной энциклопедий текстуальных архивов. Анализируется позиция автора, читателя и переводчика в отношении к текстуальному метисажу.

Ключевые слова: *текстуальный метисаж, универсальная энциклопедия текстуальных архивов, переплетение, стратегия, классификация, перевод.*

The article deals with the problem of text métissage as one of the most important author's strategies. In the article the notion "text métissage" is defined and classified. The establishment of interconnection between individual, national and universal encyclopedias of text archives is considered. The position of the author, reader and interpreter to the text métissage is analyzed.

Key words: *text métissage, universal encyclopedia of text archives, interweaving, strategy, classification, translation.*

УДК 81'37+81'276.5:811.162.1
ББК 81.2Пол

Ольга Лазарович, Вікторія Цюрак

СЕМАНТИЧНА ДЕРИВАЦІЯ ЯК ОДИН ІЗ СПОСОБІВ ТВОРЕННЯ МОЛОДІЖНОГО СЛЕНГУ

У статті виокремлено основні способи творення польського молодіжного сленгу, розглянуто поняття семантичної деривації як одного із засобів поповнення словника молодіжного мовлення.

Ключові слова: *семантична деривація, молодіжний сленг, сленгізм, генералізація, спеціалізація, деградація, елевація, метафоризація.*

Тільки постійний прогрес у розвитку мови є запорукою її існування і функціонування, адже в кожний конкретний момент мова повинна задовільняти всі вимоги суспільства, яке нею послуговується. Розвивається як зміст, так і форма мови, оскільки новий зміст вимагає нової форми. Саме змістова сторона мови – це її семантика, тобто системно організована сукупність сем, кожна з яких має свою форму вираження.

Формування глобального інформаційного простору та новітні досягнення в усіх галузях суспільного життя провокують створення неологізмів та зміну лексичних значень слів, які вже функціонують.

Молодіжний сленг як один із найбільш динамічних прошарків будь-якої мови реагує на суспільні, економічні чи технологічні зміни найшвидше, тому сленгізми – як наслідок необхідності називати щось нове і модне – утворюються досить швидко, і так само стрімко переходять до словника пасивної лексики.

Серед основних способів творення молодіжного сленгу у польській мові виокремлюються:

1) повне запозичення слова з адаптацією вимови/написання (fejsbuk);

2) повне запозичення без адаптації (hacker);

3) скорочення основ (komp);

4) афіксація за польським зразком зі збереженням запозиченої основи (instalka);

5) запозичення/адаптація акронімів (PC — pecet);

6) семантична деривація.

Функціонування загальновідомих слів у системі молодіжного сленгу та зміна їхніх значень відповідно до контексту та середовища стали одним із важливих питань дослідження лінгвістики, розвиток якої супроводжується інтенсивним пошуком теоретичних основ дослідження лексико-семантичних зв'язків, а також виявом семантичних процесів мови на сучасному етапі її розвитку. Вивчення зрушень у структурі слова, розщеплення багатозначних слів на омоніми стало об'єктом зацікавлення багатьох мовознавців. Утворення нових слів на основі виділення однієї основної семи прийнято називати семантичною деривацією.

Першим концепцію семантичної деривації як способу словотвору висунув Л. Щерба, пізніше цю тезу підтримав В. Виноградов, вважаючи, що «крім морфологічних і синтаксичних способів словотворення слід розрізняти також способи семантичні, що виявляються у переосмисленні первинних слів, у формуванні омонімів шляхом розкладу одного слова на два» [6, 44].

До теми лексико-семантичного способу словотвору у своїх дослідженнях зверталося чимало мовознавців, зокрема, Д. Бутлер, В.О. Горпинич, О.А. Земська, І.І. Ковалик, Н.П. Тропіна, Р. Токарский, Д.М. Шмельов та ін. Однак, до сьогодні немає одностайно сформованого погляду на семантичну деривацію як способу словотвору та її місця серед інших способів творення. В. Горпинич розуміє під ним такий спосіб словотвору, при якому звукова оболонка твірного слова залишається незмінною, але слово набуває нового значення і стає похідним: *встигати 1*– «не запізнюватися», недоконаний вид до встигнути; *встигати 2* – «добре вчитися»); *крило 1* – частина тіла птаха, *крило 2* – частина літака, *крило 3* – частина будинку. Акт семантичного словотворення зводиться до переходу семеми слова в окреме слово [3, 131].

Є. Курилович вважає, що лексико-семантичний словотвір – це використання імені у

© Лазарович О., Цюрак В., 2014–2015

вторинній функції, а Н. Тропіна зазначає, що «усі семантичні деривати є наслідком вторинної номінації – у тому значенні, що зовнішня оболонка слова (лексема) не створюється в акті такої номінації, а вдруге використовується назва, яка раніше існувала в мові: «стара» назва – новий об'єкт номінації» [5, 4–5].

На думку М. Плющ, семантична деривація – це розщеплення багатозначного слова і поступове утворення омонімів.

Слова змінюються під впливом як внутрішньомовних чинників (вплив мовного оточення, аналогія, контекст), так і позамовних, до яких варто віднести культурні, соціальні (війна, революція, зміна уряду, ринкові та економічні відносини, суспільний поділ та утворення нових соціальних класів), психічні (табу і евфемізми, синестезія) тощо. Велика кількість значень змінилася внаслідок зміни предметів загального вжитку та умов існування людини взагалі.

Усі слова в мові є знаками, тому посідають певне значення. Значення слів розуміється не як хаотичне їх зібрання, а як лексико-семантична система чи підсистема загальної системи мови. Головну роль у розподілі слів за лексичним рядом чи системою відіграють семантичні зв'язки, що установлюються на основі спільності, близькості та взаємодії значень.

В мовознавчій семантиці є дві найпоширеніші теорії значення:

– значенням знаку є те поняття, яке воно позначає (думка, ідея). Таке розуміння значення є близьке до поняття «змісту слова»;

– значення знаку – це щось, до чого знак відноситься, що називає (денотат). Таке розуміння є близьким до поняття «діапазону слова».

Наприклад, на поняття *tango* у польській мові накладається все, що допомагає нам відрізнити «tango» від «nie-tango» – *walca, mazurka* чи *polki*. А денотатом слова *tango* в традиційному розумінні буде *taniec towarzyski pochodzący z Buenos Aires w Argentynie i Montevideo w Urugwaju* [11].

Такий підхід до розуміння значення слова є поширений у лінгвістиці з часів Ф. де Соссюра. Розуміння значення знаку як денотату є характерним також для логічної семіотики філософії мови.

Цілком звичні лексеми, вжиті в іноді зовсім незрозумілому на перший погляд контексті, набувають інших значень завдяки метафоризації та лексикалізації поточного мовлення.

Наприклад, згадане вище слово *tango* у вживанні сучасної польської молоді означає *stan upojenia alkoholowego:*

Na jutrzejszej imprezie zamierzam pójść w tango [9, 62].

Даний приклад ілюструє процес семантичної деривації, коли оболонка слова залишилася незмінною, а лексичне значення слова змінилося.

Серед основних способів семантичної деривації ми виокремлюємо:

– розширення значення (генералізація);

– звуження значення (спеціалізація);

– погіршення значення (деградація);

– покращення значення (елевація);

– метафоризація;

– евфемізація.

Генералізація, або розширення значення слова здійснюється через розширення сфери застосування слова, тобто збільшення кількості контекстів, у яких це слово може вживатися. Це узагальнення та абстрагування змісту слова. З одного боку – це процес втрати однієї семи слова, тобто одна із семантичних рис, що відповідає за значення слова і обмежує сферу його реального функціонування, затирається. Таким чином, автоматично збільшується кількість предметів, які є десигнатами цієї назви.

Наприклад, у реченні *Marek naprawdę zbyt używa tej* ***łaciny***... [12], слово *łacina* (пряме значення – *język indoeuropejski z podgrupy latynofaliskiej języków italskich*) – у польському молодіжному сленгу означає *obsceniczne słowa lub zwroty; przekleństwa*. Тобто лексичне значення розширюється і слово *łacina* вживається як синонім до словосполучення *ненормативна лексика.*

Або ж слово *ożenić*, що у пряму значенні означає *dać komuś kobietę za żonę, spowodować, że ktoś zawrze związek małżeński z kobietą*, у середовищі польської молоді розширило своє значення, ставши синонімом до слова *sprzedać*. Наприклад: ***Ożeniłem*** *wczoraj swoją starą brykę* [12].

Генералізація може бути *частковою*, тобто в мові виступають як вужчі, так і ширші значення (що залежать від контексту), а також *цілковитою*, коли значення з вужчим обсягом витісняються (такий процес зміни значення є досить довготривалим).

Спеціалізація, або **звуження** значення – це процес, протилежний генералізації. В даному випадку звужується обсяг сигніфіката слова,

зменшується група десигнатів, до якої належить це слово, іншими словами – це зменшення кількості предметів, дій, понять, з якими воно перебуває у номінативних відношеннях.

Звуження можуть мати характер цілковитий, коли давнє широке значення слова повністю затирається, а також частковий, коли і ширше, і вужче значення слова є наявними у мові. Наприклад, загальновживаний у польській мові прислівник *raczej* означає, що *autor zdania nie jest pewny co do jakiejś opinii, ale bardziej przychyla się do jej potwierdzenia*. У поточній польщизні цей прислівник звужується виключно до ствердного значення *na pewno, na 100%, oczywiście*:

– Nabijamy lufę?

– No raczej!

У сучасній польській мові обидва значення функціонують і залежать від контексту.

Погіршення та покращення значень полягає у зміні суспільного відчуття їхньої емоційної або стилістичної вартості. Зміни такого типу полягають у переоцінці слова, посиленні певної емоційної конотації слова. Якщо йдеться про елевацію (пол. відповідник *melioracja*), то така зміна провокує набуття словом позитивного статусу, викликає позитивні реакції при застосуванні їх мовною спільнотою. Деградація значення може відбуватися двома способами:

1) коли негативний емоційний відтінок настільки посилюється, що поглинає інші значення і стає головним. Наприклад:

– Ty, patrz jaką Zenek maciorę wyrwał!

– Nooo, faktycznie tłusta.

Слово *maciora* у реченнях означає *gruba, nieatrakcyjna kobieta* і вживається з виразно негативним, навіть образливим, забарвленням, адже у зоології *maciora* — це *dorosła samica świni domowej*;

2) негативний відтінок слова з'являється значно пізніше, ніж виникає саме слово. Наприклад, слово *dupa* раніше було абсолютно нейтральним і означало *wydrążenie, dziuplo.* Однак, на сучасному етапі слово *dupa* має декілька негативних конотацій: *sytuacja, gdy coś nie wychodzi; przekleństwo (idź do dupy!).*

Процеси деградації та елевації дозволяють сучасникам пізнати погляди і суспільну ментальність минулих епох.

Ядром лексичного значення є концептуальне значення (мисленнєве відображення певного явища дійсності, поняття). Так, наприклад, слово *twarz* має концептуальне значення *przednia część głowy człowieka*. Крім концептуального значення (його ще називають денотативним), слово може мати конотативне значення, тобто емоційні, експресивні, стилістичні «додатки» до основного значення. Наприклад, слова *buzia, fizys, fizjo, macha* мають таке ж концептуальне значення, як і *twarz*, але на нього нашаровуються експресивно-стилістичні відтінки (конотації) [4, 188]. Конотативність є однією з визначальних ознак творення сленгу, адже концептуальне сприйняття супроводжується також асоціативним. Сленгізмам притаманний високий рівень конотації емоційності, неофіційності, невимушеності, вони виконують оцінну, експресивну та евфемістичну функції. Емоційність у даному випадку є релевантною, оскільки молодіжне спілкування, проявляючись у повсякденному дискурсі, має на меті передати якомога більше емоцій і вражень, максимально скоротивши обсяг інформації. Зрештою, кожна людина впродовж свого життя зіставляє певні субстанції і на основі подібності чи відмінності надає їм нового, емоційно забарвленого значення, що з часом набуває поширення в певних колах людей, об'єднаних за віковою, професійною, соціальною ознакою. Наприклад:

– Jak tam, stary, po wczorajszej bibie?

– Daj spokój, jeszcze mnie ***sahara*** *męczy.*

Слово *sahara* у даних реченнях означає аж ніяк не пустелю в Африці, але *uczucie suchości w jamie ustnej, wywołane kacem.*

Або ж:

– Co masz takiego ***banana*** *na twarzy?*

– Świetny kawał słyszałem [11].

Слово *banan* у цьому контексті не окреслює назву фрукту, а означає *szeroki uśmiech.*

В даних випадках відбувається перенесення за подібністю, що ілюструє явище метафоризації, яке є характерною ознакою як польського, так і українського сленгу.

У сучасній лінгвістиці розрізняють три типи перенесення: за подібністю, за функцією і за суміжністю.

Перенесення за подібністю називається метафоричним, оскільки метафора за своєю суттю є прихованим порівнянням [4, 191]. Наприклад, слово *mózg* у прямому значенні означає *centralna część układu nerwowego kręgowców i większości bezkręgowców*, але в переносному, метафоричному значенні *mózg – mądry człowiek*:

– Kto to wszystko wymyślił?!

– Maciej, wiesz, jest naszym ***mózgiem****!*

Перенесення за функцією трапляється в тих випадках, якщо речі, абсолютно різні за формою, виконують подібні функції. Функціональне перенесення є різновидом метафоричного, оскільки в його основі лежить подібність не тільки за формою, а й за функцією.

Перенесення за суміжністю називається метонімічним, бо назва предмету чи дії замінюється іншою назвою, або опускається – *słucham Mijała* замість *słucham pieśni Mijała*; або ж *fejsbuk mi powiedział* замість *dowiedziałem się na portale Facebook.*

Автор серії словників «najmłodszej polszczyzny» B. Chaciński підкреслює, що на даному етапі розвитку суспільства молодіжний сленг уже не розвивається так швидко, як, наприклад, в 90-х роках, коли творення молодіжного лексикону відбувалося блискавично [9]. Зараз молодь черпає натхнення для творення нових слів не тільки з телебачення, але й з різних субкультур. Однак, безсумнівним залишається факт, що зміна первісних значень слів, конотаційні нашарування та контекстуальне середовище сприяють розвиткові семантичної деривації як одного із способів словотворення.

1. *Бевз Т.* Загальні закономірності семантичної деривації (на матеріалі неологізмів педагогічної галузі) / Т. Бевз // Наукові записки. – Кіровоград, 2001. Вип. 35. – С. 3–7.
2. *Гаврилова Д. А.* Особливості мовної реалізації сучасного молодіжного сленгу /Дарія Гаврилова // Українська мова у XXI столітті: традиції і новаторство: Тези доповідей II Всеукраїнського лінгвістичного форуму молодих учених, Київ, 24–26 квітня 2012 року. – К., 2012.
3. *Горпинич В. О.* Сучасна українська літературна мова. Морфеміка. Словотвір. Морфонологія / В.О. Горпинич – К.: Вища школа, 1999.
4. *Кочерган М. П.* Вступ до мовознавства: Підручник. / Михайло Кочерган. – К.: ВЦ «Академія», 2008.
5. *Тропіна Н. П.* Семантична деривація в сучасній російській мові: автореф. дис... д-ра філол. наук: 10.02.02 / Н. П. Тропіна; НАН України. Ін-т мовознав. ім. О. О. Потебні. – К., 2004. – 36 с.
6. *Виноградов В. В.* Русский язык: Грамматическое учение о слове / В. В. Виноградов. – М., 1972.
7. *Bartol D.* O warszawskiej gwarze studenckiej, pod red. Kukowskiej Haliny/ Danuta Bartol // Współczesna polszczyzna. – Warszawa, 1981.
8. *Buttler D.* Rozwój semantyczny wyrazów polskich / Danuta Buttler. – Warszawa, 1978.
9. *Chaciński B.* Totalny słownik najmłodszej polszczyzny / Bartek Chaciński. – Kraków: Znak, 2007.
10. *Tokarski R.*, Derywacja semantyczna jako jedno ze źródeł polisemii wyrazowej / Ryszard Tokarski // Pojęcie derywacji w lingwistyce (pod red. J. Bartmińskigo). – Lublin, 1981.

Джерела

1. Tango [Електронний ресурс] / Вікіпедія – вільна енциклопедія. – Режим доступу: http://pl.wikipedia.org/wiki/Tango_(taniec_towarzyski).
2. Miejski.pl [Електронний ресурс] Miejski – онлайн-словник. – Режим доступу: http://www.miejski.pl/

В статье выделены основные способы создания польского молодежного сленга, рассмотрено понятие семантической деривации, его место среди способов словообразования, а также проанализировано мнения ученых относительно этого вопроса, охарактеризован процесс семантической деривации и основные способы лексико-семантического способа словообразования как средства пополнения словаря языка молодежи.

Ключевые слова: *семантическая деривация, молодежный сленг, сленгизм, генерализация, специализация, деградация, элевация, метафоризация.*

The article singles out the main ways of creating the Polish youth slang, considers the concepts of semantic derivation, its place among the ways of word-building and the scientific opinion on this question, describes the process of semantic derivation and the basic methods of lexical-semantic derivati3on as a way of expanding the language youth.

Key words: *semantic derivation, youth slang, slangism, generalization, specialization, degradation, elevation, metaphorization*.

УДК 81'373. 422: 801.8
ББК 81.2Ук

Роксолана Стефурак

ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНИЙ КОНТРАСТ ЯК ПРИНЦИП ОРГАНІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ (на матеріалі збірки «Чага» Тараса Мельничука)

У статті досліджено контрастивні одиниці тексту як засоби формування його художньої канви, проаналізовано частиномовну належність антонімів та структурні особливості оксиморонів, функціональне навантаження антитез.

***Ключові слова**: контрастив, антонім (загальномовний, контекстуальний), оксиморон, антитеза, поетичний текст.*

Поетична концепція світу Тараса Мельничука базована на контрасті, який, очевидно, первинно взяв початок з невідповідності світомисленння поета з реальною картиною довкілля, у якій він жив і творив, а вже вторинно – реалізувався на лексико-семантичному рівні мови його тексту, локалізувавшись у загальномовних та контекстуальних антонімах, тропах, стилістичних фігурах. Саме тому мета наукової розвідки полягає в дослідженні контрастних лінгвостилістичних засобів формування поетичного тексту митця. Лінгвістичний аналіз контрастивів художнього текстового простору виконано на матеріалі збірки «Чага», оскільки саме цей текст, на нашу думку, уже самою назвою переконливо ілюструє поетику полярності: (*чорний* (гриб) – *білий* (стовбур берези)): «Чага, -и, ч. Березовий чорний гриб; паразитує в основному на стовбурі дорослих беріз. Використовується як народно-медичний засіб, сурогат чаю (так званий березовий чай), при лікуванні злоякісних пухлин» [3, 1369]. Актуальність наукової розвідки зумовлена відсутністю цілісного лінгвістичного аналізу поетики контрасту художнього тексту Т. Мельничука, зокрема його антагоністичних лексико-семантичних та тропеїчних одиниць.

Контраст – це «композиційно-мовленнєвий засіб організації тексту, що ґрунтується на протиставленні, антонімії лексичних одиниць. Засобом вираження контрасту є різні види антонімів, елементи композиції тексту» [9, 263 – 264] тощо. Наприклад: *Така Гуцульщина!/ Тут все співа: /...Про чорного джмеля – черемха біла. /...Барвінку синь – про жовть осінню, / Вітри про полонину, ніч про днину, / А кожне серце – про Вкраїну* (с. 31).

Наведений художній текст базовано на контрасті виділених лексичних одиниць, проте ці антагонізми набувають у поезії не тільки вторинної, а й національно-культурної семантизації і символізації: опозиції «чорний – білий», «ніч – день» в контексті мікрообразів «спів» = «всеохопність» (*тут все співа*), а також «джміль», «черемха», «барвінок», «осінь», «вітер», «полонина» оприявлюють різнопланові фонові знання, як елементарні (узуальні), так і етнозорієнтовані (ментально марковані) в межах лімітованої форми (малий за обсягом сегмент поетичного тексту). Вони є ключовими образами в авторській картині світу Гуцульщини, нелімітованими за смислом, асоціативно й метафорично навантаженими, етноконотованими. Про це свідчить також символічна текстуальна опозиція «синій – жовтий» як усталена опозиція «земля – небо» = «колір неба – колір пшениці» та споріднена з нею кодова опозиція «серце – Вкраїна» (одиничне («Я») – цілісне («рідна земля»)). Як бачимо, усі семантичні опозиції є не тільки конститутивними елементами архітектоніки тексту, а й проектантами його асоціативно-образного смислу, сформованого контекстуальним наповненням мікрообразів.

Основними в поетичному тексті, на думку С. Станіславської, є два типи контрасту: «лексико-семантичний.., який полягає в антонімізації лексико-фразеологічних, граматичних одиниць, і стилістичний» [8, 3], який є сукупністю стилістично протилежних одиниць. Стилістичний контраст – «одна з двох взаємопов'язаних … закономірностей вико-

© Стефурак Р., 2014–2015

ристання стилістично значущих одиниць, що полягає у невідповідності … стилістично забарвлених слів (чи більшості слів) у висловлюванні» [10, 483]. Проте домінантну роль в організації художнього тексту відіграють смислові опозиції, які відображають неординарне «бачення» картини світу митцем. Лексико-семантичний контраст отримує різноманітні форми реалізації в поетичному мовленні і не обмежується різнотипними антонімами, оксиморонами та антитезами (вони, звичайно ж, основні!), наприклад, поліфункціональність і різновекторність вияву контрасту в поетичному тексті полягає також у полярності стилістично маркованих слів, просторічної і книжної лексики, архаїзмів та неологізмів тощо, які, на наш погляд, є додатковими маркерами художньої контрастності авторської текстобудови. Саме тому в дослідженні зосереджуємо увагу на лексико-семантичному контрасті, репрезентованому в художній канві різнотипними антонімами, оксиморонами та антитезами.

Базовими виразниками контрастних відношень у поетичному тексті Т. Мельничука є антоніми: *Мертвим воздасться за їх діла. / Не* ***мертвим – живим****!* (с. 32). Або: *Най барвінок* ***сміється*** *і* ***плаче.*** */ Най сміється край мойого серця, / А плаче – на могилі козачій* (с. 41). Таких лексем у досліджуваному тексті є багато, проте основу індивідуально-авторського контрастування на лексико-семантичному рівні поетичної картини світу Т. Мельничука формують не **загальномовні** антоніми, а **текстуальні**, які письменник поляризує, напластовуючи на їх семантику образний смисл, якісне дешифрування якого реципієнтом дозволить йому «побачити» результати естетичної функції мови в контексті твору.

Текстуальні антоніми в художній канві є поліфункціональними: вони конструюють вторинну семантизацію тексту, локалізуючи в контексті переносні значення (*Ідуть – хто* ***людиною****, / Хто – кривавим* ***привидом*** (с. 20); *Чи наші битви* ***– справжні битви****, / Чи, може, лиш* ***парадний грюк*** (с. 166)), формують додаткові образи (*Земля від любові не втомлюється – /* ***Чесна*** *любов чи* ***крадена****. /* ***Царівна*** *з казки, а чи* ***бетонниця*** *– / Любов – лляне прядиво* (с. 135)), «виструнчують» асоціативну сітку тексту за полярною моделлю, експресивізуючи художній контраст (*Ти* ***була*** *–* ***й не була****. Ти* ***одна*** *–* ***й не єдина****. /А життя – це* ***фіалка****? Чи, може,* ***полин****?* (с. 154)).

Як бачимо, лексеми *чесний – крадений, царівна – бетонниця, фіалка – полин* у контекстуальному оточенні іменників «любов» та «життя» стають креативними антагоністичними образами, акумулюють імпліцитні семи *чесний – крадений* («вірність» – «перелюб»), *царівна – бетонниця* («чарівність» – «буденність»; «красиве життя» – «важка праця»), *фіалка – полин* («солод-краса» – «гіркота») тощо. Звичайно, таких прихованих сем можна вичленувати й більше, незважаючи на те, що вони – не завжди базові, а й потенційні (додаткові), проте в будь-якому випадку протиставлені одна одній, а найголовніше – формують глибинний (часто домислюваний), підтекстовий і надтекстовий інформаційний пласт твору, тобто конструюють його креативну асоціативно-образну сітку.

Домінують серед досліджуваних антонімів (загальномовних чи текстуальних) іменники (*надії – безнадії, північ – південь, захід – схід, спека – морози, друг – ворог, недруг – брат, плин – спин, світло – тінь, битва – грюк, війна – тиша, війна – гаразд, людина – привид, людина – вовк, титан – людина, сонечко – домовина, прапор – верета, оратай – воїн, терен – трава, фіалка – полин, танки – роса, цвіт – плід*...), зокрема субстантиви (*З* ***молодими*** *все важче мені молодитися, / А на* ***сивих*** *і сам ще не хочу дивитися. /... Ні до* ***пізнього*** *йти, ні вертати до* ***раннього*** (с. 145), *Мертвим воздасться за їх діла. / Не* ***мертвим – живим****! (с.32)*) та антропоніми (*Хоч на мить стати Ікаром:/ Стати тим, хто летить, / Хто з* ***Прометеєм*** *– не* ***Каїном****, / Хто ризикує упасти, / Щоб жить* (с. 100)), які номінують ключові поляризовані образи поетичної картини світу Тараса Мельничука.

Другими за частотою вживання в досліджуваному тексті є антоніми-дієслова (*плач – смійсь, спалахне – згасне, сміялась – ридала, будувати – руйнувати, родити – вбивати, впаду – устану, садили – рубають* тощо), функціонують також дієслівні антоніми фразеологізованого типу: *Це вечір, коли хтось* ***учинить****, може,* ***перелюб****, / А хтось когось світанно поцілує вперше* (с. 42). Менш частотними є протиставлювані прислівники (*пішо – кінно, вперше – востаннє, тяжко – весело* і т.і.), а також словосполучення (*крилате життя – безкрила смерть*), займенники (*всі – ніхто*) та службові частини мови (*до – від, над – під*), проте останні не «працюють» на розбудову асоціативно-образної канви тексту.

Серед значної кількості антонімів-прикметників (*нижчий – вищий, чужу – рідну, вінчальним – похоронним, солодкі – квасно-винні, березневий – осінні, чесна – крадена*), як загальномовних, так і текстуальних, домінують кольороназви (*чорний – білий, темний – ясний, червоний – зелений*), хоча кольоросеми локалізовано в іменниках (*синь – жовть*), зокрема в прикладках (*Місяць – в чорному капелан… / Місяць –* ***білан*** (с. 10)), а також прислівниках (*сиво – синьо*) та дієсловах (*Хмари – білі! – Гей розбіглись, / А на білих – чорний край. /* ***Ніч****, як очі,* ***голубіє****…/ Вже пора б тобі… Пора* (с. 131)).

Проаналізуймо текст, ключовими образами якого є контрастні кольороназви: *А ви гадалисте, що вам чужа курка* / *Знесе* ***писанку****.* / *А вона знесла* ***яйце****:* / *це – не це,* / *бо це – є це:* / ***біле – чорне, чорне – біле,*** / *а в* ***червонім*** *– задубіли,* / *а у* ***синім*** *– паслись свині, а у* ***жовтім*** *стали жорна,* / *Що ми ними жорнували навприсядки:* / *Кому* ***гріб****, кому* ***хліб****, а нам* ***висівки*** (с.73).

Лексико-семантичні поля білого і чорного кольорів мають відмінні семантичні ознаки. Основне значення слова «білий» – “той, що має колір снігу, молока, крейди” [3, 51]; «чорний» – кольору “сажі, вугілля, найтемніший із кольорів” [3, 1381]; Визначальним є те, що обидва колірні прикметники мають широкі лексико-семантичні поля не тільки в прямому, але й у переносному значенні (*чорне – біле = правда – неправда*) + синонімічне до *неправда*, антонімічне до *біле* «червоне = Радянська влада» (*а в червонім задубіли*). Як бачимо, особливість кольороназв у поезії Т. Мельничука полягає у використанні символізованих кольоративів із контекстуальним залученням національно-культурних конотацій та інтертексту. Саме в такий спосіб у наведеному сегменті локалізовано ряд опозицій: *писанка – яйце* (лексема ***писанка*** локалізує семи «українськість» = «справжність» = «Воскресіння» = «святковість» – номен ***яйце*** оприявлює в контексті семи «нездійсненність мрії», «буденність»). Контрастиви *синій – жовтий* – символічно навантажені: *синій* (асоціативна сема «небо») – *жовтий* («пшениця» + енантіосемійна сема «голод» (інтертекстуальне – «Жовтий князь»), підтвердження чому є останній сегмент поетичного тексту *Кому* ***гріб****, кому* ***хліб****, а нам* ***висівки*** (с.73), де ключовими є текстуальні антоніми *хліб – гріб* (*життя – смерть*) із мезонімом *висівки*, який проектує особливий семантичний вектор із конотацією невизначеності в антиподах «життя – смерть» та можливість відсилання до фонових знань про голодомор. Так, автор формує символічний рівень поетичного тексту, який є ключем до дешифрування поезії в цілому, тому можна вважати, що контрастні кольороназви в художньому тексті виконують не тільки конститутивну (будівельну) та виражально-зображальну функції, а й дешифрувальну, етнозорієнтувальну, інтертекстуальну.

Слід зазначити, що більшість кольороназв тексту включено в його тропеїчні структури, зокрема епітети (***чорна*** *праця. – (с. 105), Хмари –* ***білі!*** *– Гей розбіглись, А на* ***білих – чорний*** *край* (с. 131)) та метафори (*світу* ***червона*** *ромашка* (с. 22)), а також стилістичні фігури – оксиморони та антитези (*Буде пісня з* ***червоною працею*** *І буде* ***чорна праця*** *без пісні* (с. 105)), які увиразнюють взаємозіставлювані, хоча й протилежні за змістом поняття.

Крім антонімів, у поезії Тараса Мельничука частотним контрастним конструктом є оксиморон – «фігура мови, що полягає в навмисному поєднанні слів із протилежними або просто взаємовиключними значеннями, для вираження нового цілісного поняття або окремого явища, в оригінальній формі привертаючи увагу до його суперечливої форми» [11, 433]. Наприклад: *Й наче груші впадуть ті душі / І згниють у зеленій траві, – /* ***Мертві душі живі*** (с. 13). Як бачимо, уже відомий оксиморон *мертві душі* вдосконалений означенням *живий*, значно експресивізується, оскільки «основа експресивного ефекту оксиморона полягає в несумісності його складових частин» [1, 42].

У поетичному тексті Тараса Мельничука типовими є такі моделі оксиморонних конструктів:

– іменник + іменник (ґенітивна метафора): *Лишився лиш пісок у синьо-жовтій мушлі* / *Й на глиняних губах людей –* ***безмов'я мови,*** /*А на губах барвінку – дух сивушний…* (с. 69); *Я Мольфар –* ***віра в безвір'ї, / Міра безмір'я*** (с. 65);

– іменник + іменник (чи субстантив) + дієслово (дієслівна метафора): *А ненавидіти мусим. Ненавидіти. / І* ***обертати ненависть на любов*** (с. 25); *Нескореному слову скоряюсь, /* ***У смиренні смиренність убий****. / Краще* ***болем спалити радість****, / Ніж* ***забути у радості біль*** (с. 85); *Бо зів'яне твій ряст,* ***стане любом нелюб, /*** *Змиють ружі з лиця твого роси (с. 136);* ***Спроможні, /*** *Усвідомте свою* ***неспроможність*** (с. 23);

– іменник + прикметник чи дієприкметник (епітети, прикладки): ***Місяць – в чорному*** *капелан… /* ***Місяць – білан*** *(с. 10); Прости, мій Друже, за любов останню – / За* ***недолюблену любов*** *прости* (с. 59); *Не діждете цього ви,* ***нехристи хрещені*** (с. 76);

– дієслово + іменник: *Вірю – не вірю.* ***Невірою вірю****: Щастя не держиться жодної хати* (с. 7); *Прости й навчи: не стати каменем – / Навчи* ***на камені рости*** (с. 36);

– прислівник + прикметник або прислівник-композит: *А дідо* ***нереволюційно*** *наминав сало* / *В* ***революційну*** *добу (с.32); Біла смерть іде* ***жорстоко-ввічливо*** (с. 59).

Як бачимо, кожен оксиморонний конструкт є не тільки засобом забезпечення «експресивізації слів, належних різним семантичним полюсам оцінної шкали» [2, 415-416], а й ключовим елементом певної тропеїчної структури тексту, що формує антагоністичну виразність асоціативно-образної сітки твору.

Ще одним репрезентантом контрастивної архітектоніки поезії Тараса Мельничука є антитеза – «фігура мови, що полягає в протиставленні або зіставленні порівнюваних понять, явищ, ситуацій шляхом поєднання їх мовних виражень в одному контексті для досягнення певного виражально-зображального ефекту (увиразнення протилежності, підкреслення несумісності або, навпаки, діалектичного співіснування тих чи інших понять і т. ін.)» [11, 26]. Наприклад: *По вістрі* ***смерті*** *йде* ***життя****. / Хтось свіжу* ***домовину теше****, / А хтось* ***народжує дитя*** (с. 97). Або: *Я тільки бачу* ***тремтячі крила****. / Я тільки бачу* ***відтяті руки*** (с. 23).

Специфіка поетичної антитези полягає в її структурних особливостях. Якщо антитеза в прозовому тексті здебільшого представлена реченням (простим поширеним, складнопідрядним, складносурядним, безсполучниковим) і забезпечує його горизонтальну зв'язність формально або образно-когезійно[1], то в лексично «тісному», «спаяному» поетичному тексті вона є принципом організації і вертикального контексту, тобто формує його когерентність[2]. Проаналізуймо текст: *Вкраїнка Марія взяла сині очі у квітня –* / ***І погасли зорі****…* / ***Воскресли зорі!*** / *І освітили мій шлях і долю, і слово, –* / *Те слово, що стало початком* / *Пісні про тебе,* / *Що (коли тобі* ***співатимуть барвінкової****),* / ***Упаде перед тебе умираючим лебедем*** (с. 127).

У наведеному сегменті протиставлення відбувається на символічній паралелі «життя – смерть» (*І погасли зорі… / Воскресли зорі!*), що підтверджує завершальний сегмент (*Що (коли тобі співатимуть барвінкової), / Упаде перед тебе умираючим лебедем* (с. 127)). Тут контраст базовано на текстуальних антонімах-субстантивах – *барвінкова* (весільна пісня = життя) та *умираючий* (смерть), які «відсилають» до різнотипних фонових знань (етноконотованих: *співати барвінкової*[3] = *весілля*; асоціативно-образних: *умираючий лебідь = смерть*).

Слід зазначити, що антитеза, ключовими образами якої, як правило, є текстуальні антоніми, виконує в поетичному тексті ряд функцій:

виражально-експресивну, яка уможливлює створення показової полярності та ілюструє домінантні для автора семантичні опозиції: *Ти –* ***воїн****, а не* ***Христос*** *у вінку з терня* (с. 148);

виражально-символічну, яка локалізує в різновекторних кольороназвах додаткові асоціативні семи: *А ви гадали-сте, що вам чужа курка Знесе* ***писанку****. / А вона знесла* ***яйце…*** (с.73);

етнозорієнтувальну, яка розкриває в тексті за допомогою фразеологічних одиниць чи паремій національно-культурні конотації: *Щоб пізнати воду з джерела* ***свого*** *– / Пити треба із криниць* ***чужих*** (с. 102); *«…живе людина з* ***серцем пересадженим****…» й живе багато ще* ***людин без серця*** (с.80);

інтертекстуальну, яка завдяки ключовим у тексті онімам «відсилає» до додаткових інформативних джерел: *Хоч на мить стати Ікаром: / Стати тим, хто летить, / Хто з* ***Прометеєм*** *– не* ***Каїном****, / Хто ризикує упасти, / Щоб жить* (с. 100).

Кожна з визначених функцій антитези в тексті не діє автономно, а синкретизується

[1] Образна когезія – «форми зв'язку, які, перегукуючись із асоціативними, викликають уявлення про об'єкти дійсності» [4, 80].

[2] Когерентність – змістовий, семантичний різновид зв'язності, показниками якого є семантичне узгодження лексичних одиниць… К. отримує нове значення дії комплексу когнітивних процедур, які забезпечують когнітивну інтегрованість тексту. Такими процедурами вважаються логічні відношення причини й наслідку, умови й результату та ін., а також взаємодія знань, представлених у тексті, із фоновими знаннями, досвідом людини [6, 230].

[3] *Співати барвінкової* – значить виконувати обрядову пісню на весіллі, шиючи при цьому вінок із барвінку для нареченої: «барвінковий вінок – традиційний атрибут весільних обрядодій; символізує перехід дівчини з одного стану в інший» [5, 27].

з іншими, у такий спосіб будуючи не тільки поверхневу, а й глибинну, асоціативно-образну інформативність.

Отже, досліджувані контрастивні одиниці (загальномовні й текстуальні антоніми, оксиморони, стилістичні фігури), розгортаючи в художньому тексті смислову, тропеїчну та ментальну інформаційні моделі, забезпечують його консистенцію[4], ілюструють індивідуально-авторську концепцію світосприйняття Тараса Мельничука.

1. *Бобух Н. М.* Антоніми в українській поетичній мові: [Моногр]. / Н. М. Бобух. – Полтава : РВЦ ПУСКУ, 2007 . – 321 с.
2. *Бойко Н. І.* Українська експресивна лексика: семантичний, лексикографічний і функціональний аспекти : монографія / Надія Іванівна Бойко. – Ніжин : ТОВ Видавництво «Аспект-Поліграф», 2005. – 552 с.
3. *Бусел В.Т.* Великий тлумачний словник української мови. – К.; Ірпінь: Перун, 2001. – 1440 с.
4. *Гальперин И. Р.* Текст как объект лингвистического исследования / Гальперин И. Р. – М. : КомКнига., 2007. – 144 с.
5. *Мельничук Т.* Чага / Тарас Мельничук. – Коломия: «Вік» - «Просвіта», 1994. – 176 с.
6. *Жайворонок В. В.* Знаки української етнокультури : Словник-довідник . – К . – Довіра, 2006 . – 703 с.
7. *Селіванова О. О.* Лінгвістична енциклопедія / Олена Олександрівна Селіванова. – Полтава : Довкілля – К., 2010. – 844 с.
8. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. Марії Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – 634 с.
9. *Станиславская Сусанна Александровна.* Контраст как принцип организации поэтического текста : На материале ранней поэзии А. Ахматовой и Н. Гумилева / Автореф. дисс. на соиск. уч. степени канд. филолог. наук : 10.02.01. «русск. я.», Саратов, 2001. – 24 с.
10. *Стариченок В.Д.* Большой лингвистический словарь / В.Д. Стариченок. – Ростов н/Д : Феникс, 2008. – 811 (1) с. – (Словари).
11. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под. ред. М.Н. Кожиной. Члены редколлегии: Е.А. Баженова, М.П. Котюева, А.П. Сковородников: – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Флинта : Наука, 2006. – 696 с.
12. Українська мова. Енциклопедія / Редкол. : Русанівський В.М., Тараненко О.О. (співголови), М.П. Зяблюк та ін. – К. : «Укр. енцикл.», 2000. — 752 с.: іл.

[4] Консистенція тексту – «логічна послідовність елементів, взаємопогодженість складових частин та їхня стійкість, які читач вибудовує у своїй уяві в процесі читання тексту» [7, 609].

В статье исследовано контрастивные единицы текста как средств формирования его художественной канвы, проанализировано частьречевую принадлежность антонимов и структурные особенности оксюморонов, функционалную нагрузку антитез.

***Ключевые слова**: контрастив, антоним (общеязыковой, контекстуальный), оксюморон, антитеза, поэтический текст.*

In the article the contrastive text units as means of forming its literary basis are investigated. Part-of-speech belonging of antonyms, structural features of oxymorons, and antitheses functional yield are analyzed.

***Key words:** contrast, antonym (common language, contextual), oxymoron, antithesis, poetic text.*

УДК 811.161.2'367
ББК 81.411.1-22

Ольга Роїк

СПЕЦИФІКА СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ СКЛАДНОСУРЯДНОГО РЕЧЕННЯ ІЗ СЕМАНТИЧНО ЗНІВЕЛЬОВАНИМИ ГРАДАЦІЙНИМИ СПОЛУКАМИ

У статті зосереджено увагу на проблемі семантичної нівеляції сурядних градаційних сполучників, досліджено семантико-синтаксичну структуру складносурядних речень із асемантичними чи частково асемантичними сполучниками, з'ясовано причини нівеляції семантико-синтаксичного навантаження сурядних градаційних сполучників.

***Ключові слова**: градаційний сполучник, асемантичний сполучник, семантична нівеляція, семантико-синтаксична структура речення, семантико-синтаксична функція, семантико-синтаксичні відношення.*

© Роїк О., 2014–2015

Сучасна лінгвістика досліджує речення у багатьох різних аспектах, однак такі українські та російські вчені, як Н. Арват, І. Вихованець, К. Городенська, Н. Гуйванюк, А. Загнітко, Н. Іваницька, В. Кононенко, В. Русанівський, Т. Алісова, Н. Арутюнова, В. Богданов, Г. Золотова, О. Падучева, Ю. Степанов та ін. звертаються до семантичного аналізу, зокрема відношення до речення як до позамовної ситуації, що ним позначена.

В українському мовознавстві сполучники сурядності стали об'єктом дослідження в багатьох дисертаціях, монографіях, статтях, зокрема у працях С. Бевзенка, Д. Герасименка, О. Глотової, А. Грищенка, М. Заоборної, А. Кващука, М. Каранської, М. Семенюченко, К. Шульжука та інших мовознавців сполучники розглядаються у зв'язку з проблемою класифікації складних речень.

Сучасні дослідники відзначають розширення функціонального діапазону окремих сурядних сполучників, перерозподіл функцій між сполучниками всередині семантичних груп, зростання активності вживання одних сполучників і зменшення інших, а також розширення тенденції до вживання аналітичних засобів зв'язку частин сурядних синтаксичних конструкцій [7].

Динамізм групи сурядних сполучників зумовив посилення уваги до засобів зв'язку частин складносурядних структур, а саме уточнення їх класифікації. Зазначимо, що традиційно в підручниках і посібниках із синтаксису вченими виокремлювалися складносурядні речення з єднальними, протиставними (зіставно-протиставними) та розділовими сполучниками [10, 14, 9], що було достатнім недоліком у класифікації складносурядних речень на граматичному рівні мови.

Можна вважати, що з 70-рр. минулого століття виникла потреба виокремлення складносурядних речень із градаційними відношеннями у зв'язку з тим, що в них є своя сполучникова система, яка, за словами мовознавця К. Германа, „розвинулася на базі простих [сполучників] *а, і(й), та*, але у поєднанні з частками *ба, ж, не, лише, навіть, тільки, ще*" [4, 28]. Пізніше, на початку 90-х рр., градаційні сполучники починають розглядати як окрему семантичну групу сурядних сполучників на основі градаційного семантико-синтаксичного відношення, зокрема у праці „Теоретична морфологія української мови" [3, 349]. Так, предметом спеціального розгляду в дисертаційному дослідженні Т. Спільник були засоби експлікації градаційного відношення у структурі складних конструкцій, основне місце серед яких посіли градаційні сполучники [13], але автори згаданих праць кваліфікують градаційні сполучники насамперед як семантичні, що безпосередньо виражають градаційні відношення у складному реченні. Проте й на сьогодні питання про кількість градаційних сполучників, їх місце у структурі складних синтаксичних конструкцій, роль цих сполучників у реалізації градаційного семантико-синтаксичного відношення залишається дискусійним. Відсутні наукові праці, присвячені докладному вивченню семантики й функціонування асемантичних або частково асемантичних градаційних сполучників української мови. Досі не описаний повний інвентар таких одиниць, зокрема у складносурядних реченнях. Залишається невизначеним механізм впливу мовних чинників на асемантизацію градаційних сполучників, їх граматичний статус.

Мета наукової розвідки – простежити і описати семантичну нівеляцію градаційних сполучників у структурі складносурядного речення української мови, проаналізувати вплив мовних чинників на зміни семантичного / асемантичного статусу градаційних сполучників.

Об'єктом статті обрано градаційні сполучники української мови.

Дослідження здійснене на матеріалі картотеки складносурядних речень із градаційними сполучниками, укладеної методом суцільної вибірки з творів української художньої літератури. Такий широкий контекст дає підстави для більш виважених і достовірних висновків і узагальнень, які випливатимуть із проведеного дослідження.

Відправною точкою дослідження семантико-синтаксичної структури складного речення може стати вивчення семантичної нівеляції градаційних сполучників у складносурядному реченні. В україністиці такий підхід представлений у наукових працях, що присвячені розгляду складносурядних речень із градаційними відношеннями або градаційним значенням.

Як відомо, семантико-синтаксична структура складного речення визначається на основі характеру синтаксичних зв'язків і семантико-синтаксичних відношень, які виникають між складниками реченнєвої структури, причому враховується й характер сполучників.

На думку В. Бєлошапкової, характер сполучника, його значення зумовлює характер предикативних частин складносурядного речення, обмежує можливі поєднання їх модально-часового плану й установлює межі можливого варіювання лексичного наповнення речення [1, 131]. Більше того, значення, що утворюються тим чи іншим лексичним наповненням структури складносурядного речення, і значення, які властиві важливому елементу структури речення, ядру синтаксичної конструкції, тобто сполучнику, є принципово відмінними.

Окремі мовознавці вказують на граматичну неоднорідність сурядних сполучників, оскільки вони по-різному виконують формально-синтаксичну (сполучники виражають синтаксичний зв'язок між предикативними частинами речення) та семантико-синтаксичну (сполучники передають або вказують на семантико-синтаксичні відношення між предикативними частинами речення) функції. Скажімо, за здатністю виконувати функцію вираження семантико-синтаксичних відношень І. Вихованець поділяє сурядні сполучники на дві групи. До першої групи належать асемантичні єднальні сполучники ***і*** (***й***), ***та*** (у функції ***і***), які тільки поєднують сурядні частини складного речення, причому вираження семантико-синтаксичних відношень припадає на інші елементи речення: *Сонце вже давно зайшло за протилежний бік будинку,* ***і*** *в моїй кімнаті оселилася приглушена червонувата від стін пофарбованих колись у темно-вишневий колір, півсутінь* (Г. Тютюнник).

Другу групу становлять семантичні сполучники, що не тільки виконують функцію вираження сурядного зв'язку, а й „окреслюють семантико-синтаксичну структуру складносурядних речень" [2, 302], тобто зіставні, протиставні, розділові, приєднувальні та градаційні сполучники. Крім того, за словами І. Вихованця, у мові функціонують ще частково асемантичні повторювані сполучники ***ні... ні, ані... ані***, що поєднують сурядні частини, посилюючи заперечення в заперечних складносурядних реченнях [2, 302]. Наприклад: ***Ані*** *птиця не порхала,* ***ані*** *вітер не віяв* (Марко Вовчок). Констатуючи твердження вченого, ми не зовсім погоджуємося, що тільки єднальні сполучники є асемантичними, а всі решта (розділові, зіставні, протиставні, приєднувальні та градаційні) становлять семантичну групу.

Цікавою і переконливою є думка К. Городенської [6, 19], що до частково асемантичних сурядних сполучників належить ще сполучник ***а***, який виражає зіставні чи протиставні відношення відповідно до лексичного наповнення сурядних частин складного речення (*Кілька човнів, припнутих ланцюжками, злегка погойдувались на воді,* ***а*** *поміж ними чувся плескіт і безперервне клекотання хвиль* (А. Шиян)); і сполучники ***а ще, а ще й, та ще й, ще й***, здатні виражати градаційне і приєднувальне семантико-синтаксичне відношення (*Ястшембський пустив її,* ***ще й*** *заплатив вперед усі гроші за рік…* (І. Нечуй-Левицький)) Зауважимо, що ця позиція мовознавця для нас є більш прийнятною, до якої схиляємося у власних міркуваннях.

За нашими спостереженнями, асемантичних або частково асемантичних сурядних сполучників є трохи більше, ніж вищеназвано [12]. Можемо виокремити також зіставний (***а***), протиставні (***а, але, та, проте, однак, зате***) і градаційно-приєднувальні (***а ще, а ще й, та ще, та ще й, ще й, а до того ж***) сполучники як семантично зневиразнені, частково асемантичні. Наприклад: *Вони кокетливо посміхаються до сонця,* ***а*** *вітер схоплюється у мене над головою* (Г. Косинка); *Не лінуйся рано встати,* ***а*** *стидайся довго спати* (Нар. тв.); *Ще стояли сонячні дні,* ***але*** *роси довго не висихали* (Б. Харчук); *Сам він мені подобався дедалі дужче,* ***одначе*** *я боявся до нього приступитися* (Ю. Мушкетик). З фактичного матеріалу бачимо, що крім сполучника, відношення зіставлення чи протиставлення деякою мірою формують компоненти предикативних частин, оскільки їхні лексичні значення характеризуються неконтрастністю / контрастністю, а це, у свою чергу, вказує на послаблення семантико-синтаксичної функції сполучників (***а***, ***але, та, проте, однак***), тобто на їх нівеляцію. Так, в українській літературній мові „домінують складносурядні речення з частково асемантичними сполучниками" [6, 165].

Зосереджуючи увагу на проблемі, чи відбувається процес нівелювання градаційних сполучників, варто наголосити, що існують різні погляди дослідників щодо того, які саме сполучні засоби слід відносити до градаційних. Складні конструкції, між предикативними частинами яких виникає градаційне відношення, вивчено у вітчизняній і зарубіжній синтаксичній науці різною мірою. В історії аналізу

складних конструкцій речення зі сполучниками ***та й, ще й, та ще й***, а також зі сполучниковими аналогами *крім того, до того ж, більше того* та ін. отримали назву приєднувальних (а в іншій термінології підсилювальних). Що стосується конструкцій зі сполучниками ***не тільки... а й (а, але й), не лише... а й (а, але й); не просто... а й (а); не стільки... скільки (а, як)***, то в синтаксичних описах вони трактуються як власне градаційні.

У потрактуванні І. Вихованця [2, 312] градаційними є лише речення з парними сполучниками ***не тільки… а й, не тільки… але й, не лише… а й, не лише… але й***. Наприклад: [*Таке відчуття приходить щоразу і бентежить душу, ніби*] ***не тільки*** *він* (*Шульга – С.Т.*) *іде назустріч сонцю,* ***а й*** *сонце теж поспішає до нього* (Д. Міщенко); *Живуть як у раю:* ***не тільки*** *сварки і лайки меж ними нема,* ***та й*** *думки противної одно проти другого не зна* (Г. Квітка-Основ'яненко). Речення зі сполучником ***та й*** розглядаються як приєднувальні (*Дітям страшно впотемку, їм здається, що щось страшне заглядає з вікон, з кутів і туй-туй присунеться до них,* ***та й*** *їй сумно і важко чогось на серці* (О. Кобилянська)). Крім того, мовознавець зазначає, що градаційні сполучники є безпосередніми виразниками градаційного семантико-синтаксичного відношення, тобто семантичними [2, 302].

В. Бєлошапкова, описуючи градаційні сполучники в російській мові, відповідно до значення сполучників, розрізняє власне-градаційні речення з парними сполучниками ***не только … но и, не то чтобы … но, не столько … сколько*** та підсилювальні речення зі сполучником ***да и***. Друга предикативна частина в підсилювальних реченнях, за словами вченого, є додатком до першої й експресивно підкреслюється [8, 679].

Ми вже згадували, що кількісний склад градаційних сполучників у працях різних вчених залежить певною мірою від визначення градаційного відношення. Поняття „*градаційні відношення*" репрезентоване через „об'єктно-суб'єктні відношення в граматичному аспекті. Вони виникають унаслідок градування і виділення міри та ступеня вияву ознаки мовцем" [11, 4].

Т. Спільник у дисертаційній праці доводить, що суть градаційного відношення полягає у співвіднесеності змісту першої та другої предикативних частин градаційних речень стосовно їх значущості за критерієм „необхідності й достатності" [13, 18] Виходячи з цього, градаційні конструкції, на відміну від інших складних речень, вирізняються комунікативною спрямованістю, тобто являючи собою компонент семантичної структури речення, градація пов'язана з комунікативною настановою висловлення. Таким чином, при аналізі градаційних речень стає зрозуміло, що комунікативною метою мовця є відобразити певну ситуацію дійсності й донести до слухача її сутність. Використовуючи структуру складного речення, мовець першу частину подає у висловленні як необхідну, яка допоможе слухачеві зрозуміти повідомлення в цілому. Проте, на думку мовця, цей зміст, хоч і містить необхідну інформацію, але вона не є достатньою для реалізації його комунікативного завдання. Друга частина є тим достатнім аргументом, який довершує висловлення. Градаційні ж сполучники в структурі складного речення об'єднують першу частину, що містить необхідний зміст, і другу частину, зміст якої є достатнім [13, 23]. Отже, у першій предикативній частині градаційних речень наявні такі градаційні сполучники, як ***не тільки, не лише***, причому їх уживання свідчить про те, що цією частиною не вичерпується зміст усього висловлення: загальний зміст висловлення обмежується значенням першої частини. Це, у свою чергу, вимагає у висловленні другої предикативної частини як такої, що забезпечить його змісту достатність. Вона репрезентована сполучниками ***а, а й, але й***. Наприклад: [*Коли зважити на те, що*] ***не лише*** *метал лився на цьому заводі,* ***а й*** *різні деталі та машини вироблялися,* [*то по суті весь Новотуржанськ на них трудився*] (Ю. Збанацький); ***Не тільки*** *тужна пісня лилася із змученої душі матері,* ***а й*** *пропікали сльози гарячі сліди на її обличчі* (Г. Тютюнник); ***Не тільки*** *Галя бачила те синє диво,* ***але й*** *стара не відводила від нього очей* (В. Шевчук).

Градаційні сполучники як виразники градаційних семантико-синтаксичних відношень між предикативними частинами в складносурядному реченні значеннєво неоднорідні, в результаті чого їх поділяють на дві підгрупи. До першої належать градаційні сполучники, які, поєднуючи дві сурядні частини, є неоднаковими за своєю значущістю, і вказують на перехід дії, ознаки через певну межу в бік посилення чи послаблення, також деякі з них мають інше градаційне значення – „задово-

лення щонайменшим порівняно з можливим або ідеальним" [5, 27]. Ці сполучники отримали назву власне-градаційних – це складені парні сполучники (*не лише…а й, не лише… але й, не лише…а ще й, не лише…а навіть, не тільки…а й, не тільки…але й, не тільки…а навіть, не тільки…але навіть, не тільки…а ще й, не тільки…ще й, не те що…а(й), не те що… але(й), не те що…а навіть, не те щоб…але, не просто…а(й), не просто…але(й); якщо не… то, як не…то хоч(би), коли не…то хоча(б)*). Наведемо приклади: *Може, ті дні, місяці непевності, безрадності та водночас і якихось прихованих одкровень помогли їм* ***не тільки*** *передати згодом людям могутнє видовище незнаних подвигів,* ***але й*** *самим ніби вирости серцем, вразливістю і відповідальністю перед світом* (П. Загребельний); ***Не тільки*** *ми завмерли, дивлячись на нього,* ***а навіть*** *собаки облишили гавкати, замовкли, дивилися на нього й очікували* (З журн.); *Це* ***не лише*** *ми з Піратом боялись баби,* ***а й*** *мати остерігалась її прокльонів* (О. Довженко). [*Скільки ми не втлумачували йому, що Стратона не годиться називати дядьком, але*] *Грицько* ***не те що*** *не хотів,* ***а*** *він просто не міг спекатись цього звичного слова...* (В. Земляк); ***Коли*** *скотини* ***не*** *шкода,* ***то хоч би*** *матір пошкодував, що в таку негоду гибіє надворі...* (Панас Мирний).

Другу підгрупу становлять ті градаційні сполучники, які приєднують другу предикативну частину до першої, тому вони виражають і градаційне, і приєднувальне відношення між цими частинами, на основі чого їх названо градаційно-приєднувальними – це складені одиничні сполучники (*а до то ж, а й, але й, а навіть, а то й, а ще, а ще й, ба навіть, і до того ж, і навіть, і то, та навіть, та ще, та ще й, ще й* тощо). Наприклад: *Якщо першим у хату заходив молодий, гарний чоловік,* ***а до того ж*** *ще й з грішми – добра ознака: увесь рік в оселі будуть усі здорові й будуть «вестися» гроші* (Нар. тв.); *Проте наслідком такого презирливого відкидання етикету незмінно виявлялося поширення грубості,* ***а то й*** *відвертого хамства* (З газ.).

Слід зауважити, що складені одиничні градаційні сполучники є більш асемантичними, ніж власне-градаційні, тому що у формуванні й вираженні градаційного семантико-синтаксичного відношення між частинами складносурядного речення, основну роль відіграє не тільки сам градаційний сполучник, а й лексико-семантичне наповнення компонентів другої предикативної частини [5, 28].

Лексико-семантичне наповнення компонентів сурядних частин складного речення, що поєднані градаційними сполучниками, за словами К. Городенської є не однопланове, бо значення другого компонента посилює (або послаблює) значення першого. У формуванні градаційного семантико-синтаксичного відношення між сурядними частинами у складному реченні, де вживаються складені парні градаційні сполучники, паралельно беруть участь і лексико-семантичне наповнення компонентів, і самі сполучники, що спричиняє послаблення їхньої семантичності [5, 29]. Наприклад: *Мені б дуже хотілося, щоб вагітні, такі, що прочитали цю статтю,* ***якщо не*** *зовсім перестали боятися родового болю, то хоч би поглянули на неї з іншого боку* (З газ.); *Я* ***не стільки*** *кохаю тебе,* ***як*** *вважаю своїм дивознайденим світлом у сутінку вічноворожім, і* ***не стільки*** *тримаюсь тебе,* ***як*** *стою на сторожі…* (Ванда Нова).

У вираженні градаційно-приєднувального семантико-синтаксичного відношення між предикативними частинами в складносурядному реченні, що поєднуються складеними градаційно-приєднувальними сполучниками, головну роль відіграє лексичне наповнення другого компонента. При збалансуванні співвідношення обох сурядних частин за допомогою лексико-семантичного наповнення, очевидно, що градаційно-приєднувальні сполучники перестають бути виразниками градаційного відношення. У результаті значеннєвої одноплановості компонентів частин складносурядного речення відбувається транспозиція градаційно-приєднувальних сполучників (***а ще, а ще й, та ще, та ще й, ще й, а до того ж***) у сферу приєднувальних відношень, а отже, набувають статусу приєднувальних сполучників, які виконують функцію приєднання другої предикативної частини до першої, і таким чином, надаючи висловленню довершеності. Наприклад: *Я волів би, щоб се сказав хто інший, а не жінка Руфінова* ***та ще*** *й при чоловіку...* (Леся Українка); *[Професорську колонію я вже бачив.*] *Суцільо особняки в деревах фруктових, вулички чисті, акуратними плитами вимощені,* ***ще й*** *липи вздовж тротуарів, мов на параді* (А. Дімаров); [*Цьому занепадові сприяли і наші невдачі в сільському*

господарстві.] *Калина Іванович був поганий агроном, мав найдикіші уявлення про сівозміну та про техніку сівозмін,* ***а до того ж*** *і поля ми одержали від селян страшенно страшенно засмічені і виснажені* (А. Макаренко).

Отже, градаційні сполучники виокремлено в самостійну семантичну групу сурядних сполучників на основі однойменного семантико-синтаксичного відношення між предикативними частинами в складносурядному реченні. Їх поділено на дві групи: власне-градаційні та градаційно-приєднувальні. Семантику градаційного сполучника в складносурядному реченні визначає полісемія, яка конкретизується через ширший контекст і семантичний зв'язок із компонентами складного речення. Фактичний матеріал дає підстави вважати, що семантична нівеляція градаційних сполучників значною мірою залежить від лексико-семантичного наповнення другої предикативної частини складносурядного речення, а саме градаційно-приєднувальні сполучники стають *частково асемантичними* виразниками градаційно-приєднувального чи приєднувального семантико-синтаксичного відношення у складному реченні.

1. *Белошапкова В.А.* Сложное предложение в современном русском языке (некоторые вопросы теории) / В.А. Белошапкова. – М.: Просвещение, 1967. – 160 с.
2. *Вихованець І.Р.* Граматика української мови. Синтаксис / І.Р. Вихованець. – К.: Наук. думка, 1993. – 368 с.
3. *Вихованець І.Р.* Теоретична морфологія української мови: академічна граматика української мови / І.Р. Вихованець, К.Г. Городенська. – К.: Унів. вид-во «Пульсари», 2004. – 400 с.
4. *Герман К.Ф.* Складносурядні речення з градаційними сполучниками / К.Ф. Герман // Українська мова і література в школі. – 1972. – №1. – С.28-30.
5. *Городенська К.Г.* Градаційні сполучники української мови (проблемні питання) / К.Г. Городенська // Науковий вісник Чернівецького національного університету імені Ю. Федьковича: зб. наук. праць. – Чернівці, 2009. – Вип. 475-477: Слов'янська філологія. – С. 25-30.
6. *Городенська К.Г.* Сполучники української літературної мови: [монографія] / К. Городенська. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. – 208 с.
7. *Городенська К.Г.* Функціональні зони сполучників в українській науковій мові / К.Г. Городенська // Українська термінологія і сучасність: зб. наук. праць. – К.: КНЕУ, 2005. – Вип. 6. – С. 6-13.
8. Грамматика современного русского литературного языка. – М.: Наука, 1970. – 767 с.
9. *Загнітко А.* Теоретична граматика української мови. Синтаксис: [монографія] / А. Загнітко. – Донецьк: ДонНУ, 2001. – 662 с.
10. Курс сучасної української літературної мови: В 2 т. / [за ред. Л.А. Булаховського]. – К.: Рад. школа, 1951. – Т. 2. Синтаксис. – 408 с.
11. *Марчук Л.М.* Категорія градації в сучасній українській літературній мові: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук: 10.02.01 „Українська мова" / Л.М. Марчук. – К., 2008. – 32 с.
12. *Роїк О.Ю.* Семантична нівеляція сполучників у складних реченнях української літературної мови: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.01 „Українська мова" / О.Ю. Роїк. – Івано-Франківськ, 2011. – 20 с.
13. *Спільник Т.М.* Градаційне відношення в структурі складних сполучникових конструкцій сучасної української мови: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.01 „Українська мова" / Т.М. Спільник. – Х., 2004. – 20 с.
14. Сучасна українська літературна мова: [за ред. М.Я. Плющ]. – К.: Вища школа, 1994. – 414 с.

В статье сосредотачивается внимание на проблеме семантической нивеляции сочинительных градационных союзов, исследуется семантико-синтаксическая структура сложносочинённых предложений с асемантическими или частично асемантическими союзами, определяются причины нивеляции семантико-синтаксической нагрузки сочинительных градационных союзов.

Ключевые слова*: градационный союз, асемантический союз, семантическая нивеляция, семантико-синтаксическая структура предложения, семантико-синтаксическая функция, семантико-синтаксические отношения.*

This article draws attention to the problem of the semantic leveling of the coordinative graded conjunctions in Ukrainian language. The article also investigates the semantic and syntactic structure of compound sentences with asemantic conjunctions. Clarifies the reasons and conditions for the leveling of semantic and syntactic load of the coordinative graded conjunctions.

Key words*: graded conjunction, asemantic conjunction, semantic leveling, semantic and syntactic structure of sentence, semantic and syntactic function, semantic and syntactic relations.*

УДК 821.161.2-09
ББК 83.3(4Укр)

Степан Хороб

ЛЕОНІД БІЛЕЦЬКИЙ – ІСТОРИК УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

У статті досліджено літературознавчі й методологічні концепції історії українського письменства, запропоновані й розроблені свого часу вченим української діаспори Леонідом Білецьким (1882-1955). Доведено не тільки їх новизну, що у 20-50-х роках минулого століття сприймалася як продуктивна, а й актуальність, що цілковито вписує їх до сучасного розвитку національної науки про історію української літератури.

Ключові слова: *історія української літератури, учений української діаспори, Леонід Білецький, концепції, методологія.*

Серед представників української літературознавчої науки з діаспори ім'я Леонід Білецький (1882-1955) посідає чільне місце як історик літератури та літературної критики, творець методологічних концепцій у дослідженнях вітчизняного письменства, як фольклорист і театрознавець тощо. Хоча материкова літературознавча наука до початку 90-х років минулого століття це прізвище майже не згадувала, все ж воно так чи інакше проникало до рідкісних і доволі упереджених з ідеологемної точки зору публікацій та видань, як це здебільшого спостерігалось при згадці інших видатних українських філологів еміграційного літературознавства – Дмитра Чижевського, Юрія Лавріненка, Юрія Бойка-Блохина, Івана Кошелівця та ін.

Тим часом ім'я Леоніда Білецького варто було б знати чи покликатися на його праці вже хоча б тому, що він є творцем досі єдиної історії української літературознавчої думки, першим подав систематизований виклад психологічної теорії Олександра Потебні, першим виявив спробу систематизувати концепти літературно-наукової методології літературознавчої критики. Відтак як закономірність виглядало прагнення сучасних дослідників якомога скоріш перевидати праці вченого з діаспори в незалежній українській державі. І першим тут виступив Микола Ільницький, який 1998 року у серії «Літературні пам'ятки України» упорядкував і науково зредагував унікальну працю Леоніда Білецького «Основи української літературно-наукової критики», яка побачила світ ще далекого 1925 року в Празі як перший том запланованого фундаментального дослідження про природу, естетичну специфіку і функціонування української літературно-наукової критики. Вже на початку нового, XXI століття, почастішали покликання на інші статті і студії цього вченого – чи то в тритомній «Хрестоматії українського літературознавства і критики», чи то в нових «Історіях української літератури», чи то в розвідках творчості окремих письменницьких постатей (приміром, Тараса Шевченка, Івана Франка, Марка Вовчка, Лесі Українки, Ольги Кобилянської) або ж у працях, присвячених розвитку українського фольклору і театрального мистецтва.

Однак цього явно не достатньо, щоб мати об'єктивне уявлення про різносторонність Леоніда Білецького як ученого, науковця європейського рівня. Адже досі не лише більшменш обізнаний філолог з історією української літературознавчої думки, а й цілий ряд науковців молодшого покоління не знають таких важливих з точки зору історії, методології, теорії і критики робіт авторитетного дослідника, як «Поезія і критика» (1921), «Українська драма» (1923), «Перспективи літературно-наукової критики» (1924), «Сумцов як історик літератури» (1925), «Гайдамаки» Шевченка» (1930), «Історія української літератури: Фольклор» (1937, 1947), «Дмитро Дорошенко» (1949), «Віруючий Шевченко» (1949), «Омелян Огоновський» (1950), «Три сильветки: Марко

© Хороб С., 2014–2015

Вовчок, Ольга Кобилянська, Леся Українка» (1951), «Світогляд Шевченка» (1952), «Романтизм Шевченка» (1953), «Естетика Шевченка» (1954), «Композиційна форма поезій Шевченка» (1954).

Як переконуємося, цілий літературознавчий корпус не відомих широкому загалу (почасти й фахівцям) наукових праць ученого з української діаспори ще чекає свого вивчення й осмислення. Надто ж тих численних досліджень, що торкаються історії української літератури, її методологічних концептів, її персоналій та їх творів. Це тим більш необхідно, адже за твердженням Михайла Мандрики – автора літературно-критичного нарису «Леонід Білецький» (Вінніпеґ, 1957) – учений, закінчивши історико-філологічний факультет у Києві у перших десятиліттях XX століття, тривалий час був учнем відомих київських професорів В.Перетца й А.Лободи, власне, як історик літератури. А 1918 року, склавши магістерський іспит з відзнакою, був залишений при університеті як науковий співробітник кафедри словесності. Незабаром був габілітований на приват-доцента Кам'янець-Подільського університету, ректором якого був професор Іван Огієнко, де викладав здебільшого історію українського письменства і фольклор. Після поразки УНР переїздить до Львова, де впродовж 1921-1923 років викладає історію української літератури в Українському таємному університеті. Після заборони університету польською окупаційною владою, Леонід Білецький 1923 року переїздить до Праги, де на запрошення керівництва Українського громадянського комітету стає ректором Українського педагогічного університету ім. М.Драгоманова (1923-1926), водночас викладаючи там українську літературу і фольклор. З 1925 року він стає приват-доцентом кафедри української літератури, а з 1932 року – професором кафедри українського права в галузі дослідження старовинних пам'яток Українського вільного університету, де працював до 1945 року. Водночас він викладає українську літературу в Українській гімназії в Празі, в Українській господарській академії в Подєбрадах, а кількома роками раніше здобуває ступінь доктора філософії в Карловому університеті, що дало йому право здійснювати виклади літературознавчих дисциплін в різних навчальних закладах як на території Чехії, так і в Ульмі та Мюнхені, де він до переселення у Вінніпеґ 1949 року, переважно був викладачем української літератури, фольклору та культури.

Ми зумисне навели такі штрихи з біографії Леоніда Білецького, щоб підкреслити активну участь у написанні праць з історії рідного національного письменства й у викладанні його основ розвитку в різних навчальних закладах не лише в Україні, а й за її межами. Зрештою, свою наукову працю як історик літератури учений розпочав ще навчаючись в Київському університеті статтею «До літературної історії повісті про Меркурія Смоленського» (1914), немовби визначаючи подальші наукові зацікавлення з давньоукраїнського письменства. Хоча вже 1918 року дослідження «Виховання емоціонального образного мислення і твори Т.Шевченка», а також «Народність чи національність у творах Т.Шевченка» (1919) поклали початок шевченкознавчим студіям Леоніда Білецького, а відтак розробці системних поглядів ученого на історію розвитку української літератури. Прикметною тут є написана на початку 20-х років XX ст. перша історико-літературна розвідка дослідника «До питання про початок історії української літератури». По суті тоді ж появилася низка його літературно-критичних і теоретичних статей по Уляну Кравченко, Михайла Коцюбинського, Миколу Вороного, Володимира Гнатюка, Клима Поліщука, а також творчість раннього Павла Тичини («Естетика сучасної поезії і творчість П.Тичини»).

І все ж, на переконання Миколи Ільницького та Михайла Наєнка, чи не найпродуктивніший період Леоніда Білецького як історика національного письменства припадає на час його перебування у Празі. Власне, тут він остаточно сформувався як історик українського літературознавства та української літератури, створивши цілий ряд важливих наукових досліджень, зокрема «Москалева криниця» Шевченка» (1923), «Українська драма» (1923), «Перспективи літературно-наукової критики» (1924), «Основи літературно-наукової критики» (1927), «Історія української літератури: Фольклор» (1937). Врешті, саме тут викристалізовувалися його підходи (концепти і методологія) до аналізу ідейно-естетичних категорій критики, художніх явищ національного письменства і національного театру. Водночас його погляди на літературознавчі й літературні явища постійно удосконалювалися ще й завдяки участі в діяльності Українського інституту громадознавства, що з 20-х років існував у Празі. Там він активно проводить науково-методологічні семінари, наукові конференції та

зустрічі з чеським (здебільшого з Карлового університету) вченими-філологами. Доречно зазначити, що на таких семінарах Леонід Білецький виступав з ґрунтовними доповідями, які засвідчували глибину й обшири його наукових зацікавлень: «Роль і місце соціологічного студіювання літератури в загальній літературно-науковій критиці», «Соціологічна теорія ідеалістичної літературно-наукової критики», «Історія літератури – система методологічних концепцій» та ін. А в таких виданнях того часу, як «Літературно-науковий вісник», «Нова Україна», «Студентський вісник», «Самостійна думка», «Наукові записки НТШ» учений опублікував чимало історико-літературних праць, фольклорних студій, досліджень з історії драматургії і театру. Загалом у цей «празький» період Леонід Білецький постав як надзвичайно продуктивний літературознавець й активний учасник українського літературно-мистецького життя за кордоном (укладав хрестоматії та антології національного письменства, писав передмови до видання творів українських авторів, оглядові статті, рецензії тощо).

1945 року з приходом до Праги радянських військ Леонід Білецький змушений був залишити це місто і перебратися до Баварії, до міста Ульм, яке контролювали американські війська, поселення, що були в англійській окупаційній зоні, куди стікалися тисячі українських біженців. Там вони створювали своєрідні табори ДіПі (переміщені особи), між якими існували тісні контакти не лиш у сфері повсякденного побутування, а, що особливо, в сфері національно-культурній: діяли недільні школи, працювали мистецькі клуби, виникали редакції газет, засновувалися видавництва, нарешті, саме в Баварії, зосібна в місті Мюнхені, був створений відомий МУР – літературно-мистецьке угрупування «Мистецький український рух». У всіх цих виявах українства на німецьких землях брав активну участь Леонід Білецький, передовсім як викладач українського фольклору та національного письменства, автор літературно-критичних розвідок та рецензій. Важливо зауважити, що вчений упродовж кількох років перебування на теренах Західної Німеччини чи не найбільше співпрацював із Центральним представництвом української еміграції (ЦПУЕ), насамперед з відділом культури і освіти при ньому. Спільно з ним він складає програму освіти в табірних умовах, котра передбачала створення садків, народних шкіл, гімназій, музично-театральних шкіл, натуральних курсів, а відтак вищих шкіл – Українського вільного університету, Української богословської академії тощо.

Загалом, незважаючи на умови і складнощі реалізації цих програм, вони були виконані якщо й не повністю, то в основних пунктах цілком. І стосується це уніфікації навчальних планів українського шкільництва, виконавши які і склавши відповідні натуральні екзамени, юнаки і дівчата українського походження могли вільно вступати до німецьких університетів, семінарій, академій. Вочевидь, йшлось тут не так про фахові знання, як про входження через освіту й науку української молоді до загальноєвропейської освітньої системи, до досягнення нею культурно-духовних цінностей Європи. З цього приводу Леонід Білецький так писав в одному із своїх звітів про здійснену організаційну і навчальну роботу: «Умови для шкільництва не були сприятливі. Але виявилася позитивна риса нашого народу – в найтяжчих умовах змагання до освіти, до піднесення виховання дітей і їх культури. За рік діти змінялись до невпізнання: поведінкою, мовою, інтересом до знання. Підтримка всіх організацій і навіть церков: греко-католики й православні в однім клясі, приятельство, спільна праця серед дітей, учительства й отців катехитів. Спільні відправи на початку шкільного року, повна толеранція, взаємна пошана. Надпартійний виховний напрям: у християнському дусі, загальнонаціональнім і поборницьким» [1, 12-13].

Безперечно, як директор Української гімназії в Ульмі і викладач історії української літератури, культури і фольклору, з одного боку, а також як референт та голова ЦПУЕ, Леонід Білецький у справі виховання молодих українців чи загалом українських емігрантів, з другого боку, виявляв надзвичайну працездатність, цілеспрямованість і далекоглядність. Він зчаста акцентував на тому, що за молоддю – майбутнє України, що вона має бути освіченою, європейськи заангажованою і своїми повсякчасними діяннями має утверджувати «українську національну самість та самоцінність».

Власне, виходячи з таких позицій, учений вибудував свої погляди і на викладання історико-літературних та фольклорних курсів, і на створення праць про окремі письменницькі постаті та їх твори, і на написання повноцінних сторінок з історії українського письменства, усної народно-поетичної творчості. Як інші дослідники української діаспори (передовсім Д.Чижевський, Ю.Шерех (Шевельов), Леонід

Білецький, коли йшлося про розвиток літературно-художнього процесу і виокремлення в ньому справжніх ідейно-естетичних явищ, постулював думку про те, що аналіз цього завжди треба починати з форми (жанр, стиль, стилістика), оскільки рух літератури, зосібна українського письменства, – це насамперед рух форми, незмінним у якій є лише епіцентр художнього мислення автора твору – людина та її буття. Згадаймо, що така концепція світобачення й світовідтворення митця чи не найбільше і найчастіше викликала заперечення офіційного радянського літературознавства, соцреалізм якого передбачав форму як орнаментальну прикрасу змісту. І не більше, адже літературна творчість – неодмінно «соціалістична за змістом» і «національна за формою», відтак, мовляв, остання не може впливати на змістове наповнення художнього твору.

Знову ж таки згадаймо, як свого часу вже інший Білецький – Олександр, що був рупором та ідейним натхненником соцреалізмівських підходів до будь-яких явищ в аналізі творів української літератури, не тільки кепкував з «Історії української літератури (від початків до доби реалізму)» Дмитра Чижевського, а й піддавав її нещадній критиці, звинувачуючи визначного діаспорного вченого в тому, що саме він своєю історико-літературною працею, мовляв, «обезкровив історію нашої літератури», розглядаючи («За прикладом німецьких буржуазних літературознавців») тільки формотворчий вияв творів, котрий, мовляв, аж ніяк не зв'язаний ні з політикою, ні з класовою боротьбою, ні з партійною ідеологією тощо. Як справедливо зауважує з цього приводу Михайло Наєнко, «останнє цілком очевидно виказувало звуженість і спрощеність радянської наукової методології, оскільки відомо, що форми художньої творчості функціонують і змінюються не довільно, а відповідно до змін і в естетичній, і в суспільній свідомості людства, відповідно до зрушень (у широкому розумінні) в історії людської цивілізації. Саме це і мав на увазі Д.Чижевський, коли говорив у своїй «Історії…», що для визначення вартості художніх творів і літературних періодів недостатніми будуть лише проблеми стилю, стилістики; велику роль при цьому відіграють і питання ідеологічного розвитку» [2,7].

Тому коли знайомишся з такою історико-літературною працею Леоніда Білецького, як «Три сильветки: Марко Вовчок, Ольга Кобилянська, Леся Українка», що була опублікована у канадському видавництві «Тризуб» (Вінніпеґ, 1951) після переїзду вченого 1949 року на постійне місце проживання до Канади, усвідомлюєш, що така концепція Дмитра Чижевського була органічною в середовищі, по суті, всіх діаспорних дослідників історії українського письменства. Адже і творчість Марка Вовчка, і творчість Ольги Кобилянської, і творчість Лесі Українки Леонід Білецький розглядає передовсім крізь призму стильових ознак, що змінювалися разом із змінами ідейно-естетичних орієнтирів як самих авторів, так і відповідної суспільної свідомості. І форма в їх творах, на переконання літературознавця, посутньо визначала змістове наповнення кожного із використаного ними жанрових утворень – оповідання, повісті, роману, драматичного етюду, драматичної поеми тощо. Щодо цього цікавим є висновки вченого про стильові особливості творчості названих письменниць.

Про Марка Вовчка: «…найвидатніше її досягнення – стиль розповіді від імені дійової особи в формі й темпі усної мови й її надзвичайна мова, що й до сьогодні ще вважається найкращою […] Вона творить новий літературний жанр: соціальну повість, що пізніше так широко позначилася в українському письменстві […] Етнографічно-побутовий реалізм Квітки й Куліша доведений у Марка Вовчка до повного його вивершення. Тільки реалістична школа Свидницького і Нечуя-Левицького в українській літературі поглибила стильову манеру Марка Вовчка» [3, 21-22].

Про Ольгу Кобилянську: «…як письменниця вона є найсильніша повістярка й новелістка з усіх жінок цілої слов'янщини. В українській літературі О.Кобилянська започаткувала новий стильовий напрям – неоромантизм. Першою стає в оборону української в літературі жінки. В розробленні характерів і ситуацій – найглибший психолог і філософ у літературі […] Створила найталановитіший жанр повісті (йдеться про форму і структуру «Землі». – *Л.Б.*), що й до сьогодні стоїть у ряді найвидатніших повістей в українській літературі» [4, 74].

Про Лесю Українку: «Леся Українка в українській літературі найсильніший неоромантик, що виявилося в її ліриці, в поемі і в глибоко національній драмі, і вершина цього стильового багатства – її незрівняна «Лісова пісня». Леся Українка, як і Ольга Кобилянська, свідомо виводила українську літературу з обмеженого кола свого існування в безмежні простори світової літератури, з нею разом і ті національні

ідеї визвольної боротьби України бути паном своєї землі і багатющої культури» [5, 126-127].

Як переконуємося, формотворче, зосібна стильове означення торів Марка Вовчка, Ольги Кобилянської та Лесі Українки, Леонід Білецький як історик української літератури виводив не лише з розвитку національно-художнього літературного процесу, а із змін тодішньої суспільної свідомості.

Таке поєднання «суб'єктивності» й «об'єктивності» в цьому русі – своєрідний закон, що характеризує поступ не тільки мистецтва слова, а й сценічного, музичного мистецтва, не лише національного письменства, а й світової літератури. Відтак, на переконання вченого, завдання історика літератури і полягає в тому, щоб вписати її в цю закономірність через дослідження окремих (естетично визначних) письменницьких постатей. Зрозуміла річ, таке завдання Леонід Білецький у своїй історико-літературній праці «Три сильветки: Марко Вовчок, Ольга Кобилянська, Леся Українка» виконував не механічно, звівши довільно творчість трьох письменниць-жінок до пошуків ними стильових самовиражень, а виходив насамперед з цілковитої відповідності їх творів до етапів розвитку загальноукраїнського літературного процесу та їх стильових домінант – реалізм, психологічний реалізм, модернізм з його розгалуженнями неоромантизму і символізму. В результаті такої концепції дослідження названих жінок-письменниць Леонід Білецький не лише окреслив формальні особливості їх прози, поезії і драматургії, зокрема їх стильових ознак, а й максимально відтворив специфіку духу української літератури, яка завдяки Марку Вовчку, Ользі Кобилянській та Лесі Українці виборола суверенне право нашого національного письменства в колі світової літератури.

Перебравшись до Вініпеґу, ці погляди на розвиток української літератури Леонід Білецький щораз розширював, удосконалюючи їх методологію. Тут, у цьому канадському місті, де мешкало на тоді кількасот українців, він працював в «Осередку культури й освіти» як член дирекції, а згодом у редакції газети «Український голос» (від 1951 р.) і як директор «Ради української школи» в «Союзі українців-самостійників». Та найпліднішою праця його все ж була в Українській вільній академії наук, яку очолював професор Дмитро Дорошенко, а після його смерті 1951 року – Леонід Білецький.

Власне, цю наукову посаду він обіймав до кінця своїх днів. Однак саме робота в Українській вільній академії наук сприяла йому в реалізації своїх творчих планів, серед яких одним із найважливіших (і найдавніших) була підготовка і видання творів Тараса Шевченка за «власними принципами впорядкування та коментарями» (М.Ільницький). Це історико-літературне завдання вчений виконував надзвичайно сумлінно і прискіпливо до першодруків Кобзаря упродовж кількох літ. Починаючи з 1952 і завершуючи 1954 роком, при фінансовій підтримці видавництва «Тризуб» вийшло чотири томи творів Тараса Шевченка як видання УВАН. Останній, п'ятий том, Леонід Білецький уже не побачив: помер 5 лютого 1955 року.

Як історико-літературна праця вченого – видання, упорядкування і науковий коментар до неї, а також до кожного тому спеціально написані ним вступні і загальні коментарі – вже сама собою викликала різні думки, іноді суперечливі, почасти й заперечувальні. І не тільки в діаспорному середовищі, а й серед шевченкознавців материкової України. Все пояснювалося незвичністю підходу вченого до подачі творів Тараса Шевченка, а відтак і до кінця незрозумілою концепцією їх структурування. Саме цим видання творів поета різнилося від інших, попередньо виконаних упорядкувань (до речі, як на еміграції, так і в УРСР). Як пише Богдан Романенчук у своєму «Азбуковнику», така «редакція примітна тим, що Шевченкові поетичні твори упорядковані не хронологічно, як попередньо, а циклічно, за окремими циклами, відповідно до поетового душевного стану, в якому виявилася його велика творча сила, або відповідно до місця, де поет перебував і писав вірші» [6, 343]. Вочевидь, такий підхід ученого був спонукою від самого Тараса Шевченка, який групував свої поезії в художньо та ідейно-естетично викінчені цикли. «Крім того, упорядник прийняв засаду, відмінну від традиційної, першодруку Шевченкових поезій, себто першу редакцію, а не останню, як робили попередники, – зазначав Богдан Романенчук. – Ця засада, на його думку, має ту перевагу, що перша редакція найщиріша і найбезпосередніша, вона передає якнайвірніше поетові настрої й переживання в хвилі їх появи, а пізніше поправки і зміни відбиваються уже інші, пізніші настрої й міркування, які, мабуть, і були спокусою до змін» [7, 343].

За свідченням цілого ряду шевченкознавців, і передовсім Леоніда Білецького, такі пізніші від першодруку поправки, що їх вносив сам автор чи редактор, не завжди були доречними

в тих або інших поезіях, іноді вони і видозмінювали твір, спростовуючи в такий мимовільний спосіб первісний задум поета. Має тут рацію Богдан Романенчук, який у своїй статті про Леоніда Білецького зауважує: традиційний погляд дослідників на те, що пізніша редакція першодруку незрідка буває досконалішою від початкової, а відтак для наукового видання важливішою, викликав спротив у вченого. І він доводив, що такий погляд неправильний, адже Тарас Шевченко зчаста робив «поправки в свої творах не так з естетичних міркувань, як радше з речових, які на мистецький рівень не мали впливу». Тому-то логічним сприймається прагнення Леоніда Білецького до кожного циклічного групування творів поета подавати пояснювальні статті, що мотивують появу кожного циклу поезій, і надавати інформацію «про історію кожного циклу, історію тексту, видань, речевий склад і постання, а після тексту загальну внутрішню історію циклу, характеристику й літературно-ідеологічну інтерпретацію» [8, 343].

Щодо інтерпретації, то з Леонідом Білецьким не завжди в усьому можна погодитися, бо він беззастережно як апріорний суспільно-політичний підхід в аналізі поетичних творів Тараса Шевченка (включаючи й ті, що не були вислідом будь-яких суспільних чи політичних розмислів) взяв як наскрізну концепцію упорядкування та наукового редагування. Тим часом не всі поезії можна пояснити, виходячи з таких позицій. Приміром, поема «Катерина», що з'явилася ще 1840 року у першому виданні «Кобзаря», аж ніяк не написана з соціально-політичних позицій, а радше з позицій співчутливих до людського горя, людської трагедії. То вже згодом, коли поет, переживши чимало власних потрясінь, збагнувши глибинні пласти національної історії, суспільну трагедію поневолення українців, він зусібічно усвідомить те, що, власне, й зробило його національно-політичним речником та пророком українського народу. Як робить справедливий висновок Богдан Романенчук, такий «політичний підхід до всього Шевченка привів дослідника до того, що він бачив у «Катерині» два протилежні світогляди, два протилежні національні типи, що себе взаємно виключають, а у взаємних стосунках ведуть неминуче до конфлікту й катастрофи, в якій завжди гине слабший, хоч в основі своїх духовних властивостей виявляє глибшу натуру, суцільну й послідовніше, а в своїй душі носить «вищу правду». Погляд цей не витримує критики, хоч він дуже патріотичний» [8, 344].

Як для історика літератури Леонід Білецький в інтерпретації деяких творів Шевченка подав доволі переконливий образ поета. Він справедливо вважав його романтиком від першого до останнього твору. Однак учений трактував Шевченківський романтизм не як стильову ознаку, а як світоглядну категорію, що всуціль пронизує всі його твори – як раннього, так і пізнішого періодів. Відтак літературознавець не погоджується з твердженням окремих шевченкознавців про те, що наприкінці свого життя поет став переконаним реалістом. Проте це правда лише з одного боку: коли мова йде про реалізм Шевченка як світоглядну засаду; з іншого боку, коли дивитися на твори Шевченка крізь призму реалістичного напряму в літературі того часу, то можемо запримітити, що чимало з них написані з використанням реалістичного типу художнього мислення й відображають реальний стан засобів ідеалізації.

Варто зауважити, що у всіх чотирьох томах Леонід Білецький дотримується виробленої ним самим історико-літературної концепції: до першого тому він включив поезії ранньої доби, коли Шевченко перебував у Петербурзі, до другого тому ввійшли всі найважливіші політичні, історичні і біографічні твори, написані в часи перебування поета в Україні, до третього тому упорядник включив ті поетичні твори, що були створені Шевченком упродовж перших чотирьох років заслання (1847-1850). І, нарешті, до останнього, четвертого, тому були залучені всі твори Шевченка, написані в 1857-1861 роках, тобто в останній період його творчості. До кожного з томів Леонід Білецький подав вступні і завершально-пояснювальні статті (скажімо, «Шевченко й Україна», «Шевченко й Кирило-Мефодіївське братство», «Вина і кара Шевченка», «В казематі», «Світогляд Шевченка», «Романтизм Шевченка», «Естетика Шевченка», «Композиційна форма поезій Шевченка»).

Повторюємо, таку історико-літературну концепцію упорядкування не всі сприймали однаково. Наприклад, радянські шевченкознавці негативно оцінювали це видання і такі підходи Леоніда Білецького в подачі творів Тараса Шевченка. Наприклад, «Шевченківський словник», що вийшов у двох томах 1976 року в Києві, так писав про це: «Тенденційно готував літературну спадщину Шевченка й редактор

чотиритомного «Кобзаря» Л.Білецький (Канада, 1952-1955). Для видання характерна відмова від остаточно опрацьованих, старанно вивірених і виправлених текстів, які призначив до друку сам поет, надавши їм вищої ідейно-художньої довершеності й тим зафіксувавши свою остаточну творчу волю. Редактор, виходячи з хибних уявлень про творчий процес Шевченка, подав тексти поета в ранніх варіантах, довільно вважаючи їх «кращими» [9, 119]. Таку позицію можна поділяти чи, навпаки, заперечувати, однак сам факт появи і наукового відредагованих творів Шевченка у чотирьох томах, з одного боку, засвідчує цілком природне бажання Леоніда Білецького зазнайомити українського еміграційного читача з творчістю Шевченка, а з іншого – виявляє його самостійну історико-літературну концептуалізацію ідейно-естетичних явищ українського національного письменства, зокрема його класичної спадщини.

Тому має рацію Микола Ільницький, коли стверджує, що «принцип, яким керувався Л.Білецький при підготовці поетичних творів Шевченка, не можна вважати найоптимальнішим, але він цілком можливий як один із варіантів, що дає можливість простежувати психологію творчого процесу поета» [10, 36]. З нинішніх вимог українського літературознавства такі погляди, такі підходи до оцінок історичних та літературно-художніх явищ сприймаються як такі, що безумовно зацікавлять сучасного історика українського письменства. Як, зрештою, зацікавлять його і методологічні судження діаспорного вченого, основні засади яких він здебільшого систематизував упродовж багатьох літ у струнке вчення про методологічні концепції, передовсім української літературно-наукової критики. Доречно зауважити, що в їх основу лягли лекційні виклади, які Леонід Білецький подавав для студентів різних університетів – Києва, Кам'янця – Подільського та Львова, що стали головними у побудові ним фундаментальної праці «Основи української літературно-наукової критики (Спроба літературно-наукової методології)».

А його естетична концепція, яку вчений використовував у своїх історико-літературних дослідженнях, чи не найґрунтовніше розроблена в такій розвідці, як «Перспективи літературно-наукової критики».

Про ці та інші праці Леоніда Білецького в галузі методології літературно-наукової критики, її історії і теорії в національному літературно-художньому процесі ґрунтовні статті написав Микола Ільницький (Див. його: Критики і критерії: Літературно-критична думка в Західній Україні 20-30-х рр. ХХ ст. – Львів, 1998. – С.32-51; Леонід Білецький – історик українського літературознавства // Леонід Білецький «Основи української літературно-наукової критики / Спроба літературно-наукової методології / – К., 1998. – С. 7-26], тому ми свідомо не розглядаємо їх тут, а зосереджуємося головним чином на аналізі концепцій та методологічних засадах діаспорного вченого як історика національного письменства.

З-поміж такого типу його досліджень виокремлюється написана ним на основі лекційного курсу для студентів заочної форми навчання Українського технічно-господарського інституту в Подєбрадах (Чехія) в 1937 році «Історія української літератури» (вочевидь, найперші начерки з'явилися ще 1922 р., коли у м. Каліш (Польща) репринтним способом була видрукована його «Історія української літератури»), а згодом доповнена і перероблена «Історія української літератури: Народна поезія» (том 1), що була видна за сприяння Українського церковного товариства в Авґсбурзі 1947 року. Цей варіант, до речі, підготовлений нами до друку і чекає свого видання. Врешті, оскільки він найповніший, тому й аналізуватимемо його особливості викладу, структури. І зробити це порівняно нескладно, якщо заглибитися в написання інших подібних праць інших істориків українського письменства і, зіставляючи їх з «Історією…» Леоніда Білецького.

Тож пригадаймо, що знамениті «Історії української літератури» Михайла Грушевського (перші п'ять томів вийшли впродовж 1923-1926 років), Сергія Єфремова (перше видання побачило світ 1911 року, видання четверте з «одмінами й додатками» – 1924 року), на відміну від уже згадуваної «Історії…» Дмитра Чижевського, важливу увагу приділили дослідженню української ментальності («характеристика національного типу») в подачі усної народно-поетичної творчості. Схожим шляхом пішов і Леонід Білецький. Він, означивши у вступі саме поняття «література», її специфіку образності, її естетичну функціональність, її приналежність до загальної історії народу, її природний зв'язок з народною творчістю та дохристиянською вірою і міфологією, постулює два важливі моменти – виокремлення основних епох, у яких творчо побутував український народ, а також яскравих ідейно-естетичних явищах, які створив (самобутньо

й самоцінно) цей народ упродовж своєї багатовікової історії. Вочевидь, це й стало певною методологічною концепцією Леоніда Білецького: учений означився в ній як дослідник не лише «народної поезії», а й як процесу формування національного типу через розвиток його вірувань, міфологічних уявлень, перехресних впливів європейської та азійської культур на його свідомість, через його обряди, одяг, звичаї. І все це подається ним як вислід розвитку українського народу у певні епохи (приміром, дохристиянські, християнські, історичні тощо).

Власне, фольклору Леонід Білецький, на відміну від Дмитра Чижевського, у якого з «самого початку дослідницької роботи усталився погляд, за яким неважко помітити певну недовіру до цього виду творчості: мовляв, несе він у собі нашарування найрізноманітніших епох і тому «чистоту експерименту» (в даному разі – характеристику літературного процесу) забезпечити на зможе» [11, 8], надавав важливого значення у формуванні не тільки психофізичного (ментального) типу, а й оригінальної літературної творчості. Згадаймо, що такої позиції дотримувався в своїх «Історіях…», наприклад, Михайло Грушевський, який надавав величезного значення в характеристиці «дописемного» періоду в українському літературному процесі, чи Сергій Єфремов, який ґрунтовно розглядав усну народно-поетичну творчість лише у «записному» вигляді і тільки в той період (час, епоху), коли він зроблений, тобто записаний.

Згідно із постульованою у вступі «Історії української літератури» позиції, Леонід Білецький відповідно компонує свою «Історію...» за принципами хронологічної появи тих чи тих фольклорних явищ, їх творчого побутування в тих чи тих регіонах України, їх своєрідності появи та функціонування. Відтак двадцять розділів, органічно й мотивовано сполучених між собою, відбито навіть у їх назвах: «Антропологічні, територіальні й культурні властивості українського народу», «Український народ, його побут, вдача, звичаї й віра», «Вірування українського народу», «Обряди українського народу», «Весняне зрівняння денне і весняні обряди», «Весняний цикл народних пісень», «Літній зворот сонця», «Обряди осіннього зрівняння дня й ночі», «Обряди, що не зв'язані з народним календарем», «Весілля», «Похоронний обряд», «Загальне значення народних обрядів», «Головні джерела появи народної поезії», «Народна поезія від обряду відділена», «Релігійна епічна поезія», «Українські народні думи», «Українська народна пісня як подальший мистецький розвиток української пісенної творчости», «Пісні історичні», «Пісні побутові», «Стиль і ритміка пісень».

І ще одне, що торкається методологічної концепції «Історії української літератури» Леоніда Білецького, яка, вочевидь, зазнала впливу вченого як дослідника української літературно-наукової критики. Бо ні там, ні там він не залучав до аналізу писемних й усних ідейно-естетичних явищ якихось нових концепцій, нових методологічних підходів. Так, він був прибічником психо-лінгвістичної теорії Олександра Потебні, використовував у своїх аналітичних студіях засади філологічної школи літературознавства. Однак, майже не сприймав нових наукових віянь, що були помітними, приміром, у часи його перебування в Празі, де у 20-30-х роках діяв лінгвістичний гурток, до якого входили Ян Мукаржовський, Роман Якобсон та інші представники структурального аналізу поетичного твору. Загалом, за спостереженням Миколи Ільницького, це стосувалося не лише нових методологічних підходів у літературознавстві, а й різних напрямів у літературі. Власне, на такий висновок наштовхує і вступ до «Історії української літератури», в якому Леонід Білецький чітко означує прийнятні ним три головні напрями у розвитку національного письменства: класицизм, романтизм і реалізм. На його переконання, «це три найосновніші розуміння літератури як такої і в тій чи іншій формі та сполуці змінюють один одного в історії літератури аж до сьогоднішнього дня» [12, 11].

Відтак стає зрозумілим вибір історико-літературних явищ для їх аналізу Леонідом Білецьким: передовсім твори і постаті класичного національного письменства. Як справедливо пише Микола Ільницький, він упродовж усього життя так і «залишився людиною радше дев'ятнадцятого, аніж двадцятого століття, орієнтованою на високі гуманістичні ідеали й естетичні вартості мистецтва», його уваги не привертали лише ті, «чия творчість базувалася на засадах модернізму і несла з собою деструктивні тенденції» [13, 21]. Це аж ніяк не означає, що він не цікавився (ба, й писав про них) модерними віяннями, наприклад, у творчості Лесі Українки, Павла Тичини, Олександра Олеся, Ольги Кобилянської…

Наукову спадщину вченого з української діаспори треба сьогодні перевидавати, її треба знати задля подальшого розвитку вітчизняно-

го літературознавства й науки про національне письменство.

1. Цит. за: *Мандрика М*. Леонід Білецький. – Вінніпег, 1958. – 56 с.
2. *Наєнко Михайло*. Дмитро Чижевський і його «Історія української літератури» // Дмитро Чижевський. Історія української літератури (від початку до доби реалізму). – Тернопіль, 1994. – С.3-15
3. *Білецький Леонід*. Три сильветки: Марко Вовчок, Ольга Кобилянська, Леся Українка. – Вінніпег, 1951. – 127 с.
4. Там само.
5. Там само.
6. *Романенчук Богдан.* Білецький Леонід // Богдан Романенчук. Азбуковник: у 2-х т. – Т.1. – Мюнхен, 1976. – С.342-345.
7. Там само.
8. Там само.
9. Шевченківський словник: у 2-х т. – Т.1. – К., 1976. – С. 119.
10. *Ільницький Микола*. Критики і критерії: Літературно-критична думка в Західній Україні 20-30-х рр. XX ст. – Львів, 1998. – С.32-51.
11. *Наєнко Михайло*. Дмитро Чижевський і його «Історія української літератури» // Дмитро Чижевський. Історія української літератури (від початку до доби реалізму). – Тернопіль, 1994. – С.3-15.
12. *Білецький Леонід*. Історія української літератури. Народна творчість. – Авґсбург, 1947. – 368 с.
13. *Ільницький Микола*. Критики і критерії: Літературно-критична думка в Західній Україні 20-30-х рр. XX ст. – Львів, 1998. – С.32-51.

В статье исследовано литературоведческие и методологические концепции истории украинской письменности, предложенные и разработанные в свое время ученым украинской диаспоры Ленидом Билецким (1882-1955). Доказано не только их новизну, что в 20-50-е годы прошлого столетия воспринималась как продуктивная, но и актуальность, что полностью вписывает их в современное развитие национальной науки об истории украинской литературы.

***Ключевые слова**: история украинской литературы, ученый украинской диаспоры, Леонид Билецкий, концепции, методология.*

The article investigates literary critical and methodological concepts of the Ukrainian letters history, which were suggested and developed by the Ukrainian diaspora scholar Leonid Bilets'kyi (1882-1955). Not only their novelty perceived as productive in the 20-50s of the previous century, but also their topicality that completely places them in the contemporary development of the national science about the Ukrainian literature history.

***Key words**: history of the Ukrainian literature, the Ukrainian diaspora scholar, Leonid Bilets'kyi, concepts, methodology.*

УДК 821.161.2
ББК 83.3 (4Укр)

Леонід Рудницький
Leonid Rudnytzky

ЗБОЛЕНЕ СЛОВО ПРАВДИ: ХУДОЖНЄ ОСМИСЛЕННЯ ГОЛОДОМОРУ В ЛІТЕРАТУРІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

THE ANGUISHED WORD OF TRUTH: THE *HOLODOMOR* ARTISTIC COMPREHENSION IN DIASPORA LITERATURE[1]

Огляд літературного жанру про український Голодомор 1932-1933 років охоплює найбільш знакові поетичні, прозові та драматичні твори, написані переважно митцями української діаспори у період 1930-х – 2010-х років. Розглядаючи поезію як провідну для українців форму психо-

[1] An earlier version of this paper was delivered at the *Holodomor* Conference organized by the Embassy of Ukraine and the Shevchenko Scientific Society in Washington, D.C., on April 5, 2008. Ukrainian-language extracts and summaries have appeared in various newspapers both in the United States and Ukraine.

Попередній варіант цієї статті був виголошений на конференції, присвяченій Голодомору, котра була організована Посольством України та Науковим товариством імені Шевченка у м. Вашингтон (США) 5 квітня 2008 року. Україномовні уривки та резюме з'являлися у різних газетах як у Сполучених Штатах, так і в Україні.

© Рудницький Л., 2014–2015

аналізу у сприйнятті, переосмисленні та подоланні життєвих незгод, виокремлюючи дві категорії літературного відображення цієї трагедії та їх характерні ознаки, зупиняючись на аналізові найпримітніших поетичних інтерпретацій, а саме «На українському кладовищі» (1933) Олекси Гай-Головка, «Пекло на землі» Андрія Легота та «Хрест» (1976) Миколи Руденка, декларуючи появу «документальної поезії» у поемі «Голодомор» (2007) Ніни Виноградської, зроблено висновок про важливість гуманістичної ролі поета у сучасному світі та необхідність поезії для збереження подій трагедії у колективній свідомості українського народу й підтвердження цінності людського існування.

Ключові слова: *літературний жанр, Голодомор, український народ, поезія, проза, драма, психоаналіз, релігійність, катарсис, примирення, прощення.*

In chapter four, entitled "Soviet Historical Fiction on the Famine," of the *Report to Congress* published by the staff of the Commission on the Ukrainian Famine, headed by the late James Mace, we are offered the following pertinent information on our topic:

"Like the once-taboo subject of the Gulag, the Ukrainian Famine of 1932-33 has surfaced from time to time in post-Stalinist Soviet fiction and literary criticism in both Ukraine and Russia. Four writers who deal with the Famine at some length are Ivan Stadniuk in his novel *Liudi ne angely* (People Are Not Angels), first published in the Leningrad journal *Neva* in December 1962, subsequently issued in book form in Russian, Ukrainian and English and also as a play in 1967; Petro Lanovenko in *Nevmyruchyi khlib* (Undying Bread, 1981); Mikhail Alekseev in *Drachuny* (Fighters), first serialized in the journal *Nash sovremennik* (Our Contemporary) in 1981 and soon thereafter as a book; and Vladimir Tendriakov in the novel *Konchina* (The Demise, 1974)" [1, p.97].

The Report does not mention the first major work of fiction on the Famine, published in Lviv in 1934: the novel *Mariya* by Ulas Samchuk (1905-1988), one of Ukraine's premier 20th century prose writers. Strictly speaking, this cannot be considered an error of omission on the part of the Commission, because Lviv (and indeed the whole of Western Ukraine) was at that time not under Soviet occupation [2]. *Mariya* is a chronicle of the life of a simple woman who, like millions of other peasants, becomes a victim of the *Holodomor.* The author dedicated the novel to all the mothers who, like Mariya and her daughter Nadiya, together with her infant, suffered death through starvation in Ukraine during what became later known as the cursed years of Stalin's terror.

While the Commission's Report covers the major prose works on the Famine, it does not include poetry. It does not mention the great Soviet-Ukrainian symbolist Pavlo Tychyna (1891-1967), who uses the Famine as a background for the final part of his magnificent poem *Skovoroda.* This poem is a *sui generis* rhapsodic elegy, in which the author pays homage to the victims of this man-made catastrophe and Soviet terror in general, including the writer-essayist Mykola Khvylovy (1893-1933), who committed suicide in protest against the inhumanities of Stalin's regime [3, p.125]. In addition, there are several other literary works, written at that time, the authors of which try to come to terms with a genocide that has no precedent in history. Most of these literary reactions to the tragedy are in poetic form, which is rather typical of the Ukrainian people. Literature, and especially poetry, has in the past served — and continues in the present (although to lesser degree) — to serve as a form of psychoanalysis for the Ukrainian people, who often, in trying to cope with the vicissitudes of life, perceive reality through the prism of poetry and through song, as well as other art forms. This, of course, could not happen, truly and authentically, in Soviet-occupied Ukraine, as indicated by the Report to Congress, in the next paragraph of the cited Chapter:

"The lifting of the once-absolute taboo on the Famine does not imply a full portrayal. Rather, it has only meant the creation of a new set of limitations on how far the author can go. Fiction, of course, does not necessarily demand verisimilitude. In the West, fiction writers, including those who write on historical themes, are under no special obligation to interpret reality and history in any way other than the way they choose. In non-totalitarian societies, historical fiction, like all fiction, is a literary genre where style is at least as important as content in being the measure of a novel's aesthetic merit" [4].

Suffice it to say, that most of the literary prose works mentioned in the Report, and a few others, are of no significant esthetic merit and have not attained great popularity. None of them reach the level of, for example, Franz Werfel's magnificent 1933 novel *Die vierzig Tage des Musa Dagh (Forty Days of Musa Dagh),* which is a compelling story of the Armenian genocide of 1915-1921

perpetrated by the Turks. With this novel, the Austrian writer set a lasting monument to this historic event, the consequences of which still reverberate today in international politics. Werfel's work appears to have no equivalent, either in Ukrainian or Russian literature, with the exception of Vasyl Barka's *Zhovtyi knyaz (The Yellow Prince),* which is discussed by Jean-Pierre Cap elsewhere in this issue (The Ukrainian Quarterly, Vol. LXIV, No. 1-2 (Spring-Summer 2008, pp. 119-132). For better or for worse, the Ukrainian literary reaction to the tragedy, which was swift and immediate, is for the most part in poetry, probably for the reason mentioned earlier — i.e., for the Ukrainian people, poetry is a cathartic, psychoanalytical process.

It is interesting to note that in the West, immediately after WWII, there were voices questioning the writing of poetry altogether. "To write poetry after Auschwitz is barbaric," said the German philosopher and social critic Theodor Adorno (1903-1969). This type of view could never be seriously considered in the Ukrainian realm, where the primacy of the poet and his sacred activity is never questioned, no matter what calamities befall the people. Conscious of the fact that poetry is a gift of God, the Ukrainians would rather accept Goethe's dictum concerning the mystic origin of poetry and of the poet's divine ability to express and assuage even the greatest of sorrows and sufferings: "*Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,/Gab mir ein Gott, zu sagen, was ich leide*." ("*And when the human being falls silent in his pain/ A god gave me [the power] to say what I suffer*.") [5], wrote Goethe while attempting to come to terms with evil in this world through poetry.

For the Ukrainians "song is existence," to quote a line from Rainer Maria Rilke (1875-1926), and the task of the poet is to transform the banality of everyday life into song. The poet, the "One appointed to praising," [6] unites the living with the dead through his unconditional praise of existence, because as Rilke puts it:

"*Not understood are the sufferings.*
Neither has love been learned,
And what removes us in death
Is not unveiled.
Only song over the land
hallows and celebrates." [7]

The poet has the divine right to spiritualize existence, to endow it with order, grace and beauty. Thus poetry not only mitigates suffering; it overcomes it. Rilke offers a metaphysical rationale for this belief in the following short poem consisting of questions and answers:

"*Tell us, o poet, what it is you do, – I praise.*
But the deadly and monstrous things,
How can you bear them, how can you accept them? – I praise
But the nameless, the anonymous,
How can you, poet, call upon them? – I praise,
What right have you, in every disguise,
In every mask to be true? – I praise.
And how is it that the calm and monstrous things,
Like star and storm know you? – Because I praise" [8].

Perhaps this kind of lyrical, mystic inwardness, this existential *amor fati,* which fuses transcendence and immanence, is the main reason for Rilke's enormous popularity in Ukraine. It, at least partially, explains the spiritual affinity of the numerous Ukrainian poets who have either translated Rilke or were influenced by him in their writings. Thus writing poetry about the *Holodomor* (and for that matter about all tragedies) is not a question of simply converting stark despair into blissful hope, but rather a coming to terms with a horror, the consequences of which can only be overcome through an intractable faith. This type of poetry therefore has a religious nature. It is, in the final analysis, the reaffirmation of man's existential purpose based on an intuitive certainty of an all-loving God. For the Ukrainians, its essence is acquiescence.

One of the earliest poems on the Famine, "In a Ukrainian Cemetery," was written in 1933 by Oleksa Hai-Holovko (1910-2006), an eyewitness to the tragedy. He wrote it in Ukraine and, for reasons of personal safety, memorized the poem, burned the original text and later reproduced it from memory in Canada. The following is an excerpt in a rather inadequate prose translation:

"*A red blizzard ... wailing and weeping*
Pierce the bloody thick mornings.
I am in my sorrowful Ukraine,
Crucified by Moscow on an honest cross.

Around me – graves, graves, graves,
In the graves lies my wretched country.
O holy fate, give me strength,
That I may say the hereto unsaid.

The fiery word that seizes the heart,
We languish and perish in cruel prison.
There is no salvation, none, none, none,
Alone, we cannot get escape from hell ..."

This utter despair of the poet is poignantly expressed in the repetition of individual words –

"graves" and "none" – for the immensity of the happening is so overwhelming, it renders the poet almost speechless. There appears to be an intrinsic, tragic frustration inherent in the process of communicating events of such magnitude. In some cases, their poetic articulation must, by the very nature of the medium, remain in *chiffres* to be interpreted by the reader. Thus, this *Holodomor* genre of literature can be classified in two categories: some of these works are but poetic gut-reactions, so to speak, to the ineffable horror; while others describe the historic events in more concrete terms while attempting simultaneously to offer a metaphysical explanation for the evil. A profound consciousness of God is the lifeblood of these poems in which mysticism and eschatological motifs abound. Both these categories, however, leave the poet with the feeling of tragic inadequacy, a sense of failure to communicate the demoniac enormity of the calamity. The first category displays a strong inclination to the inscrutable, the mythogenic, while the other bespeaks the stark-ness of the author's identification with human suffering. A good example of the first is Mykola Rudenko's poem "Khrest" ("The Cross"), which is accorded separate treatment in this issue, while Hai-Holovko and others comprise the second category.

Another early poem of the second category is "Hell on Earth" by Andriy Lehit (1916-), in which the author sets forth concrete details on the progression of the Famine. Here are several stanzas:

"*The sycamores at the roadways rustle no more*
Only the bare stumps burn like lanterns
Soundlessness reigns over the bare fields,
And the plundered Ukrainian land sleeps.

But here comes nineteen thirty three,
The year the people called the accursed,
When every barn, bin and corner of granary
Was swept clean by the red broom.

They took the horses and bulls to the collective,
They took the wagons, plows, and harrows, too,
They took some people to the distant north,
While others died of hunger and starvation.
……..
The famine chased the elders away
Into Turkestan, Siberia, the forest of Ural,
Pens, sheds and fences were burned in the ovens,
Livestock and grain were taken by the soldiers."

In enumerating faithfully the tragic historical events, the author stresses the unprecedented nature of the horror. Later in the poem, we read that if Taras Shevchenko were to rise from his grave, he would weep, for the hell reigning in Ukraine under Stalin is incomparably worse than the reign of Tsar Nicholas in his lifetime:

"*In Kyrylivka, where he grew up*
In a ragged and unheated hut,
A woman stoops, as if taken down from the cross,
A mother over her prostrated children.
……

"Bread," cried little Olia,
"Sleep, child, you'll dream of it,"
And the red broom emptied
The barn, the shed, and the cellar.

"Milk," cried the younger Ivas,
"Sleep, my beloved Ivasyk, without milk:
Herod Stalin is raging at us,
He has taken our cow to the slaughterhouse."

...She put out the lamp, and laid herself down...
But without closing their eyes for a minute
that night,
As already had half of the village,
The three of them fell asleep for eternity" [9].

There are many works of this genre, written in the 1930s, which were, for obvious reasons, published years later in the Diaspora. Among the leading proponents of this genre are: the writer and journalist Anatol Halan (pseudonym of A. Kalynovsky, 1903-1987), known primarily for his humorous-satirical poetry; the poet-translator Oleksa Veretenchenko (1918-1993); and the prolific Canadian-Ukrainian writer Yar Slavutych (pseudonym of Hryhoriy Zhuchenko, 1918-).

While some references to the Famine may be found in the poetry of dissidents in the Brezhnev era, there is no question that the most powerful poetic work written at that time is Mykola Rudenko's "Khrest" (1976). In contrast to the other works, "The Cross" is available (albeit in a very limited edition) in an excellent English translation by Roman Tatchyn [10].

The poem combines subjective, autobiographical motifs, i.e., the conversion of the author from Marxism to Christianity, with fictionalized historical elements and mystical, religious imagery. It is a riveting dramatic account of Commissar Myron, who returns to his native village in the year 1933 to find all its inhabitants, including his mother, no longer among the living.

The Introduction, which precedes the eight cantos comprising the poem, begins with the conversion of the author:

"*No, I don't rue my having been a Marxist –*
In life, I searched for new religions.

For without faith, what are we? ...
Beasts conditioned
With underdeveloped brains confined
to darkness."

This *confession de foi,* which reveals the searching nature of the author and his Faustian quest, is followed by his realization of the suffering that awaits him and thus introduces a theological dimension to the work. Admitting that he once was an adherent of a false religion, he now perceives himself as a man in search of the Truth within him, because this Truth, he believes, is "the First and Last foundation" of all things.

"*Falsely was I led by 'prophets' risen,*
Through straights and passes
Most perilous and stormy....
Now, withal, my new poems lie before me,
For which I'm to be adorned with prison."

And he continues addressing with the defiant words of a neophyte his future jailers:

"*But you won't break me or my struggle lessen,*
Nor with your lies the Sacred Tablets shatter,
It wouldn't hurt for you to learn the lesson,
That Eternity –
Is God!...
And that's what matters."

What follows is a moving account of the plight of Myron, "a Bolshevik like steel," a communist who fervently believes the propaganda fed to him by Moscow and rejects any notion of a man-made famine:

"*... he declines this truth to grasp:*
He'd seen how Moscow's tribes
Lived short on food, in rations cast –
Yet each man-jack alive."

Against the overwhelming evidence to the contrary, the Commissar argues with himself in the following inner monologue:

"*And wherefore then, beneath these skies,*
Could Famine raze these plains?
It's kurkuls — spreading monstrous lies!
Sheer fantasies insane!

Ha! Let them play! Their day will come.
They'll tear their throats from fright.
Once Communism and Stalin's Sun,
Suffuse these plains with light."

Yet the impact of the revelation of the nightmare's reality is so powerful that he faints; upon awakening the next morning his hair has turned white. He realizes that "*From forty farms – / no one survived,*" [11] and begins searching for his mother's grave. Through compelling poetic imagery and a tragic all-embracing pathos, the poet achieves a spiritual synthesis of the personal, the national and the religious. The ineffable is thus poetically made palpable. The work also contains a profoundly ironic scene – shades of Potemkin villages: A movie is being made in the Commissar's native village with the use of foreign actors (the Ukrainians being all dead); a motif of cannibalism is introduced by the ravings of the madwoman Christine, who has eaten her children; and a dialogue between the protagonist and Christ dealing with the age-old problem of evil culminate the dramatic section of the work. All these personal-psychological and philosophical-religious elements are subordinated to the human tragedy of the Famine which is most starkly expressed in the lines that, unfortunately, will forever ring true:

"*For Hell's Hyena – Hell's Dominion –*
Turns tongues – and fearlessness – to stone.
And countless are the murdered millions.
And countless still the graves unknown."

The works of Rudenko (1920-2004), a religious poet, a writer of science fiction, a dramatist, a trenchant social thinker and human rights activist, deserve to be known better. Incredibly rich in its philosophic range, his *oeuvre* is truly a part of what Goethe called *Weltliteratur.* Spinoza, Pascal, Kant and Hegel, to name but a few, helped shape his world-view, which is steeped in the millennial Christian tradition of Ukraine [12, pp. 7-10].

This rather sketchy and superficial survey would be even less complete if we were to omit the dramatic genre. Its most prominent representative is a play, entitled *Holod (1933)* (Hunger, 1933), written by Bohdan Boychuk (1927-), a member of the New York Group of Poets, in the early 1960s and published in 1968. The play is a powerful drama, composed under the influence of Samuel Beckett. Its *dramatis personae* have no names. They are simply "Man," "Woman," "A Voice from the Crucifixion," "the Poet" and "He who is dying," which underscores the symbolic nature of the work. Boychuk, who currently resides in Kyiv, has also published two poems devoted to the Famine: "Protsesiya" (The Procession) and "1933."

Without doubt, the most powerful prose work on the Famine is Barka's *The Yellow Prince.* This novel, once it is published in western languages, will do much to establish the *Holodomor* in the consciousness of the world. An English-language translation has already been made, and it is hoped that it will appear in print this year. A German translation, prepared by the Vienna-based freelance translator, Maria Ostheim-Dzerowycz, is

currently in print. And finally, a most readable French translation was published by Gallimard of Paris in 1981. However, immediately upon publication, the Soviet authorities bought up almost the entire edition, and there was no second printing.

Today it is virtually impossible to render an account for everything that is being published on the *Holodomor.* Recently, an extensive bibliography of materials on the Famine, including imaginative literature, appeared in Ukraine. (See the Shtohryn review in this issue). There is indeed a veritable flood of works — memoires, historical tractates, collections of articles, bibliographies and poetry. The latter is especially prodigious. Almost every issue of the *Literaturna Ukrayina,* the official organ of the Union of Writers of Ukraine, features works on the Famine. There is also a number of short books and pamphlets, some not without literary merit. A good example of the latter is *Holodomor. Poema* (2007) by Nina Vynohradska. Its text is illustrated by historical photographs, sundry documents and incisive commentaries. Together with an accompanying disc, this poetic documentary constitutes a new literary genre which may well be called a "docupoem" [13].

In closing, let us pose several questions:

• Is literature, both in the form of poetry and imaginative prose, really necessary for a better understanding of the tragedy of 1933?

• Is it not more efficacious for the Ukrainian cause to produce well-documented scholarly works, especially in English and other European languages?

• And, inasmuch as we live in what might be called an audiovisual age, are not films, that is motion pictures and videos, most important in spreading the message?

I believe we have already supplied implicit answers to these questions. Notwithstanding the importance of film and video (especially such a documentary as "Harvest of Despair" [14]) poetry is essential for keeping alive the memory of the tragedy in the collective consciousness of the Ukrainian people. Imaginative prose works, on the other hand, disseminated throughout the civilized world in esthetically agreeable translations, will ensure a clearer understanding and a more sensitive and compassionate reception of the Ukrainian tragedy by the community of free nations. As manifested by the example of Franz Werfel's novel, imaginative literature can sometimes achieve more than well-documented scholarship, in the realm of the human mind. The poet is often capable of seeing connections of historic events which remain hidden to the researcher. He (or she) can appreciate more intimately the *Zeitgeist* of a given era and thus supplement the findings of the scholar-historian. In our spiritless, techno-centric times, poets are needed to humanize the world. For better or for worse, Ukraine has and, we are certain, will always have, an abundance of poets. Their task is to preserve the collective memory of a calamity that almost destroyed a nation, to help find, again and again, in face of an ever-present evil, a reaffirmation of man's existential purpose, and to strengthen his faith in the ultimate redemption of mankind.

1. "Investigation of the Ukrainian Famine 1932-33, Report to Congress, Commission on the Ukraine Famine, adopted by the Commission 19 April 1988," submitted to Congress April 22, 1988 (Washington, D.C.: United States Govern-ment Printing Office, 1988), p. 97.
2. Samchuk's novel was republished in the city of Rivne in 1941; the third edition appeared in Buenos Aires, Argentina, in 1952.
3. See Yuriy Lavrinenko's memoires, Chorna purha ta inshi spomyny (New York, Munich: Suchasnist, 1985), p. 125.
4. "Report to Congress" p. 97. See also Robert Conquest, The Harvest of Sorrow: Soviet Collectivization and the Terror-Famine (New York - Oxford: Oxford University Press, 1986): the introduction to this pioneering study refers to several fictional accounts of the Famine published in the Soviet Union.
5. There are two versions of this statement: "... what I suffer," and "... how I suffer." See Goethe's poem Trilogie der Teidenschaft and his drama Tasso (Act V, Scene 5).
6. Rainer Maria Rilke, Sonnets to Orpheus, part I, no. 7 (translated by M. D. Herter Norton) (W.W. Norton, New York, 1970).
7. Ibid., part I, no. 19.
8. Rilke, "Tell us ...," in The Penguin Book of German Verse (Toronto, 1957).
9. For texts and commentaries on these and other poems see Dmytro Chub, Vidlunannya velykoho holodu v spohadakh otchevydtsiv i v ukrayinskiy literature (1984), and an article by the same author entitled Echoes of the Great Famine in the Memoirs of Eyewitnesses and in Ukrainian Literature (Toronto, Canada: Ukrainian Orthodox Brotherhood of St. Volodymyr, 1988). Among the earliest essays on the subject was Oleh Kandyba, "Holod i suchasna ukrayinska literature" (The Famine and Contemporary Ukrainian Literature), Samostiyna Dumka, book 2 (Chernivtsi, February 1933), pp. 124-131. It was reprinted several times in various Ukrainian publications, including the selected edition of Kandyba's works published in 2007.
10. See Mykola Rudenko, The Cross (Philadelphia: St. Sophia Religious Association of Ukrainian Catholics, 1987). All quotations are taken from this edition, which has been reprinted in this issue of The Ukrainian Quarterly. (Vol. LXIV, No. 1-2, Spring-Summer 2008).
11. Rudenko's original work cited 100 farms, which Tatchyn changed to 40 farms, probably for stylistic reasons.

12. See Leonid Rudnytzky, Introduction to the "The Cross," pp. 7-10.
13. Nina Vynohradska, Holodomor (Kharkiv, 2007), 30 pages.
14. A documentary directed by Slavko Novytski and produced by him and Yurij Luhovy under the sponsorship of The Ukrainian Famine Research Committee of Canada in 1984. It was aired for the first time in the United States on PBS, September 24, 1986, during a special edition of William F. Buckley's Firing Line. Since that time, several films dealing with the tragedy have been produced.

redemption of mankind.

Обзор литературного жанра об украинском Голодоморе 1932-1933 годов охватывает наиболее знаковые поэтические, прозовые и драматические произведения, написанные преимущественно художниками украинской диаспоры в период 1930-х – 2010-х годов. Рассматривая поэзию как ведущую для украинцев форму психоанализа в восприятии, переосмыслении и преодолевании жизненных невзгод, выделяя две категории литературного отражения этой трагедии и их характерные признаки, останавливаясь на анализе наиболее примечательных поэтических интерпретаций, а именно «На украинском кладбище» (1933) Олекси Гай-Головка, «Ад на земле» Андрея Легота и «Крест» (1976) Николая Руденка, декларируя возникновение «документальной поэзии» в поэме «Голодомор» (2007) Нины Виноградской, сделан вывод о важности гуманистической роли поэта в современном мире и необходимости поэзии для сохранения фактов трагедии в коллективном сознании украинского народа и подтверждения ценности человеческого существования.

Ключевые слова: *литературный жанр, Голодомор, украинский народ, поэзия, психоанализ, религиозность, катарсис, примирение, прощение.*

The review of the Ukrainian Holodomor (Famine) of 1932-1933 genre of literature embraces the most prominent works of poetry, prose and drama written mainly by artists of the Ukrainian Diaspora in the period of the 1930s – the 2010s. Examining poetry as a dominant form of psychoanalysis for the Ukrainian people in perceiving, reconsidering and coping with the vicissitudes of life, distinguishing two categories of the literary reactions to this tragedy and their characteristic features, dwelling on the analysis of the most powerful poetic interpretations, namely Oleksa Hai-Holovko's "In a Ukrainian Cemetery" (1933), Andriy Lehit's "Hell on Earth" and Mykola Rudenko's "The Cross" (1976), declaring Nina Vynohradska's "Holodomor. Poema" (2007) as the birth of a "docupoem", there is reached the conclusion of the poet's humanizing role in the modern world as well as of the necessity of poetry for preserving the tragedy in the collective consciousness of the Ukrainian people and a reaffirmation of man's existential purpose.

Key words: *literary genre, the Holodomor (Famine), the Ukrainian people, poetry, psychoanalysis, religiousness, catharsis, coming to terms, redemption*.

УДК 821.161.2:17.036.2
ББК 83.3(4Укр)5

Роман Голод

ІДЕАЛІЗМ ЯК СКЛАДНИК ЕСТЕТИЧНОЇ СВІДОМОСТІ ІВАНА ФРАНКА

У статті з'ясовуються межі та характер впливу філософії ідеалізму на процес еволюції естетичної свідомості Івана Франка. Досліджується значущість ідеалізму як світоглядно-філософського підґрунтя присутніх у творчості письменника романтичних тенденцій.

Ключові слова: *об'єктивний ідеалізм, суб'єктивний ідеалізм, романтизм, позитивізм, світоглядно-філософське підґрунтя.*

Формування естетичної свідомості Івана Франка відбувалося в дуже цікавий, насичений і ущільнений період духовного розвитку людства, в період співіснування, накладання та протистояння в інтелектуальній атмосфері відразу кількох світоглядно-філософських док-

© Голод Р., 2014–2015

трин: ідеалізму, позитивізму та ірраціональних філософських течій «кінця віку». Відтак немає жодних підстав зводити світогляд Франка лише до позитивізму чи матеріалізму, як це робилося в заідеологізований радянський період, оскільки вектор інтелектуальних пошуків письменника не визнавав жодних меж і кордонів, а бажання «обняти весь круг людських інтересів» спонукало до зацікавлення різними, часом протилежними за своїми концептуальними приписами світоглядно-філософськими доктринами. За принципом геґелівської тріади зміну домінант у свідомості Івана Франка можна схарактеризувати як тезу – ідеалізм, що проявляється у перших літературно-критичних і художніх (переважно романтичних) творах; антитезу – позитивізм, який найдовше та найістотніше впливав на формування естетичної свідомості письменника, і на основі якого в літературі виникла оригінальна Франкова концепція «наукового реалізму»; і синтез – пошуки можливостей гармонійного поєднання перших двох філософських доктрин на якісно новому рівні світоглядного узагальнення (на естетичному рівні – формування концепції «ідеального реалізму»).

Ще в одній із ранніх своїх теоретико-літературних праць – «Поезія і її становисько в наших временах» – Франко, зі скрупульозністю вчорашнього гімназиста, студіює проблему співвідношення ідеального та реального у творі мистецтва. Приймаючи основоположну тезу реалістичного типу творчості про те, що «предметом поезії мусить бути життя», автор зазначає: «Дійствительність най буде підставою поезії, – а тогди она буде мати ціну для дійствительності. Не романтичної фантасмагорії, но життя, яким всі жиєм, най представляє нам поезія, а тогди лишень стане нам вона вірною подругою в житті» [7, т. 26, 399]. Водночас він усвідомлює, що «життя, яким всі жиєм», надто складне для вузько-матеріалістичного сприйняття і тлумачення, а тому «поезія мусить нас впроваджати в певний ідеальний світ», «бо єсли би вона занималася бридкими, низькими і темними сторонами нашої жизні, – то... як вона би могла нас підносити і ублагородняти!» [7, т. 26, 396]. За Франком, у кожної людини свій внутрішній ідеальний світ. Нам подобається те, «що отповідає нашому ідеальному світові в сучаснім стадіум його розвою» [7, т. 26, 398]. Цей наш внутрішній ідеальний світ – «то не єсть розум, то не єсть ісключно чувство. То єсть іскра божества, которою наділений дух людський» [7, т. 26, 398]. Відповідно, завдання поета – «не спроваджувати з небесних сфер ідеали на землю», а «заглядати вглиб душі земним людям» і «показувати нам їх хорошії, добрії, ідеальної сторони», «одкривати нам в їх внутрі іскру божества!» [7, т. 26, 399].

Таким чином, попри всі реверанси на адресу новоявлених у кінці XIX століття позитивістсько-реалістичних естетичних цінностей, Франко демонструє повагу до старих богів ідеалізму. «Правдива дефініція поезії», на його переконання, полягає в тому, що «життя, яко приплив животворящого божого духу, єсть її предметом, але тільки доти, доки тліє в нім іскра божества. Природа, носячи на собі печатку красоти, може бути її предметом, бо абсолютна краса, – то також божество», а, отже, «поезія єсть винайдення іскри божества в дійствительності» [7, т. 26, 398-399]. Звичайно, не варто зазначену тезу абсолютизувати, сприймати її як епіграф до всієї творчості чи як єдиний алгоритм творчого методу (інакше доведеться визнати відсутність еволюції естетичної свідомості письменника), однак, принаймні, свідченням молодечого ідеалізму, перефразовуючи Франка, її можна вважати напевно. Теза про «життя, яко приплив животворящого божого духу» близька до ідеалістичного розуміння еманації – витікання, випромінювання з божественного начала всієї різноманітності світу. Крім того, у цитаті закодовано квінтесенцію романтичної інтерпретації об'єктивного ідеалізму.

Детермінанти Франкового звернення до ідеалізму криються у зовнішніх, об'єктивних, та внутрішніх, суб'єктивних чинниках. Франко від природи був наділений романтичним світосприйняттям. Усі герої-ідеалісти в його творах є різною мірою автопортретними. Юнацький максималізм автора «З вершин і низин» теж не підлягає сумніву. «Дух, що тіло рве до бою», дух вічного революціонера був притаманний йому впродовж усього життя. Особливості бунтарського характеру Івана Франка резонували з ірраціональним у своїй основі суб'єктивним ідеалізмом, який протиставлявся неспроможному вирватися за межі емпірики прагматичному просвітительському раціоналізмові. І все ж назвати Франка свідомим адептом суб'єктивного чи об'єктивного

ідеалізму важко. Радше варто визнати підсвідоме сприйняття і засвоєння окремих концептуальних засад ідеалізму, напряму, який у часи Франкової юності зберігав за інерцією вплив на інтелектуальне життя в Європі загалом і в Галичині особливо. На свідомому ж рівні пріоритетними для Франка були раціоналізм і прагматизм того-таки просвітництва, не кажучи вже про домінантний вплив позитивізму на формування світогляду письменника. Та якщо врахувати, що саме з рівнем підсвідомості пов'язана креативна діяльність митця, то очевидним стає висновок про неабиякий вплив ідеалізму на ідейно-естетичне спрямування художніх творів письменника.

Як відомо, джерелом натхнення для німецьких письменників, теоретиків ієнської школи (братів Шлегелів, Новаліса та інших представників романтизму) була трансцендентна філософія Канта і Фіхте, що спиралася на тезу про творчі можливості розуму. Саме Фіхте став лідером школи, яка заклала основи суб'єктивного ідеалізму в філософському підґрунті романтизму. На протилежному до вчення Фіхте полюсі знаходяться так звані натурфілософи. Сама назва школи дає зрозуміти, що для неї видимий світ утілених форм має більшу важливість, ніж сприймаюча свідомість.

Розвиток філософської думки безпосередньо впливав на особливості формування естетичної програми романтизму. Якщо для В.-Г. Вакенродера, Л. Тіка (ієнського періоду) центром світу, до якого стягувалися всі силові лінії сюжету, був світ Я, і саме на просторах цього Я (універсуму) відкривалися найважливіші грані існування людини, то романтикам післяієнської школи притаманна вже інша модель світу: рівнобіжне існування зовнішнього та внутрішнього світів людини. Якщо герой Новаліса самозабутньо подорожує просторами свого Я, то персонажі Е. Т. А. Гофмана, Й. Ейхендорфа й А. Шаміссо органічно поєднують у власному часопросторі обидва світи – і зовнішній, і внутрішній.

Шеллінг як чільний теоретик доктрини німецького романтизму спирається на національні філософсько-естетичні традиції, особливо ж на доктрини Канта, Шіллера та Фіхте. Так, він засвоює та переглядає кантіанський принцип автономії естетичного, тезу Фіхте про те, що естетичне «робить трансцендентну точку зору загальною»; він цілковито приймає Кантову – Шіллерову концепцію «піднесеного», а в міркуваннях про відмінності античного та сучасного мистецтва орієнтується на Шіллерову концепцію наївної та сентиментальної поезії. Зрештою, перехід Шеллінга від суб'єктивно-ідеалістичної філософії Фіхте до об'єктивного ідеалізму відбувся під помітним впливом Шіллера.

Таким чином, на основі світоглядно-філософської доктрини ідеалізму в романтичному мистецтві формуються дві, на перший погляд, протилежні тенденції. З одного боку, йдеться про підсилення суб'єктивізму, значущості творчої активності митця, протиставлення класицистичному принципу «наслідування природи» «принципу індивідуальності» (термін І. Франка). Магічна сила творчого суб'єктивізму, на переконання представників романтизму, повинна скасувати прозу світу. Відповідно митець, наділений божественними повноваженнями, повинен не відтворювати, а переутворювати дійсність, зневажаючи при цьому будь-які заборони й обмеження. За Ф. Шлегелем, поезія «основним своїм законом визнає сваволю поета» [4, 173].

Романтична іронія теж заснована на принципах суб'єктивно-ідеалістичної філософії Фіхте. Якщо передбачається, що все існує тільки завдяки «Я» і може знову бути ним скасоване, то ніщо не вартісне самодостатньо, а має значення лише як породження суб'єктивності. Все, що існує, виконує роль простої видимості, до якої не варто надто серйозно ставитися.

З іншого боку, те, що романтики не сприймали видиму матеріальну дійсність, можна тлумачити і як намагання глибше від своїх попередників дослідити дійсність об'єктивну «яко приплив животворящого божого духу» (за Франком). Як слушно зазначає дослідниця творчості Григорія Сковороди Т. Бовсунівська, «романтики не відкинули наслідування як творчий принцип, що часто помилково трактується навпаки, а висунули вимогу наслідування духу. Ця глобальна переакцентація змінила всю аксіологію мистецтва. Тепер воно мислилося покликаним не просто відтворювати природну форму, нехай навіть ідеальну, а – духовність» [1, 317]. Пошуки ідеальної, а не матеріальної дійсності нагадували інколи капітуляцію перед останньою, набували форму свідомого протиставлення мистецтва і життя. Так, Новаліс закликає піти у «світ мистецтва»:

«Хто нещасливий у сьогоднішньому світі, хто не знаходить того, чого шукає, нехай піде у світ книг і мистецтва, у світ природи…, нехай живе у цій гнаній церкві кращого світу. Кохану і друга, Батьківщину і бога знайде він у них» [4, 127]. В іншому місці він заявляє: «Поезія насправді є абсолютно-реальне. Це осередок моєї філософії. Чим більше поезії, тим ближче до дійсності» [4, 121].

Суперечність між об'єктивним і суб'єктивним ідеалізмом в основі романтизму призводила часом до непорозумінь у визначенні філософської основи цього літературного напряму. Скажімо, авторитетний у часи Франка літературознавець О. Давид-Соважо припускає навіть, що «романтизм не надихається ні певною релігією, ні певною філософією» [2, 148]. Непорозуміння стосовно Франкового ставлення до ідеалізму виникали також унаслідок хибного тлумачення, а часом і свідомого спекулювання поняттями власне «ідеалізму» та «ідеалізування». Що й казати, коли і сам Франко не завжди уникав плутанини, вживаючи ці терміни, хоч намагався в окремих пасажах визначити різницю між ними. Характеризуючи творчість польських письменників «новітніх часів», він, зокрема, відзначає у них «нахил не стільки до ідеалізму, скільки до ідеалізування, тобто до прикрашування, облагороджування того, що насправді зовсім не таке, і до обминання тих сторін життя і явищ, яких таким чином облагородити не можна. Це ідеалізування не має нічого спільного з ідеалізмом, тобто із стремлінням до ідеалу, і з провідною думкою самих белетристичних творів. Ідеалізм є необхідним елементом у кожному творі мистецтва, який має служити не простій розвазі, а справжнім духовним потребам суспільства, ідеалізування ж є часом фальшуванням дійсності і, як таке, не може бути корисним для суспільства» [7, т. 27, 124]. Саме «ідеалізування», а не «ідеалізм» породжує таке негативне, на думку Франка, явище, як «ідеалістична поезія», «яка нібито соромливо заслонює перед нашими очима погані явища, прикрі життєві моменти: вколисує фантастичними образами нашу уяву і наше сумління, упоює нас гашишем там, де би треба різкого голосу труби або й цвігнення батогом» [7, т. 33, 193]. Саме такого типу літературу критик називає «ідеалістичною хворобою» і в своїй творчій лабораторії шукає ліків від неї. Навіть більше, як засвідчує художня практика Франка, він (як і ранні романтики в Західній Європі) власне в ідеалізмі знайшов ліки від класицистичного ідеалізування. Відтак це аж ніяк не свідчить про його негативне ставлення до ідеалізму як філософського напряму чи до романтизму як напряму літературного. Насправді спільним філософським «знаменником» для суб'єктивізму й об'єктивізму в романтиків загалом і в деяких творах Івана Франка зокрема був саме ідеалізм.

Філософське підґрунтя романтизму Іван Франко пізнавав безпосередньо з першоджерел. Навіть найґрунтовніша і найбільш значуща його теоретико-літературна праця «Із секретів поетичної творчості» окремими розділами базується на аналізі естетичних концепцій Канта і Шлегеля, зокрема їхніх поглядів щодо співвідношення форми та змісту, красивого та корисного, красивого та потворного у творах мистецтва [7, т. 31, 115-119]. Літературно-критична спадщина письменника зафіксувала також його обізнаність із працями Дж. Віко, Й.-Г. Гердера, Ж.-Ж. Руссо та інших теоретиків романтичного напряму. Зрештою, згадаймо, що Франко перекладав Платона! Але деякі Франкові ідеї спадкоємно пов'язані й із розвитком української філософської думки. Зокрема, запропонований письменником «принцип індивідуальності» споріднений не тільки із західноєвропейським суб'єктивним ідеалізмом, але й із філософською теогонією О. Новицького, який вважав, що основоположні ідеї божественної тріади (істини – добра – краси) виникають із самої природи людського духу, із розумної його самодіяльності. Вони «лежать у нашій розумовій природі тільки як схильність», і «лише активно зростаюча людська духовність здатна активізувати їх подальший розвиток і диференціацію» [1, 322-323].

Поняття «божественного» у представників романтично-ідеалістичного напряму набуває більшого смислового і значеннєвого наповнення, ніж поняття «Бог», оскільки, як слушно зазначає Є. Сверстюк, «абсолютизація волі індивіда виводить його за межі молитви «нехай буде воля Твоя», ставить у суперечку з Богом, навіть веде до оскарження Бога – аж до богоборства» [6, 356]. Аналізуючи ставлення представників напряму до Бога і божественного, Д. Чижевський пише, що для романтиків «Бог не лише творець, що надав світові закони та залишив його хід керму цих законів (деїзм 18 ст.), а навпаки, є живе буття, яке, щоправда,

романтики усувають у містичну пітьму такої висоти, яка взагалі неприступна людському пізнанню та стоїть понад усіма людськими поняттями. Як не вхід у цю містичну сферу, то хоч підхід до неї скоріше відкриває почуття, аніж розум» [8, 357].

Франкова ідея про «життя, яко приплив животворящого божого духу», яка за своєю суттю близька до об'єктивного ідеалізму та натурфілософії, має багато спільного із «сковородинським пантеоном божественних парадигм – теогонією», яка «покликана відображати наростання божественного, метою її є демонстрація шляху до нього як специфічної символізації трансцендентного, до збільшення духовної присутності божественного» [1, 317-318]. Обсервуючи філософські основи українського романтизму, Т. Бовсанівська пише: «Українські прихильники натурфілософії, а серед них такі значні постаті, як Д. Кавунник-Веллланський та М. Максимович, прагнули філософію Шеллінга як символ вільної науки поєднати з власною національною традицією. Наблизити натурфілософію до висвітлення божественного, поєднати їх і тим дати нову наукову картину світу покликана була філософія Сковороди, його сакральна ієрархія – універсальна герменевтика божественного» [1, 318].

Безперечно, філософське підґрунтя пізнього романтизму зазнавало тиску з боку молодшого і перспективнішого позитивізму, та водночас саме для нього стало й опорою, залишивши у спадок цілу систему знань, концептуальних підходів і світоглядних орієнтирів.

Мислитель такого рівня, як Іван Франко, не міг не зауважити, як вдало адаптується на позитивістському ґрунті цілий пласт натурфілософії; як ідеалістичний пантеїзм, що сприймає навколишній світ як еманацію божественного у природі, трансформується у позитивізмі в ідею світоглядного монізму. В моральному аспекті на перетині ідеалізму та позитивізму вибудувана Франкова теза про необхідність «шукати іскри божественного вогню, людського почуття, навіть в істотах, котрі впали найнижче» [7, т. 26, 101].

Можливо, саме через це, переживши хвилю безоглядного захоплення позитивізмом, уже на схилі літ, 1909 року, письменник дає зрозуміти, що в ряді бінарних опозицій раціонального й емоційного, об'єктивного та суб'єктивного, матеріального й ідеального він намагався шукати єдності, а не боротьби. Адже «поділ не буде зовсім докладний, бо ж ми знаємо, що витвори наукового, розумового думання звичайно не обходяться без праці чуття та фантазії, і, навпаки, витвори фантазії неможливі без праці розуму» [7, т. 40, 8]. Отже, даючи установку на одне із начал, літератор свідомо себе обмежує. Франко виступає лише проти надуживань, надмірностей. І це теж парадоксально, оскільки притаманний йому юнацький максималізм був ворогом будь-яких компромісів. Очевидно, на рівні свідомості Франко намагався дотримуватися принципів, які мали би збалансувати ірраціональну нестриманість ідеалістичних поривань до вершин поетичного натхнення. Він розуміє важливість для творчого процесу таких факторів, як уява та поетична фантазія, бо «є се дар думати образами, замість абстракційних понять бачити і малювати пластичні і барвні картини, в холоднім, летючім слові дощупуватись на дні живої душі, крові і нервів людських» [7, т. 30, 200], і водночас усвідомлює, що «белетристика стала тепер не виразом розбуялої фантазії, мрій та забагів дармуючих людей» [7, т. 26, 37], що поезія не повинна прикрашати болото буденщини «фантастичним флером», «вколисувати фантастичними образами нашу уяву» [7, т. 33, 193].

Так само негативно Франко оцінює надмірне захоплення суб'єктивізмом, оскільки, «замикаючись у тісній шкаралупі власного «я», хоча й роздутого до безмежності, вони (поети. – *Р. Г.*) тим самим замикають самі перед своєю поезією майбутнє…» [7, т. 29, 120]. Однак «суб'єктивна закраска», на його переконання, може-таки «робити враження» там, «де є виразом дійсно великої, огнистої і сильної особистості, де та особистість прориває ться сама, мимо волі автора» [7, т. 29, 491].

Мимо волі автора ідеалізм прориває ться з кожного рядка Франкових творів, бо всі вони, навіть «ультра реалістичні», підпорядковані світлій мрії великої, огнистої і сильної особистості Каменяра – побудові заради звільнення мільйонів нового великого «храму людських змагань, праць і трудів» [7, т. 1, 41]. Поза сумнівом, має рацію М. Євшан, коментуючи фразу «Я зрікся мрій» в одній із поезій І. Франка, що це «типічна формула таких людей, як Франко», і водночас це «вічна нещирість» творців, які намагаються бути лише робітниками «на народній ниві», бо вони забувають, «що ота власне надвижка духових сил, яка позволяє їм

ангажуватися в суспільну працю, – се й єсть мрія» [3, 137].

На свідомому рівні Франко декларував відданість позитивізмові. У приватних листах він іронічно переконував знайомих щодо власної непричетності до ідеалізму: «Не уважайте мене, прошу Вас, за жодного ідеаліста – я зовсім звичайний чоловік на кожнім кроці, а навіть мої поезії то не суть, як думаєте, випливи огнистої лави або їй подібного укропу серця – тільки бідного простого розуму, котрому кусник науки, як іспанські чоботи на ногах, стримить» (лист до В. С. Давидяка від 3 липня 1875 р.) [7, т. 48, 29]. Однак оточення Франка не дуже йняло віри його деклараціям, а дослідники творчості письменника й поготів запевняли, що він, хоч глузував з ідеалістів, але й сам опинився між ними, «як втихомирилась його зворушена душа, страждуща з-за лихоліття в життю» [5, 946]. Бо й справді, що таке ідеалізм, як не винагорода людині за реальне життя, як не покращення дійсності мистецтвом, як не протест вільного і творчого духу проти агресивного зовнішнього середовища?

Зрештою, у зрілому віці Франко й на рівні свідомості позбувся категоричності у ставленні до ідеалізму. Його пріоритети у творчості зміщуються від «наукового» – до «ідеального реалізму» (позитивізм виявився неспроможним дати відповідь на просте запитання: «Яке благо може дати наука, яка не має душі?»). У відомій полеміці з молодомузівцями він спростовує закиди щодо відсутності ідеалів у творах Панаса Мирного, Івана Нечуя-Левицького та своїх власних: «Чи всі ті і інші твори не були надихані високим ідеалізмом, до якого зрозуміння ще не доросла наша «Молода муза»?» [7, т. 37, 415] – риторично запитує опонентів Франко.

Безперечно, ідеалізм мав неабиякий вплив на формування естетичної свідомості Івана Франка. Наслідки цього впливу простежуються і на рівні літературно-критичних праць, і на рівні художніх творів письменника (останній аспект заслуговує на тему окремого дослідження). А щодо суперечливого ставлення Франка на різних етапах його світоглядної еволюції до ідеалізму, то воно зайвий раз доводить правильність думки О. Давида-Соважо: «…Ідеалізм можна вважати вічним. Часом він зазнає ударів. Це відбувається через те, що життя мистецтва не становить, як твердять позитивісти, еволюцію, котра відносила би його безповоротно до реального, а більше нагадує ряд переворотів, які, у власному безсиллі знищити остаточно ідеал, наближують його більше чи менше до дійсності» [2, 343].

1. *Бовсунівська Т.* Григорій Сковорода й український романтизм / Т. Бовсунівська // Літературознавство: Матеріали ІІІ конгресу Міжнародної асоціації україністів. – К., 1996. – С. 317 – 324.
2. *Давидъ-Соважо А.* Реализмъ и натурализмъ въ литературѣ и въ искусствѣ / А. Давидъ-Соважо. – Москва, 1891. – 350 с.
3. *Євшан М.* Критика; Літературознавство; Естетика / М. Євшан, К., 1998. – 658 с.
4. Литературная теория немецкого романтизма / Под ред. Н. Я. Берковского. – Л., 1934. – 248 с.
5. *Огоновський О.* Історія литературы рускои / О. Огоновський. – Львів, 1893. – Ч. 3. – 1115 с.
6. *Сверстюк Є.* На святі надій: Вибране / Є. Сверстюк. – К.: Наша віра, 1999. – 784 с.
7. *Франко І.* Зібр. Творів: У 50 т. / І. Франко. – К., 1976 – 1986.
8. *Чижевський Д.* Історія української літератури (від початків до доби реалізму) / Д. Чижевський. – Тернопіль, 1994. – 480 с.

В статье выясняются пределы и характер влияния философии идеализма на процесс эволюции эстетического сознания Ивана Франко. Исследуется значимость идеализма как мировоззренческо-философской основы имеющихся в творчестве писателя романтических тенденций.

Ключевые слова: *объективный идеализм, субъективный идеализм, романтизм, позитивизм, мировоззренческо-философская основа.*

In the article the boundaries, as well as the character of the influence of idealism philosophy on the evolution process of the aesthetic consciousness of Ivan Frakno is clarified. The importance of idealism as a world-view and philosophical background of the occurring romantic tendencies in the creative work of the writer is investigated.

Key words*: objective idealism, subjective idealism, romanticism, positivism, world-view and philosophical background.*

УДК 801.82:655.41"18"П.Єфименко]:398.3(=161.2)
ББК 82ю3 (4Укр)

Ігор Гунчик

ПАВЛО ЄФИМЕНКО ЯК ВИДАВЕЦЬ І ДОСЛІДНИК УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ МОЛИТОВ

В українській фольклористиці П. Єфименко відомий передусім як упорядник першого збірника українського магічно-сакрального фольклору, що вийшов друком у другій половині XIX століття. У ньому, окрім типологічно спорідненого матеріалу, опубліковано близько тридцяти текстів автентичних народних молитов із центральних регіонів України, які належать до різних тематичних груп і функціональних різновидів. У статті розглянуто наявні у виданні фольклорні молитви, з'ясовано їхню тематику, географію записів, літературні джерела та коло збирачів, а також систематизовано погляди П. Єфименка на ці усні жанрові утворення.

Ключові слова: *народна молитва, фольклор, тематична група, персонаж, текст, божество.*

Чи не найбільша кількість народних молитов, які відображають усну фольклорну традицію першої половини та середини XIX століття, увійшла до праці П. Єфименка «Сборникъ малороссійскихъ заклинаній» (Москва, 1874) – першого в українській фольклористиці спеціального наукового видання різножанрового та різнотематичного оказіонально-обрядового (магічно-сакрального) фольклору. У 30-х роках минулого століття академік Ф. Колесса, високо оцінюючи дослідження свого попередника, зазначав, що цей збірник, «поки що одинокий в українській фольклористичній літературі, містить 221 замовляння та зберігає й досі чималу вартість» [3, 173].

Інтерес до збирання й записування народних молитов, замовлянь, примовок та інших типологічно споріднених утворень як зразків української народної творчості П. Єфименко почав виявляти задовго до появи цього фольклористичного збірника. Так, у 1858–1859 роках на сторінках кількох номерів «Черниговскихъ губернскихъ вѣдомостей» він опублікував добірку магічно-сакральних текстів із коментарями, які пізніше передрукував у своєму відомому виданні заклинань.

У передмові до однієї з цих давніших публікацій фольклорист коротко висловив основні причини та мету, що спонукали його зацікавитися цими «пам'ятками народної словесності». Заклинання, писав дослідник, є «цікавим для історії, етнографії та міфології предметом», на який «досі не звертали ані найменшої уваги» [8, с. I]. Із «цим родом творів народного слова» тісно пов'язані їх носії – знахарі, яких часто необ'єктивно розглядали як «обманщиків, які не заслуговують ніякої уваги». Через ці та інші причини, на думку вченого, велика кількість подібних «коштовних пам'яток із кожним поколінням гине незібраними» [8, с. I]. Згодом у «Передмові» до свого збірника заклинального фольклору ці пояснення він обґрунтував більш докладно. «Незважаючи на свій лаконізм і помітну спотвореність, – відзначав учений, – українські заклинання все ж становлять важливе джерело для ознайомлення з народними повір'ями і для вивчення давніх язичницьких уявлень наших предків» [8, II–III].

Два важливі фактори – брак належної уваги дослідників до замовлянь та народних молитов і цілковита відсутність будь-яких окремих збірників українського магічно-сакрального фольклору – стали для П. Єфименка основними підставами для видання «Сборника малороссійскихъ заклинаній». Його появі також сприяли здобутки та позитивний досвід російських фольклористів в особі І. Сахарова та Л. Майкова. Один із цих дослідників Л. Майков у 1869 р. видав книгу «Великорусскія заклинанія» [5], у якій міститься 376 текстів. Готуючи власний подібний збірник українського матеріалу, П. Єфименко перейняв звідти тематичну класифікацію текстів, яка лягла в основу структурування уміщеного фольклорного матеріалу. «Що стосується розподілу, – стверджував із цього приводу вчений, – то я з цього погляду дотримувався «Сборника великороссійскихъ заклинаній» Л. Майкова, власне для більш зручного порівняння тих чи інших заклинань між собою» [8, VI].

© Гунчик І., 2014–2015

Також під упливом фольклорного видання Л. Майкова П. Єфименко широко послуговувався терміном «заклинання», який став ключовим у назві збірника. Паралельно він користувався ще одним його синонімічним відповідником – «замовляння» (рос. *заговор*), який у праці менш уживаний. Крім власне заклинань, зазначав дослідник, у збірнику також «уміщено декілька дитячих *примовок* та інших творів народного слова, які мають характер замовлянь» [8, V–VI]. Щодо першого терміна необхідно відзначити, що до видання збірника українського оказіонально-обрядового фольклору П. Єфименко назву «заклинання» використовував рідко, про що свідчить публікація «Украинскія шиптания и замовляння», яку надруковано в «Черниговскихъ губернскихъ вѣдомостях» у 50-х роках XIX століття.

Поділяючи всі магічно-сакральні тексти зі збірника на дві основні групи – заклинання (замовляння) та примовки, П. Єфименко окремо не виділяв народних або язичницьких молитов, а лише вказував, що серед перших є чимало творів, які дуже схожі зі старовинними молитовними текстами. «Не розповсюджуючись багато про важливість українських заклинань, – писав із цього приводу вчений, – я скажу тільки те, що багато з них вражають подібністю своєю в цілому або частково з язичницькими молитвами давніх литовців» [8, III].

Із цією метою у примітках до свого твердження П. Єфименко рекомендував розглянути та порівняти п’ять текстів із власного збірника. Перші два з них (№ 48, 52) із розділу «Здоров’я та хвороби» за жанровими ознаками є замовляннями і стосуються лікувально-зцілювальної тематичної групи, зокрема функціонального різновиду «від гадюки». Ще два тексти (№ 151, 153) із п’ятого розділу «Промисли і заняття» за своєю тематикою належать до промислово-господарських. Один із них є усною примовкою, «щоб кроп вирос» [8, 47], а другий є уривком тексту старослов’янською мовою християнського книжно-церковного походження, який читали, «пускаючи скотину на пашу в пущу» [8, 48]. Лише останній із п’яти зразків функціонального різновиду «від пожара», який входить до суспільно-громадської тематичної групи, є власне народною молитвою до Ісуса Христа і святого Власія [8, 66].

Серед фольклорних матеріалів, із якими П. Єфименко рекомендував порівняти ці п’ять текстів українських заклинань, є не тільки власне литовські молитви, а й магічно-сакральні утворення з сучасної Білорусі – північної частини колишньої території Великого Князівства Литовського. Ці та інші зразки литовського та білоруського оказіонально-обрядового фольклору було опубліковано в таких польсько- та російськомовних працях: «Litwa…» Л. Юцевича [13, 344]; «Litwa» Й. Крашевського [14, т. 1, 344]; «Белорусские поверья» П. Древлянського [1, кн. 4, № 33] і «Литовское племя…» М. Костомарова [4]. Характерно, що жанрова приналежність багатьох цих творів асоціюється не тільки із власне народними молитвами, але й із замовляннями.

Тож народні молитви, як і інші типологічно споріднені жанрові утворення, які увійшли до першого збірника українського магічно-сакрального фольклору, П. Єфименко називав переважно заклинаннями або замовляннями. Проте в головній частині цього видання серед уміщеного фольклорно-етнографічного матеріалу можна натрапити і на термін «молитва», яким послуговувалися респонденти, записувачі або перші видавці цих творів. Скажімо, «молитвою від сплішника» названо магічно-сакральний текст лікувального призначення до води Уліяни. Під номером 156 також опубліковано розлогу «молитву від звіра», яку використовували для охорони худоби. Вона містить традиційні для цього жанру формули звернення (Vocativ, Vc) та прохання (Rogativ, Rg) до божества:

Святії архангели і ангели,
Михаїл, Гавриїл, Уриїл і Сафаїл,
ізидіте на святую гору
і затрубіте во святую трубу,
ізберіте своя слуги
і замовте їм губи і зуби,
щоки і пащоки,
льву і львиці,
медведю і медведиці,
вовку і вовчиці,
росомаху і росомасі.
Як боятця льва і львиці ті звірі,
так щоб боялись моєго скоту
(мастю такою-то)! [8, 49].

До подібних жанрових зразків також належить варіант поширеної в Україні «дівочої молитви, щоб вийти заміж»: *«Свята Покровонь-*

ко, покрой мені головоньку, хоч ганчіркою, аби не зоставалась дівкою!» [8, 2].

Питання про ототожнення заклинань і замовлянь із молитвами у цій праці П. Єфименка торкався відомий дослідник фольклору В. Петров, який зараховував свого попередника до представників так званої «культової концепції міфологічної школи». На його думку, він, як і інші вчені цього напряму, «шукали в заговорах згадок про богів, змісту, що, на їх думку, безпосередньо відповідав змістові епічних міфів… П. Єфименко, який р. 1874 опублікував збірку замовлянь, видав її під назвою «Сборник малор. заклинаний», уже цією назвою підкреслюючи, що він дивиться на заговори, як на закляття, витвір розвиненої системи поганського чаклунства» [7, 16]. «Заговори – це молитви. Молитви є приналежністю релігії, – констатував учений. – Отже, не можна було яскравіше висловити культовий погляд на замовляння, як він відбився в цій формулі, висловленій Єфименком» [7, 16].

У «Предисловіи» до «Сборника малороссійскихъ заклинаній» П. Єфименко виокремив ще дві дуже важливі риси магічно-сакральних текстів, у тому числі й народних молитов, – їх усність і коротку форму. «Українські заклинання, які передаються переважно усно, – стверджував учений, – відрізняються лаконізмом, через що часто бувають навіть незрозумілими». Ця риса є настільки характерною для українських текстів, що у них, на думку автора, «народна пам'ять зраджує сама собі» [8, I], через що їхній зміст був іноді не зрозумілий і самим носіям фольклору. Характеризуючи ці та інші особливості народної магічно-сакральної традиції, П. Єфименко зазначав, що в Україні «заклинання становлять майже виключно надбання знахарів, які утримують їх у великій таємниці, передаючи усно своїм спадкоємцям, через те доступ до такого типу творів надзвичайно складний» [8, II].

Удаючись до порівняння українських магічно-сакральних зразків із російськими, П. Єфименко відзначав домінування у сусідів не усної, а, навпаки, писемної традиції. Росія на «такі пам'ятки народної словесності» набагато багатша, ніж Україна, уважав учений. Це пояснюється тим, що серед росіян більш поширені забобони і серед них є велика кількість «грамотіїв», які до недавнього часу записували заклинання, що побутували серед народу. Дослідник зазначав, що в північних районах європейської Росії на той час можна було без особливих зусиль зібрати серед поселян значну кількість рукописних зошитів із записами магічно-сакральних текстів, які мали різні назви. При цьому фольклорист звернув увагу на те, що «багато з місцевих заклинань відрізняються значним обсягом, іноді займаючи цілі листки, зокрема ті з них, які було складено в більш пізній час» [8, II]. Ці порівняння П. Єфименка двох заклинальних традицій українців і росіян ґрунтувалися і на власних спостереженнях над живим побутуванням російського та українського матеріалу, і на ретельному ознайомленні з текстами найбільших на той час збірників російського оказіонально-обрядового фольклору І. Сахарова та Л. Майкова.

Переважну більшість майже тридцяти народних молитов, які увійшли до праці П. Єфименка «Сборникъ малороссійскихъ заклинаній», передруковано з різних видань першої половини та середини XIX століття. До них належать: пареміологічний збірник М. Номиса (№ 21–24, 101) [10]; стаття А. Шишацького-Ілліча (№ 62, 75, 155) [11]; праці М. Данильченка (№ 3, 85) [12], А. Терещенка (№ 137, 138) [9], А. Новосєльського (№ 125, 139) [15], М. Маркевича (№ 20) [6], а також стаття самого П. Єфименка «Украинскія шептання и замовляння» (№ 45) [2].

Другу, меншу, частину фольклорних молитов зі збірника П. Єфименка становлять ще не надруковані на той час записи, а також тексти з рукописних збірок. Перші з них передали вченому К. Кибальчич із Житомира (№ 41, 42, 58, 65) та Т. Дмитрашко-Райче з Переяславського повіту Полтавської губернії (№ 29, 43, 53). Інші молитовні зразки фольклорного походження (№ 51, 68, 97, 156) передруковано з «Чорноморського рукопису», який містив 18 замовлянь. Його, за словами П. Єфименка, приніс із Чорноморії один козак Полтавської губернії. На ньому є напис, що вказує на час, коли він здійснений, і на особу, якій він належав: «1843 г., месяца марта 28 дня, войска Черноморского военного округа Старожеремеева курня Тарас Мамай» [8, III–IV]. Ще одна молитва (№ 64) походить із іншого рукописного «лечебника», в якому зібрано «різного роду медичні та господарські поради з 9 заклинаннями» [8, IV]. Його переписали 1783 р., а раніше «він належав дідові особи, що його передала, дрібнопомісному поміщикові Городницького повіту Чернігівської губернії».

Географія записів ненадрукованих і перевиданих народних молитов із праці П. Єфименка стосується переважно центральних регіонів України по обидва боки Дніпра та півдня, зокрема Причорномор'я. Коментуючи свою першу публікацію українських «шептань і замовлянь», фольклорист із цього приводу сам зазначав, що поміщені у ній тексти він записав у містах Мелітополі та в Таврійській губернії. Інші молитовні зразки походять із Чернігова та Полтавської губернії. Раніше опубліковані магічно-сакральні тексти із праць етнографів і фольклористів були зафіксовані також у Житомирі та Херсонській, Подільській і Полтавській губерніях [8, III–IV].

Майже всі 30 народних молитов зі збірника П. Єфименка – це тексти різної тематичної та функціональної приналежності. Близько половини з них стосується лікувально-зцілювальної тематичної групи, яка включає дев'ять функціональних різновидів. Найчисельнішим із них є молитовні утворення «від крові» (№ 41–45). Усі вони, за винятком останнього, є епічними текстами з одним-двома міфологічними божественними персонажами. У двох із цих текстів містяться звернення до Христа, якого зображено учасником певних ситуаційних подій, що допомагають припинити кровотечу. Так, у першому випадку Христос *«ступив на трость, трость уламалась, кров угамовалась»* (№ 41) [8, 14], у другому – Христос із ангелом стали біля Ордані-ріки, і *«Ордань-ріка стала»*, символічно зупиняючи кров у рані (№ 43) [8, 14]. Ще два молитовні зразки «від крові» апелюють відповідно до святого Петра (№ 44) [8, 14–15] та Іоанна Хрестителя (№ 45) [8, 15]. Оригінальністю серед них відзначається народна молитва, у якій спочатку Ілля зупиняє кровотечу, а потім три Пречисті «сребною голочкою» із «шовковою ниточкою» зашивають рану і замовляють кров:

Їхав Ілля на коні,
тяг ноги по землі,
ноги подняв, кров уняв.
Ішла Пречиста:
одна з Києва,
друга з Чернігова,
третя з Ніжина;
несли сребну голочку,
шовкову ниточку,
рану зашивали,
кров замовляли:
«Кров з буйной голови,
з рум'яного лиця,
з ретивого серця,
з живота, з костей, з мозгов,
з чорних кос, з карих очей!»
(№ 41) [8, 13–14].

Два молитовні зразки лікувального призначення належать до функціонального різновиду «від гадюки». В одному з них зображено подвійного персонажа «Михайла Рахайла на білому коні», назва якого співвідносна з іменами двох архангелів – Михайла та Рафаїла. Побачивши царицю гадів Агипу, він *«став її сікти, рубати і по том камені кров її мазати»* (№ 53) [8, 18]. В іншому складному магічно-сакральному утворенні, у якому контаміновано три різножанрові тексти, фольклорною молитвою є другий зразок до святого Ємеліяна. Зустрівши «дівицю Марію» – Пресвяту Богородицю – він нібито розповідає їй, що йде до цариці гадини Ладини, щоб та *«заказала свойому роду і народу»*, що її підлегла «вкусила раба Божого N» (№ 51) [8, 17].

По одному молитовному тексту, які також використовували в народній медицині, увійшло до інших функціональних різновидів. Так, до християнських святих Петра і Павла (№ 75), Юрія (№ 29), Аврама (№ 33) молилися від уроків, більма та трясовиць. Цікаво, що в останньому з творів святий Аврам, ведучи діалог із 77-ма трясовицями, сам вказує, що ефективним засобом впливу на них слугує молитва: *«...Я вод вас знаю, одо всіх одмовляю,* ***молитву*** *читаю, не мучте бідних християн; трясіть купами, очеретами і болотами...»* [8, 10-11]. Два магічно-сакральні утворення від сплішника (№ 97) та болісті і слабості (№ 85) стосуються своєрідних антропоморфізованих божеств води – Єлени або Уліяни. «Єленою називається, як стверджують селяни, за іменем винахідниці особливий вид непочатої води», яку використовують від різних хвороб – пристріту, підвію, вихора, курочки, стеклизни та ін. [8, 29]. Крім уже розглянутих, у збірнику П. Єфименка також є молитовні тексти від напою, перелогів і крові – до Господа (№ 68), від червів – до святого Юрія із трьома псами (№ 58) та від зубного болю – до місяця-молодика: *«Молодик, молодик! В тебе роги золоти: твоїм рогам не стоять, моїм зубам не боліть!»* [8, 8].

Разом із іншими кілька скотарських народних молитов лікувального призначення належать до текстів промислово-господарської

тематичної групи. Це три магічно-сакральні утворення «від перелогів», сакральними помічниками від яких виступають святий Авраам (№ 62), Святая Пречистая (№ 64) або Богородиця Діва: *«Господь помощ і я з рукою. В бору на ганку сидить Богородиця Діва, рукавиця одного валу: «Повій, вітре буйний, ізжени з сего бидла логи і перелоги, буйвани, подумани, погадани, помисляни!»* [8, 22]. До цих текстів тематично подібні дві фольклорні молитви від звіра і собак для охорони худоби, у яких центральною структурною формулою є звернення до чотирьох архангелів і ангелів (№ 156), а також Господа Бога, Святого Духа з низкою святих та астральних покровителів – сонця, місяця і зір:

Господу Богу помолюся
і Святому Духу,
і святому Миколаю,
святому Михаїлу,
і святой Пречистой,
святому Вознесенню,
святой Покрові,
і святому Юр'ю,
і тебе прошу, краснеє сонце,
і тебе прошу, ясний місяцю,
і вас прошу, зорі зорениці,
Божиї помошниці,
і тебе прошу галочко,
і одверни злих собак од мого скота,
і тебе прошу, царя Давида,
і кротості твоєї:
стань ти мені в помощі! [8, 49].

Ще дві короткі «жнивні» молитовки П. Єфименко опублікував у п'ятому розділі збірника «Промисли і заняття». Одну з них промовляли «на зажинках», коли починали жати серпами жито (№ 138). Інший текст, у якому, як і в попередньому, також апелювали до Бога, виголошували вже «після закінчення жатви» (№ 139), залишаючи на ниві пучок колосків «Спасу на бороду». Цю частину невижатого жита, ідеться у позатекстових коментарях, «перев'язують на пополам червоною ниткою з пояса і нагинають колосся до землі, зрізують кусок із хліба, посипають його сіллю і зерном з колосків і кладуть у зв'язаний жмуток жита, приказуючи: *«Спасибі Богу за помогу! Дай, Боже, дождати і на той рок жати!»* [8, 43]. Подібний до попереднього молитовний зразок сільськогосподарського призначення (№ 137) промовляли, коли сіяли овес, ячмінь, гречку та льон, коноплю.

Кілька паремійних народних молитовок із фольклористичного збірника П. Єфименка за своєю тематикою належать до групи індивідуально-охоронних. Вони мають «приватний» автосугестивний характер (особою адресата, раба Божого N, є сам виконавець твору) і містять звернення до молодого місяця із проханнями здоров'я, щастя та краси: *«Молодик гвоздик, тобі на уповня, мені на здоров'я, тобі крути рогі, мені чорни брови!»* [8, 7]. Інші тематичні групи – родинно-сімейна та суспільно-громадська – представлено лише по одному тексту. Перший із них (№ 3) ще названо примовкою (*рос. «приговор»*) та адресовано «святій Покровоньці». До цього жіночого календарного божества молилися дівчата, щоб вийти заміж. Друга молитва – «від пожежі» (№ 210). Головними сакральними покровителями, до яких у ній зверталися за допомогою, є також персонажі християнського походження – Христос і святий Власій: *«Ішов Христос Седрою рікою, Христос став, вода стала, на тім місті огонь став: святий Власій, прийми свої власи!»* [8, 66].

Отже, П. Єфименко належить до тих учених, хто у другій половині XIX століття зробив вагомий внесок у видання і дослідження українських народних молитов. У праці «Сборникъ малороссійскихъ заклинаній», яка є першим окремим виданням магічно-сакрального фольклору українців, він зібрав та опублікував із різних джерел близько 30 автентичних усних молитовних текстів, які належать до функціональних різновидів переважно лікувально-зцілювальної, а також промислово-господарської, індивідуально-охоронної та родинно-сімейної тематичних груп. Переважну більшість цих творів передруковано з тогочасних фольклорно-етнографічних праць, натомість частину з них записали в різних регіонах України окремі збирачі фольклору, у тому числі й сам дослідник. У своїх теоретичних поглядах, які викладені у «Передмові» до фольклорного збірника, П. Єфименко спеціально не виокремлював народні молитви від інших жанрів оказіонально-обрядового фольклору, а понятійно ототожнював їх із заклинаннями або замовляннями. При цьому вчений був переконаний, що українські «заклинання» дуже схожі з дохристиянськими молитвами давніх литовців.

1. *Древлянский П.* Белорусские поверья // Журнал Министерства народного просвещения. – Санктъ-Петербургъ, 1846. – Прибавления. – Кн.1, 2, 4.

2. *Ефименко П.* Украинскія шептання и замовляння // Черниговскія губернскія вѣдомости. – 1859. – № 49.
3. *Колесса Ф.* Історія української етнографії. – К.: ІМФЕ імені М .Т. Рильського, 2005. – 366 с.
4. *Костомаров Н.* Литовское племя и отношение его к русской истории // Русское слово. Ежемесячный журнал. – Санктъ-Петербургъ, 1860. – № 5.
5. *Майков Л.* Великорусскія заклинанія. – Санктъ-Петербургъ, Императорское русское географическое общество, 1869. – 164 с.
6. *Маркевич Н.* Обычаи, повѣрья, кухня и напитки малороссіянъ. – Кіевъ, 1860.
7. *Петров В.* Український фольклор (заговори, голосіння, обрядовий фольклор народно-календарного циклю). – Мюнхен: Український вільний університет, 1947 (На правах рукопису). – 142 с.
8. Сборникъ малороссійскихъ заклинаній / Составилъ *П. Ефименко*. – Москва: Московский университетъ, 1874. – 70 с.+ С. I–VI.
9. *Терещенко А.* Быт русскаго народа. – Санктъ-Петербургъ, 1848. – Ч. V–VI.
10. Украински приказки, присловья и таке інше / Спорядив *М. Номис*. – Санктъ-Петербургъ: В друк. Тиблена і комп. И. Куліша, 1864.
11. *Шишацкий-Иллич А.* О заговорах // Черниговскія губернскія вѣдомости. – 1858. – № 17.
12. Этнографическія свѣдѣнія о Подольской губерніе, записанныя въ Литинскомъ уѣздѣ Мировымъ посередникомъ *Н. Данильченкомъ*. – Каменецкъ Подольскъ, 1869.
13. *Jucewicz Ludwik Adam.* Litwa pod względem starożytnych zabytków. – Wilno: Nakł. R. Rafałowicza, 1846 – 381 s.
14. Kraszewski *Józef Ignacy*. Litwa. Starożytne dzieje, ustawy, język, wiara, obyczaje, przysłowia… – Warszawa, 1847–1856. – T. 1–2.
15. Lud Ukraiński, jego pieśni, bajki, podania, klechdy, zabobony i t. d. / Zebrał i stosownemi uwagami objaśnił *Antoni Nowosielski*. – Wilno,1857. – T. 2. – 220 s.

В украинской фольклористике П. Ефименко известен прежде всего как составитель первого сборника украинской магико-сакрального фольклора, который был напечатан во второй половине XIX века. В нем, кроме типологически родственного материала, опубликовано около тридцати текстов аутентичных народных молитв из центральных регионов Украины, которые принадлежат к разным тематическим группам и функциональным разновидностям. В статье рассмотрены имеющиеся в сборнике фольклорные молитвы, выяснено их тематику, географию записей, литературные источники и круг собирателей, а также систематизированы взгляды П. Ефименко на эти устные жанровые образования.

Ключевые слова: *народная молитва, фольклор, тематическая группа, персонаж, текст, божество.*

P. Yefymenko is known in Ukrainian folkloristics primarily as a compiler of the first collection of Ukrainian magical and sacred folklore, which was printed in the late nineteenth century. About thirty texts of authentic folk prayers from central regions of Ukraine that belong to different thematic groups and functional types are published in it in addition to the typologically related material. Folk prayers available in the publication are studied in the article, where their topics, geography of records, literature sources and the circle of collectors are found out and P. Yefymenko's views on these oral genre formations are systematized.

Key words: *folk prayer, folklore, thematic group, character, text, deity.*

УДК 82. (091):821.161.2
ББК 82.3 (4 Укр)

Ольга Слоньовська

СИНДРОМ ПІФІЇ ЯК ПРОВИДНИЦЬКІ МОЖЛИВОСТІ МІФОЛОГІЧНОГО МИСЛЕННЯ ТА МЕТАФІЗИКА ТВОРЧОСТІ ПИСЬМЕННИКІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ 20-х – 50-х РОКІВ XX СТОЛІТТЯ

У науковій статті розглядається проблема пророчих віщувань митців української діаспори та метафізичні особливості мислення представників українського літературного творчого процесу в екзилі.

Ключові слова: *консолідуючий національний міф, трансцендентальна інформація, вітаїстична код-програма, Астральний Архів, ноосфера, міфопоетична парадигма, міфологема, міфема, колективний розум нації.*

Художні твори справді талановитих письменників, в яких персонажами в прозі чи ліричними героями в ліриці виступають як прототипи історичні особи, тобто колись насправді існуючі люди, мають дивовижну властивість не тільки конденсувати, а й реалізувати в собі цілісну й точну до найменших деталей епоху, осмислену митцями художньо й оцінену з погляду вічності. Художні факти у таких творах виявляються винятково вірогідними, а образи-характери – ідентичними тим особистостям, які відомі з історії.

Ще Даниїл Андрєєв прозірливо писав, що кожен геніальний митець нібито стає батьком (матір'ю) свого героя й у випадку створення високохудожнього образу-характеру чи образу-типу може виявитися причетним до того, що Сили Провидіння колись пошлють на землю саме таку душу в фізичній плоті: «Лев Толстой – батько Андрія Болконського, хоча, звичайно, не в тому розумінні, в якому він був батьком Сергія Львовича або Тетяни Львівни…» [1, 198]. Реальні життєві історії, як не дивно, підтверджують можливість втілення мистецькою уявою витвореного художнього образу в земне життя. Наприклад, французький художник Огюст Ренуар ще за десять років до народження власної дружини намалював її в іпостасі античної богині Венери. Коли ж на розписаних на замовлення фарфорових тарілках цей митець відтворював образ вінценосної Марії-Антуанетти в профіль, замовник кілька разів дорікав художникові, що через його примхи зазнає збитків, бо покупці не впізнають свою улюбленицю, адже в намальованої Ренуаром вельможної дами чомусь надто короткий носик, зате значно пізніше на цих зображеннях усі впізнавали дружину художника Алін. Троє синів, які народилися в подружжя, теж виявилися феноменально подібними до дітей з ранніх полотен Ренуара, коли ще в нього власної сім'ї не було.

Проте історична особа в художньому творі відрізняється від повністю видуманої, власне, створеної тільки уявою автора, тим, що своє земне життя історична особа вже прожила й свою місію меншою чи більшою мірою виконала. Інша річ, що знаходячись поза межами фізичного життя, власне, в «астралі», душа колись існуючої видатної людини, можливо, прагне спілкування з цивілізацією. Медіумом у такому випадку доводиться виступати геніальному митцеві, котрий за принципом телепатії, але й при цьому ще й трансцендентної, завжди потужно генерованої Силами Провидіння якраз йому додає впевненості й віри, що було саме так, а не по-іншому, внутрішнім оком вловлює «візію» або внутрішнім слухом чує «розповідь», «сповідь», «одкровення» душі власного літературного персонажа.

Написання історичного твору, звернення митця до колись насправді існуючих образів або творча розробка колізій у долі непересічних особистостей має точкою поштовху завжди подібну ситуацію в добі, сучасній авторові, чи трансцендентну спорідненість таланту, долі, вищого призначення двох митців: власне, того, котрий уже відійшов у інші світи, і того, хто на нього рівняється, з ним трансцендентно метафізично спілкується, коли про

© Слоновська О., 2014–2015

нього пише. Контакт генія з Небесним Архівом відбувається в часових межах найвищого натхнення. Написані навіть геніальним автором твори поза цими хвилинами, на жаль, ніколи не стають шедеврами. У той же час у процесі творчого акту автор зобов'язаний повністю довіряти інформації, яка йому метафізично транслюється й не прагнути щось переробляти на свій розсуд. Наприклад, про катастрофу таланту Павла Тичини в під'яремних умовах Радянської України зараз усім відомий вірш Євгена Маланюка завдяки рядкові: «…Від кларнета твого – / пофарбована дудка зосталась» [3, 34]. Проте дудка й кларнет – гранично близькі за призначенням і звучанням музичні інструменти, отже, на рівні підтекстових смислів насправді виразної градації нищення таланту в такому порівнянні не може прослідковуватися. Тим часом у тому вірші, де Є.Маланюк писав про Тичину, спочатку замість слова «дудка» було «рурка» й це слово, виявляється, поет виправив «перед самісіньким друком» [6, 82]. А рурка – це вже аж ніяк не дудка, зовсім не музичний інструмент, це – всього лише трубка, яка через відсутність дірочок взагалі непридатна для творення мелодій.

Лев Толстой про потребу абсолютного підпорядкування митця порухам натхнення писав: «Уява – така рухома, легка властивість, що з нею треба поводитися дуже обережно. Один невдалий натяк, незрозумілий образ, – і все зачарування, викликане сотнею прекрасних, вірних описів, зруйновано» [7, 23]. Проте навіть тоді, коли твір написано, а прототип з астралу втілився в іпостасі літературного персонажа чи рольового ліричного героя, творче дійство ще не може вважатися остаточно завершеним. Воно залишається доступним для коригування, щоб витворити ще одну форму співавторства, коли до творчості приступає рівний авторові інтелектуально й духовно читач-реципієнт, той винятково рідкісний з-поміж тисяч неуважних, випадкових і недолугих пересічних читачів індивідуум, якому під силу сприймати художній твір не як «легке чтиво», засіб приємного відпочинку, а як серйозну й важку, але надзвичайно цікаву й приємну духовну співпрацю з автором. Для доведення істинності нами сказаного наведемо більш доступну для розуміння думку В.Тюпи про апогей сприймання читачем образу Євгенія Онєгіна О. Пушкіна: «Співтворчість читача зовсім не в тому, щоб власною уявою народити свого Онєгіна, і не в тому, щоб угадати Онєгіна пушкінського; воно в тому, щоб разом з Пушкіним «побачити» ейдос творчого одкровення, унікально зреалізованого у пушкінському тексті. Комунікативна подія – це не присвоєння адресатом тексту… Це сходження до інфратексту, вихід із себе в інтерсуб'єктивну область зустрічі свідомостей («ноосферу»)» [8, 212]. Такими інтелектуальними читачами насамперед стають високопрофесійні критики або фахові літературознавці, зусиллями яких далеко не завжди і, тим більше, далеко не до кінця свідомо зрозумілі, а не тільки просто близькі на рівні підсвідомого сприймання без засвоєння (цей аспект розкривається в ракурсі висновку: мовляв, добре розумію, що прочитаний твір прекрасний, але чому і чим саме – пояснити не можу навіть самому собі) геніальні тексти. Також принагідно вважаємо за потрібне нагадати, що літературний суб'єкт частогусто має властивість набирати ознаки музи, тільки музою не треба вважати, як це прийнято в масовому розумінні, людину, якій нібито присвячені вірші, бо художні тексти ніколи не стосуються реальної особистості, а образу ідеалізованого, чи богиню творчості.

Муза як астральний суб'єкт мистецького благоговіння в інтимній лірициі й літературний персонаж прозового твору, власне, літературний суб'єкт у творі ліричному чи ліро-епічному, – фактично тотожні поняття. Митець своєрідно «закохується» у ним же створеного героя (незалежно від його статі), обожнює своєю уявою витвореного літературного суб'єкта, аж до реального прояву справжніх ревнощів активно відстоює власне дітище як єдино можливе літературне втілення, а чужу думку про виведеного іншим митцем тотожного героя, що за свого земного життя був непересічною історичною постаттю, тому став об'єктом багатьох наукових досліджень і літературних версій, сприймає дуже болісно й навіть агресивно. Досить поспілкуватися, наприклад, про художнє втілення образів Івана Франка з Романом Гораком, Ольги Кобилянської – з Валерією Врублевською, Роксолани – з Сергієм Плачиндою, Марії Башкирцевої – з Михайлом Слабошпицьким, як істинність нами сказаного обов'язково підтвердиться.

Іншими словами, антична легенда про Пігмаліона не така вже й вигадка, а скоріше узагальнюючий філософський висновок про один із важливих аспектів творчості. Мистецький шедевр завжди народжується з любові, причому з найвищого її прояву, власне, любові високодуховної, найбільш досконалої, яку

стародавні греки називали *agape*, хоч самому авторові, насамперед співцеві інтимної лірики, може видаватися, що ним рухає тільки *eros*.

Для належної реалізації таланту велике значення, очевидно, також має ім'я і прізвище (родове ім'я) письменника: Олександр Дюма-батько і Олександр Дюма-син у французькій літературі та рідні брати Григорії Михайловичі Тютюнники в літературі українській – цьому явищу вагоме підтвердження. Якщо ж ім'я і прізвище не дають можливості митцеві повною мірою «підключатися» до Небесного Архіву, талановита людина інтуїтивно ще на початку свого творчого шляху шукає способу подолати перешкоду, починаючи користуватися псевдонімом, як це зробив, наприклад, Іван Лозов'яга (Лозов'ягін), ставши Іваном Багряним, чи Василь Очерет, підписуючись Василь Барка. Проте псевдонім уже не дає можливості запозичити прибране ім'я та прізвище батька для реалізації свого дару талановитим сином, тому Олег Кандиба змушений був створювати власний псевдонім – Олег Ольжич.

У поезії відчуття до черпання інформації з одного Астрального Архіву набагато гостріше, ніж елементи дотичності сюжетів чи характеротворення героїв прозових творів, у тому числі – історичних персоналій. Якщо ж поет ще й володіє міфологічним способом мислення, а воно здатне навіть частково деформувати його психіку, то такий відпечаток подібності, ідентичності задумів і творчих продуктів стає зримим не лише для критиків і літературознавців, а й розцінюється авторами почерпнутих з однієї шухлядки Небесного Архіву віршів, як плагіат, крадіжка в нього іншим ліриком тропів, настроїв, пафосу як духу поезії. Щоб унеможливити подібне, діаспорні митці Тодось Осьмачка й Олекса Стефанович, на жаль, психічно неврівноважені й повсякчас переслідувані інфернальними сутностями, старалися вибудовувати своєрідну китайську стіну між собою і соціумом, особливо якщо ним виявлялося середовище митців: «Осьмачка – вічний мандрівець – утікав од себе й од демонів переслідування, шукав прихистку розтерзаної і знеможеної душі у зміні місць, а Стефанович зачаївся, затамував подих, творчо занишк у… невеличкому містечку. Його також викінчували манії та фобії. Як Осьмачка вважав, що в нього краде образи Павло Тичина, так і Стефанович був свято переконаний, що Маланюк переписує його «Кінецьсвітне» [6, 151]. З Євгеном Маланюком Олекса Стефанович узагалі намагався не зустрічатися – спричинювали таку лінію поведінки не що інше, як насамперед своєрідні ревнощі до музи. У той же час Олекса Стефанович сам міг без жодних мук совісті привласнити яскравий уламок осяяння іншого митця. Наприклад, вірш «Кінцевість» О.Ольжича дав поштовх до написання О.Стефановичем триптиху «Кінецьсвітнє», до речі, присвяченого Олегові Ольжичеві, що нібито пом'якшувало «крадіжку»: «В серці той вираз твій, / Образ той тогосвітній… / Брате по духу мій, / Брате мій кінецьсвітній» [6, 155], адже слово «брат» означає не тільки людину, рідну по крові, але й однодумця, того, хто споріднений духом. Тим часом «синівство» літературне й синівство генетичне – абсолютно не зіставні речі, тож М.Слабошпицький логічно підсумовує, що люблячого сина Олександра Олеся Олега неможливо вважати його літературним сином, адже на відміну від «соловейкової легкості» лірики батька, в Олега Ольжича кожен «рядок – як крок закованого в броню римського легіонера» [6, 298]. Таким чином лірично-реалістичний аспект творчого самовираження Олександра Олеся аж ніяк не тотожний і зовсім не близький міфічно-метафоричному мисленню його талановитого сина.

Метафізичні проникання поетами крізь величезні пласти часу в події, характерні для інших народів, вражають читачів тією достовірністю, що її неможливо почерпнути з жодних, навіть найскрупульозніших історичних студій. Лірикові, як це не дивно, виявляється, зовсім нема потреби акцентувати, що той чи інший епізод мав місце в історії Спарти, Персії, Індії, Месопотамії, що в образі ліричного персонажа виведений, наприклад, царевич Паріс чи геніальний полководець Олександр Македонський. Поет-міфотворець подає своїм читачам витяжку, концентрат почуттів, універсальний зміст художньо відтвореної події, що її можна проектувати на безконечну кількість історичних фактів чи просто життєвих епізодів.

Наприклад, «Баладою» діаспорного поета Олега Зуєвського вихоплено тільки трагічну розв'язку вгадуваної великої, власне, історично значущої події, співрівної хіба що причині тієї війни, яка погубила Трою: той, кого ліричний герой-оповідач запрошує ввійти в залу, водночас виявляється й покійником, який уже лежить на катафалку і по якому справляють похорон, а його полонянка виявляється причиною страшного бойовища, в якому й загинув звитяжець, заплативши надто дорогу ціну за

даму свого серця. Образ екзотичної полонянки в «Баладі» – центральний: вона не просто неймовірно вродлива, а й така, що ніскілечки не боїться ні кривавої розправи над нею соратників убитого, ні їхніх ймовірних посягань – власне, це вже образ Діви-Смерті, й жовтий колір, на якому акцентує автор, у такому випадку більше, ніж доречний: *«Увіходь, не спиняйся ні раз – / Жовтолику, в сліпучім серпанку, / Ми зустріли твою полонянку, / І вона не боялася нас… // Тільки, правда, сьогодні сумна / Світла заля, що маєм для вхожих, / Служба з ранку в ній правиться Божа, / І стоїть біля вікон труна… // Та ввіходь – не спиняйся ні раз; / Жовтолику, в сліпучім серпанку, / Ми зустріли твою полонянку, / І вона не боялася нас* [6, 630–631].

До речі, образ смерті у творчому доробку ліриків української діаспори іноді набирає як містичних втілень, що у вигляді звукових покликів зафіксовані в найдавніших віруваннях практично всіх народів («Балада про нічну варту» Остапа Тарнавського: *«У вартівні палахтіла ватра, / і на лавах ждали вартові. / Враз підвівся перший: Чуєш? Кличе… / І, забувши нарядить шолом, / вискочив із вартівні, мов вітер, / двері розмахнувши навстіжень. / І ніхто не ворухнувся навіть. / На весілля не збиралися дружки. / Всі вони сиділи. Як раніше, / вижидаючи на виклик / звідтіля, де замок на горі. / І ніхто не глянув там, де двері, / що відкрили занавісу мрії, / де очікує князівна ніч. / Не питав ніхто: за чим, куди? / Знали, що ніхто ще не вернувся з темноти*» [6, 536–537]), так і реальних, іноді навіть грубо-натуралістичних у прозі Ігоря Качуровського – повісті «Дім над кручею» – містичний епізод: розстріляні в бою, «…вже холонучі жіночі трупи на снігу народжували» [6, 588]). Тема смерті у середовищі митців української діаспори, особливо після капітуляції гітлерівської Німеччини в Другій світовій війні, виявилася не просто актуальною, а, власне, насущною, адже за більшістю діаспорних письменників, колишніх в'язнів сталінських концтаборів чи творців УНР або «українських буржуазних націоналістів», буквально полювали радянські чекісти, тому, наприклад, Іван Багряний постійно носив при собі ампулу з ціанистим калієм, а Євгена Маланюка друзі врятували таким способом, який не можна вважати дією, позбавленою ознак містики: «Ігор Качуровський згадує таку істотну для історії літератури й біографії Маланюка подробицю. У перші післявоєнні роки генеральний прокурор СРСР Вишинський вимагав від альянсів видачі небезпечних «військових злочинців»… Невідомо, кому належала ідея у відповідь на ці вимоги «поховати» поета, який жив тоді у Регенсбурзі. Вірші Маланюка почали друкувати під рубрикою «з творчої спадщини». Такою містифікацією намагалися збити репатріаторів зі сліду» [6, 86], а також заспокоїти те українське діаспорне середовище, яке називало «залізного імператора строф» [3, 51] поетом тьми і хаосу й не могло забути Є.Маланюкові ні «повії», ні «байстрючої матері яничар» [3, 86], як вбивчих епітетів до слова «Україна». Внутрішні незгоди й ненависть обізленого середовища впливали на творчість діаспорних митців, продукуючи кінецьсвітні настрої, але водночас інформація з Небесного Архіву проявлялася й у несподіваних оптимістичних умовиводах.

Архетип смерті заради майбутньої реінкарнації (драконові зуби, з яких виростає містична непереможна армія) в поезії Галі Мазуренко з негативної міфологеми перетрансформовується в непереможну метафізичну силу нації, яка постає в час воєнних протистоянь, як Залізна Дивізія. Що цікаво, відповідний вірш, за словами авторки – написаний під враженням прочитаного про визвольну боротьбу українців з книги, в якій йшлося, очевидно, про Третю Залізну Дивізію УНР, – належить не перу Олега Ольжича або Євгена Маланюка, що виявилося б закономірним явищем, а рядовій поетці: *«Згадувати треба, трудно – не трудно. / Заплачено тяжко за Очі візії. / Я бачу: ростуть Драконові зуби. / Залізна сила залізної Дивізії… // Туманом стягаються по горбках, горбочках / Спомини про розстріляних тифозних в обозах, / Порубаних старшин у гробах-поточках, / Де Різдвяним снігом запорошило лози… / Але вони були – Три Роки самостійної волі! / І за них билися, їх оберігали! / Драконові зуби, засіяні в полі, / Залізні лицарі підростають помалу. // Страшно Мужів, що вже не бояться смерті, / Виростають з землі боронити свою Україну. / Вони вже бачили смерть, і їм немає смерті, / Знали Три роки Волі, і їм немає спину*» [6, 220].

Цікаво, що міфологема «Залізна Дивізія» в цьому тексті, незважаючи на трагічну долю її бійців, стає міфічним образом вічної нескореності української нації, отже, в художньому тексті – важливим складником консолідуючого міфу України. До того ж, якби в тексті поезії «Залізна дивізія» не було міфеми «драконові зуби», вірш Галі Мазуренко втратив би міфічний спосіб висвітлення й перетворився б на типовий взірець лірики громадянської

чи патріотичної. Одним із доказів спільності коренів праслов'ян і жителів Спарти, за С.Наливайком, можна вважати ідентичність міфів про появу предків цих етносів, адже назву «спарти» греки традиційно тлумачили як «посіяні», підкріплюючи це судження міфом про те, що спарти – не хто інший, як богатирі, котрі виросли з землі, яку засновник Фів Кадм засіяв зубами вбитого ним дракона (назву спори щодо слов'ян теж пояснюють як посіяні)» [4, 238]. Тож вірш Галі Мазуренко «Залізна Дивізія» уже в назві містив ключову міфему, аж ніяк не штучно притягнену до фабульного осердя твору.

Здатність на віщування й пророцтво майбутнього України устами митців української діаспори – явище, яке можна пояснити лише міфічним мисленням цієї когорти, її якщо не постійним, то все-таки бодай епізодичним і спонтанним доступом до Небесного Архіву.

1. *Андреев Д. Л.* Роза мира / Даниил Адреев. – Петрозаводск: Карелия, 1994. – 295 с.
2. *Козак С.* Шукав у слові Україну: До 40-річчя з дня смерті Тодося Осьмачки / Степан Козак // Березіль. – 2002. – № 11 – 12. – С. 175 – 179.
3. *Маланюк Є.* Поезії / Євген Маланюк. – К. : Український письменник, 1992. – 318 с.
4. *Наливайко С.* Українська індоаріка / Степан Наливайко. – К. : Євшан-зілля, 2007. – 634 с.
5. *Околітенко Н. І.* Доля України у світі законів Ойкумени / Наталя Околітенко // Дніпро. – 2006. – № 7 – 8. – С. 118 – 128.
6. *Слабошицький М.* 25 українськтих поетів на вигнанні / Михайло Слабошицький. – К. : Ярославів вал, 2012. – 720 с.
7. *Толстой Л. Н.* Что такое искусство? / Лев Толстой. – М. : Современник, 1985. – 592 с.
8. *Тюпа В.И.* Архитектоника эстетического дискурса / Валерий Тюпа// Бахтинология: исследования, переводы, публикации: К столетию рождения Михаила Михайловича Бахтина (1895 – 1995) / Сост., ред. К. Г. Исупов. – СПб. : Алетейя, 1995. – С. 206 – 216.

В научной статье рассматривается проблема пророческих предсказаний мастеров украинской диаспоры и метафизические особенности мышления представителей украинского литературного процесса в экзиле.

***Ключевые слова**: консолидирующий национальный миф, трансцендентальная информация, виталистический код-программа, Астральный Архив, ноосфера, мифопоэтическая парадигма, мифологема, мифема, коллективный разум нации.*

The problem of of prophetic predictions in the lyrics of Ukrainian diaspora's poets and the features of Ukrainian literary process in the expulsion is regarded in the scientific article.

***Key words**: a consolidating national myth, transcendental information, a vital code-paradigm, Astral Archive, noosphere, a mithopoetic paradigm, a mythologeme, a mytheme, the national collective intelligence.*

УДК 821.161.2:82-32
ББК 83.3 (4Укр)

Марта Хороб

«УСЯ – В МУЗИЦІ СЛОВА...»: ШТРИХИ ДО ТВОРЧОГО ПОРТРЕТА МАРІЇ ВАЙНО

У статті досліджено майстерність новелістичного мислення Марії Вайно у жанрових різновидах прози: у романі в новелах «Теплий двір або Рапсодія струнного квартету», у кіноповістях в новелах «Франсуаза» та «Кусень світу, або Будинок навпроти» і в «Станіславських фресках», де музичність архітектоніки та перевага романтизму змінюється реалістичним способом відображення дійсності чи імпресіоністичною настроєвістю.

***Ключові слова:** Марія Вайно, майстерність новеліста, жанрове розмаїття прози, типи художнього мислення – романтизм / реалізм / імпресіонізм.*

Це вона – Марія Едуардівна Вайно, яка розкрила свій талант поета, прозаїка, кіносценариста в останні два десятиліття. Без неї сучасний український літературний процес збіднів би як на Прикарпатті, звідки вона родом (с.Букачівці Рогатинського району Іва-

© Хороб М., 2014–2015

но-Франківської області), правда, поєднавши в собі гени ментальності матері-українки та батька-естонця, так і в усеукраїнському просторі. Як і в кожного письменника, у неї є улюблений головний рід літератури (епос) та відповідні жанри, в яких найпродуктивніше виявляється її талант новеліста. Марія Вайно досконало володіє мистецтвом новелістичного мислення. А це відчувається і безпосередньо в малих епічних формах («Паводок», 1992; «Нитка Аріадни», 2000), і в романі у новелах («Теплий двір, або Рапсодія струнного квартету», 2001), і в різновидах малої прози: новелі, образках, фресках, шкіцах, замальовках («Станіславські фрески», 2012). Не випадково і сама художниця слова говорить: « Моя стихія – новелістика. Праця, яка мене не тримає за руки… Слухаю. Окреслюю образ, нерв, думку. Все має тонкі риски… Кожна з них – свою вагу… Поспішаю мовити, аби не закоравіло моє і чиєсь чуття… Це мій світ важливого»[2, 1].

Врешті, авторка одна з небагатьох представників сучасного українського красного письменства, яка захоплюється жанром кіноповісті в новелах («Франсуаза», «Кусень світу, або будинок навпроти», 2011), кіносценарію («Чоловік у кредит, або Четвертий варіант», 2000, «Свекрушина», 2001, «Ти мій син», 2006, «Жінка з келихом дощу», 2006). Їхня жанрова специфіка будується на вмінні враховувати закони кінематографу, скажімо, вагомість окремих кадрів, їх укрупненість, монтажна побудова, лаконічність діалогу, змістовність внутрішнього монологу, так званого закадрового голосу оповідача та ін.., так чи інакше будучи пов'язаною зі специфікою творення новели (вільна композиція, акцентація на головному персонажі, психологізація почуттів, можливий несподіваний фінал тощо), продовжуючи традиції О.Довженка, М.Вінграновського, І.Драча, загалом представників української школи в національному поетичному кіно. І хоч на сьогодні і далі панує криза в нашому кінематографі, але, хочеться вірити, що так завжди не буде. Так думає і вірить у це, не сумніваюся, і Марія Вайно. І як результат плідної праці у цій царині – звання лауреата «Коронації слова» і за кіносценарій в 2000 році.

Марія Вайно неповторна у різних своїх творах: у модифікації тем, проблем, у головних та другорядних чи епізодичних персонажах, у пафосі, настроєвості, часопросторі. Але, про щоб вона не писала, це хвилює кожну людину, родину, кожну жінку, бо доля/недоля, щасливий /невдалий шлюб, повна/неповна сім'я, стосунки – батьки/діти, невістка/свекруха, рідні й чужі/не свої діти, природна й аномальна старість, самотність у всіх можливих ракурсах – це далеко не повний перелік її проблемно-тематичного реєстру. Але, як справедливо помітив Є.Баран, над всім цим панує Любов («Якщо є рай, то він любов»[1, 5]). І справді, таких відгалужень і тонко відтворених станів, тонів, півтонів, натяків, недомовок у відтворенні глибинних почуттів і переживань, пов'язаних із любов'ю та коханням, із люблячими, розлученими, зраджуваними та зрадженими, покаяними, порядними і підлими, високодуховними й аморальними, тими, хто шукає або цілком випадково знаходить – і справді багато у кожному творі. Хтось скаже, а хіба про це пише тільки Марія Вайно, всі пишуть. Але, відомо, що головне – ЯК, ЯКИМИ художніми засобами володіє авторка, торкаючи душу реципієнта і передаючи свою авторську неповторність, творчу одноосібність у своєму роді.

Та хотілося б розпочати свої міркування-враження із роману в новелах «Теплий двір або Рапсодія струнного квартету», за який цілком справедливо авторка стала лауреатом Всеукраїнського конкурсу «Коронація слова» у номінації «роман».

Твір захоплює насамперед атмосферою інтелігентності та інтелектуальності, душевності та духовності, потреби високості неба всупереч спримітизованій заземленості, нерідко жорстокій реальності. А ще понад усе – тут звучить музика: Скорика і Левицького, Баха і Моцарта, Паганіні й Шоссона…А найчастіше чути гру на неперевершеній скрипці… Врешті, назва твору одразу настроює читача на музикальність, бо «рапсодія» конкретизує вишуканість віртуозно виконаного музичного твору, а, крім того, можливість фантазій на народні теми. «Струнний квартет» акцентує на чотирьох учасниках колективу «Ластівки», випускниць музичного училища, які об'єднані любов'ю до музики і до свого вчителя – скрипаля Августини Петрівни. А «теплий двір» не тільки локалізує дію в невеликому просторі, де проживає їхня улюблена наставниця, до якої тягнуться їхні серця і яка відкрила їм новий мистецький всесвіт, але й конкретизує задушевність цих зустрічей, як і все, що пов'язане з нею і огромом музики.

Вікторія, Ганна, Соломія, Оксана – центральні героїні, які впливають на композицію

роману, бо кожній з них авторка присвятить окремі розділи, названі їхніми іменами, які поділятимуться на підрозділи-новели. На початку твору і після кожного знайомства з черговою вищезгаданою героїнею автор вклинює новели про Августину. Таким чином, вічна проблема Учителя й учнів, хранителів і тих, хто передає духовність та морально-естетичні й мистецькі цінності, чи не в центрі уваги в романі. Та головне, що, залежно від імені, долі, сутності їх характерів, тут звучить музика, тональність, тембр і ритм якої визначено музичним терміном у кожному новелістичному суцвітті. Оригінально… Правда, одразу ж згадується перша редакція музикальної повісті в мікроновелах «Маленька футбольна команда» (ораторія для голосу й дитячого хору) Юрія Щербака, яка було опублікована в застійні роки 70-х (1973) і сприймалася як новаторський, експериментальний твір в тодішній українській літературі. Врешті, не забуваймо про класичні зразки модерністів початку XX ст.: «Intermezzo» Михайла Коцюбинського та «Вальс меланхолійний» Ольги Кобилянської. Отож, знову ж таки, Марія Вайно уміє творчо, по-своєму продовжити традиції дальших чи ближчих до нас у часі майстрів слова на тлі сучасної доби .

Та чи не найбільш музикальними є все-таки новели маленького циклу «Вікторія». Очевидно, тому, що саме ця учениця не тільки продовжить справу свого Учителя, але й якоюсь мірою переросте її – вона не обмежить коло своїх слухачів і оцінювачів одним містом чи Україною, а демонструватиме свій талант і за кордоном. І якщо музичний супровід новели вказуватиме на величність та урочистість (Grandemente), що певною мірою збігатиметься з характеристикою Вікторії-учениці, даною Августиною, що зливається із баченням власне автора роману: «Монументальна гідність, висота, незаперечний талант – різко наближеним ракурсом (…). Класична, правильна в усьому, не лише в музиці…Доля …правильних» [3, 13]. То деяка авторська відстороненість, що відчутна тут, зміниться глибиною розкриття її не видимого зовні, прихованого для всіх світу у новелах «Княгиня» (Ольга, церковне ім’я Вікторії) та «Крона, схожа на коріння». Власне, це найбільш інтелектуальні сторінки, пронизані роботою думки, це тонке психологічне входження в різноманітні стани і відчуття людської душі: цілковитого занурення у світ звуків, щастя, радості пізнання кохання і сумніву в ньому, постійна до знемоги праця над собою, одержимість у самовдосконаленні… То ж ім’я її не випадкове – Вікторія – перемога.

Вона й справді в потрібні моменти життя переможе саму себе, базуючись на тих відчуттях і почуттях, що йдуть насамперед від фаху, пов’язаного з музикою, яка для неї «залишилась життям, органікою». З перших сторінок-діалогів між нею і професором Овдієм Микитовичем відчувається світ людей не пересічних, а інтелігентів-інтелектуалів, які не тільки закохані в музику, але й у мистецтво загалом: вони розуміють світ художників-малярів (скажімо, Чюрльоніса), письменників-філософів (Сартра), поетів не тільки рідної літератури, й братніх (Межелайтіса). Марія Вайно зуміла всеохопно передати сутність Вікторії як професіонала-музиканта високого рівня, слухаючи яку «душа раділа, співала у гармонії піднесеної чистоти в величі звуку». Для шанувальників, зокрема, майбутнього чоловіка Віктора, вона й справді була «жінка-мрія», а не просто звичайна жінка, бо в ній відчувалась і звукова гармонія, і сцена, і квіти, і ще «щось надзвичайне, що є і може бути лише в талантові» [3, 89], яку зрозуміти може тільки людина, котра більшою чи меншою мірою знайома зі світом музики.

І хоча кажуть, що в особливо талановитих творчих людей не може бути особистого щастя, бо ж рідко-хто їх розуміє і може жити з такими, фанатично відданими своєму вибору креаторами. Однак Марія Вайно зуміла переконати читача в тому, що «княгиня» дочекалася свого «князя». Вправною рукою ведучи партію Вікторії, авторка показує поступове, не нагальне, зародження почуттів до Віктора, який зумів не тільки переконати її в щирості своїх почувань, але й у прагненні бути причетним до її творчості, розуміти її і створити всі умови для не звичайного, а складного у своїй сутності способу життя. І хоч, здавалось би, у майже ідеальному для неї шлюбі, будуть і свої проблеми, випробування (спокусами, сумнівом у тому, чи це справдешнє кохання, порушенням звичного творчого ритму із народженням дитини, травмою руки), вона доб’ється перемоги завдяки надзвичайній силі волі, працьовитості і внутріщній цілеспрямованості. З усіх дівчат струнного квартету Вікторія чи не єдина, будучи щасливою в творчому і особистісному житті, велично зіграє свою партію.

Марія Вайно вміє на невеличкій площі передати драматизм і трагізм покрученої долі – чи трьох інших дівчат із струнного квартету, чи епізодичних персонажів: Галі, сестри Ганни, у якої вроджена вада – горб, Ольги, незвичайної вроди дівчини, якій бути б актрисою та радувати глядачів у театрі й кіно. Та через перше вимушене знайомство з ловеласом-фотографом Борисом усе летить шкереберть: помста, тюрма, невиліковні хвороби, повна життєва безперспективність з передбачуваним трагічним фіналом. Справді – «не родись красивою, а – щасливою».

Не менш вражає майстерно відображена життєва дорога Соломії. Якщо в Ольги-школярки зламана доля через випадкову зустріч з досвідченим «бабієм», то в Соломії складається в житті спершу начебто все добре (закоханість, одруження, народження первістка). І раптом вбивче прозріння, неможливість їхнього спільного життя, бо її коханий – гомосексуаліст. Авторка делікатно порушує цю, ще донедавна табуйовану в «цнотливій» українській літературі тему, відтворюючи страждання найрідніших людей. Та згодом Марія Вайно використає не лише негативний бік випадковості як філософського поняття, а й позитивний, що засвідчує певну життєву закономірність – після чорних періодів життя настають світлі, хоча б знову на якийсь період.

Випадкова зустріч у парку дітей, кровинки Соломії Назарчика і Павлусика, легковажна мати якого кинула його на виховання уже немолодого Петра, рухатиме сюжетно-композиційну лінію другої учасниці струнного квартету. Вдалими штрихами, деталями, подробицями авторка переконує в тому, що в цьому житті все можливо, бо тут художня й реальна правда зливаються воєдино. І саме щирість і безпосередність дітей може вплинути на майбутнє їхніх, уже пошарпаних життям, батьків. Не тільки у цьому романі, а загалом у всіх прозових творах авторки чи не головне місце посідає діалог. Очевидно, це йде і від органічного поєднання новелістичного й кінематографічного мислення, що відчувається часто в її романах-новелах, повістях-новелах, кіносценаріях. «Тату, я хочу, щоб у мене була ця мама», – одразу ж промовить Павлусик, стуливши за материнським теплом і відчувши його в Соломії якось одразу ж під час цієї, вкрай випадкової зустрічі і діалогізованого мовлення. «Він не має мами, а я – тата. Ми дуже підходимо один одному. Ми будемо братами і житимемо разом», – констатує Назарчик, прикипівши до Павлика всім серцем. Цей доповнюючий один одного діалог, що звернений радше не до них самих, малолітніх хлоп'ят, а до дорослих, викликає у Соломії і Петра цілий ряд несподіваних думок, асоціацій... Сутність дитячого мовлення і стане тим генератором дій, вчинків, міркувань дорослих. Правда, реалізація бажаного не так просто і швидко наступає, хоч тут спрацьовує насамперед материнський та й, врешті, батьківський інстинкт. Тому від холоду, закам'янілості, сталевого погляду – до ніжності в Петра, а в Соломії – від подивування, зацікавлення долею насамперед чужої дитини, яка одразу ж пригорнулась до неї, як до матері, а тоді вже мимоволі і до набагато старшого батька Павлуся, до прагнення обігріти їх, допомогти. Діалог між дорослими (після не однієї ще зустрічі їхньої і дітей) врешті-решт завершується знаковими фразами. На її: «Ви мені просто якийсь рідний… але ж це не любов?», Він, досвідчений в життєвих випробуваннях чоловік, справедливо зазначає: «А, може, це значно більше?»

Марія Вайно вміє будувати інтригу, вести читацьку зацікавленість (а що ж далі?), ні на мить не занижуючи емоцій реципієнта в складній долі-дорозі персонажа. Симпатія до Соломії не зникне і після чергового крутого повороту в сюжетно-фабульній структурі твору. Десь після десятка років щасливого буття уже «повної» сім'ї Петра й Соломії та люблячих одне одного братів, дарма, що не рідних, спрацює, очевидно, надто велика вікова різниця, яка з роками даватиме про себе знати. То ж чергова випадкова зустріч (о, ця випадковість!) з Богданом, спорідненою душею, яка трапиться їй по дорозі в Київ і нагадає ще раз про існування справжнього жіночого щастя. Злет почуттів, миттєва засліпленість раптовим, може, останнім в її житті коханням, відхід на другий план її дітей, які вже розуміють, що ось-ось розпадеться їхня сім'я (батько запив, Назар шукає виходу в компаніях, переживання Павлуся-старшокласника, як, врешті всіх та кожного по-своєму). Назріваючий конфлікт-апогей, на щастя, допоможе згладити, усунути мудра життєва порада досвідченої тітки. Справді, на нещасті трьох не збудуєш своє особистісне щастя (а що ж буде із хлопцями, які втратять віру в добро і в свою найріднішу матір?). Авторка талановито вибудовує фінали шляхів-доль усіх

із музичного квартету у підсумковому підрозділі «Квартетний декамерон». Діти, незабаром випускники, вдруге з'єднають батьків у сім'ю, переможе материнський розум над такими красивими і романтичними емоціями-спалахами, бо далеко не завжди людина, а насамперед мати, головна опора сім'ї, робить те, що хоче, а те, що треба для блага усіх. Конфлікт в собі: хочу-можу-мушу – вічний, відколи світ. І в кожного з письменників він має свої художньо-життєві епілоги.

Власне, з того, що хоче (підрозділ-новела «Маю, що хочу») починала свій дорослий шлях Оксана, третя із квартету, боляче обпікшись і зрозумівши помилковість своєї філософії, завдавши собі й своїм найріднішим невимовного болю, який все-таки урівноважиться аж перед автокатастрофою. Закоханість і розчарування, справжня любов і фальш, брехня і підступність, рідна чи не твоя дитина, генетично хворі, ні в чому невинні діти, милосердя-очищення, повернення до християнських моральних постулатів, життя-смерть, гріх і покута, гроші і щастя чи нещастя – ці та деякі інші тематично-сюжетні лінії в художньому каркасі піднімає авторка, не менш майстерно розгортаючи кострубату дорогу Оксани. Музичний термін «Rubato» (вільне виконання) виокремлює осердя її характеру і підсилює трагедійність буття Оксани, яка спрямовувала свою сильну життєву енергію, на жаль, не завжди в потрібному напрямі, надаючи спочатку перевагу бездуховній красивій обгортці, матеріальним цінностям, забуваючи про вічні постулати добра і про те, що за все у цьому житті треба колись платити.

Марія Вайно вдало підбирає заголовки новел, акцентуючи на головному в контексті твору. Так, майстерність штрихової деталі відчутна в сцені зустрічі колишніх однокласників (Соломії після невдалого першого одруження і Мирона), які могли б зійтися. Але в роздратованому, різкому окрику господаря в його творчій майстерні («Не торкай руками! Все має своє місце і газду!»[3, 49] дитина відчула нелюбов до себе і неможливість мати її в майбутніх стосунках. Ось чому Назарчик відмовляється брати з його рук три (красномовне число) яблука, бо вони… холодні. За цими яблуками – холод душі, який не розтопиться ні делікатним світом дитини, ні знаної йому, але зараз зовсім іншої після всього пережитого однокласниці, матері Назара, учительки музики Соломії («Три змерзлі в майстерні яблука»). Таких прикладів можна навести ще чимало.

Авторка, як небагато хто з письменників, звертає увагу на внутрішній світ людей старшого покоління, за М.Стельмахом, представників четвертого «броду життя». Це образ-характер насамперед галицької інтелігентки Августини, за описом інтер'єру якої (скромно обставлена кімната з найнеобхіднішими меблями, «стелажі з книгами та нотами і двома скрипками» [3, 8], а в кухні – справжньою квітково-зеленою оранжереєю вазонів-квітів, «на ліжку – ліжник», «на підлозі – гуцульські верети», ще батьківські реліквії постає духовний світ цієї самотньої, але вельми багатої душевно і духовно жінки, яка сіє довкруж себе високе і світле. Не маючи своєї сім'ї, вона живе й проблемами прийомного сина, і народження в нього дитини сприймає як найбільш знакову подію свого життя, бо вона стала бабусею. Адже, мовить авторка, розкриваючи її світ й афористично: «Найвища цінність у людях – мистецтво відчувати інших. І це прекрасно» [3, 12].

Як виявиться, може, й парадоксально для молодих, і старші люди хочуть любові й тепла, прагнення спілкування із рідними чи близькими до них спорідненими душами, бажання вийти зі стану самотності навіть при наявності у них уже дорослих дітей і з своїми родинами, не кажучи вже про зовсім одиноких на старості. І це талановито відображує художниця слова навіть через другорядний образ Віри Мартинівни, яка пішла на побачення із старшим від неї на літ сім Петром Микитовичем, де засобом розкриття людської сутності є не тільки діалоги, а й зовнішній антураж – портрет, одяг, міміка, жести (новела «Пропоную Вам»); і бджоляра Юри, який ще парубкує, хоч його ровесники давно онуків леліють. Це він зрозуміє Августину і відкриє для себе її унікальність і своїми молитвами й душею врятує її від чергового смертельного серцевого нападу… Бо що треба людині чи парам у немолодому вже віці, за Марією Вайно, «лише б слово добре, ніжність, ласка, але повага взаємна – насамперед» [3, 116], а ще, додамо, спілкування…

Письменниця в архітектоніці цього твору використовує прийом обрамлення: починає і закінчує роман «теплим двором», що, врешті, підсумовує фінальний «Квартетний декамерон», розставивши всі крапки над «І» у долях любих читачеві героїв і персонажів, з якими не хочеться розлучатися.

А ось кіноповість в новелах «Франсуаза», яка переносить реципієнта у ще інший простір – Париж, у нову, не повторену авторкою тему – зародження кохання у столичному європейському місті українця Юрія та французької дівчини, за ім'ям якої і названо твір. На відміну від попереднього роману, тут присутні й суспільні, й соціальні акценти у нашій складній історії (заслання в Сибір, табір, неможливість повернутися звідти на Західну Україну чи в Прибалтику, чорна несправедливість, коли люди ні за що гинули чи втрачали свою вітцівщину і Вітчизну). Як і в згаданих творах, тут теж витає над усім справдешня любов, але кожного разу якось по-іншому виявляючи себе. Бо хіба не заради коханого іноземця-українця пішла Француаза, як кажуть, на край світу, покинувши унікальне в мистецькій красі місто, інтелігентних забезпечених батьків, нормальний ритм життя європейки, щоб потрапити у зовсім інший, невідомий їй простір із іншою ментальністю, способом життя, звичаями, традиціями, страшними у своїй суті історичними катаклізмами…

Якщо роман «Теплий двір, або Рапсодія струнного квартету» – це висока образність, це музикальність архітектоніки, це перевага романтизму, ідеалізму й ліризму, то у «Франсуазі», окрім високого світу почуттів, більше реалістичного способу відображення дійсності. Композиційно відчувається, що кожна новела, як і початковий шкіц-зачин може стати окремими кадрами кіно чи окремими зблисками долі, хоч загалом всі вони об'єднані, точніше злютовані центральними персонажами, їхнім минулим і сьогоденням. Тут, як і в кожному творі, авторка піднімає цілий ряд морально-етичних проблем, які існують завжди там, де Він і Вона, де шлюб і розлука, де непередбачені смерті (Юрка, Миколи), де раптова самотність після огрому такої любові…І де майже завжди є вихід з критичної ситуації – виховання не своїх, а чужих (чи чужих, бо ж чоловікове дитя?), які стануть рідними. І довколишній простір наповниться смислом, новим, цілющим, хоч вельми ускладненим, непростим і вкрай важким як психологічно, так і фізично.

А в іншій кіноповісті в новелах «Кусень світу, або Будинок навпроти» відчутне тяжіння до розуму, до логічних міркувань і психологічних пошуків, навіть до наукових підходів у розкритті тем, пов'язаних із старенькими мешканцями притулку. Цьому сприяє образ Лесі, студентки-психолога, яка, випадково познайомившись із Любавою Василівною, колишньою вчителькою, вже не могла не відвідувати її та інших з цього притулку. Якщо в романі «Теплий двір…» також піднімалася тема старості й самотності, але як дотична до головних проблем, то тут вона розкривається як центральна. Та з усіх її різновидів виокреслюється: самотність при живих дітях, онуках і самотність, «що йде в нікуди», базуючись і на конфлікті батьків та дітей в найрізноманітніших його відтінках. А ще як одна з основних звучить особливо щемко тема людини й природи, конкретизуючись у підтемі домашніх тварин (собак) і їхніх господарів. І нерідко ставлення до собак бумерангом б'є по самій людині. І в цьому творі теж панує любов, бо на старості, у фіналі людського життя, за авторкою, найголовніше – це «померти в любові», знати, що біля тебе або далеко від тебе є ті, хто тебе найкраще знають, відчувають і люблять такою, як ти була в молодості і такою, як ти є зараз…

І, нарешті, «Станіславські фрески». Їх два десятки. Більшість із них образки, а також новели, шкіци, замальовки, які постають як олітературнені фрески. Адже відомо, що фрески – це малярські твори, які виконуються «водяними фарбами на свіжій штукатурці» [4, 548]. Звідси їхня свіжість і деяка розмитість, глядач схоплює мазки, кольористику, домислює і викінчує начерки пензля в уяві…В літературних мініатюрах Марії Вайно панує суб'єктивність вражень, миттєва настроєвість, тонка спостережливість, мінливість емоцій, що йде від зміни вражень, тобто перед читачем імпресіоністичні замальовки, які мають свій шарм і свою притягальність, як і картини художників-імпресіоністів. Тому в них відчутна фрагментарність у передачі людських станів, споминів, переживань, що нерідко передається незакінченою думкою, обірваною фразою… («Дахи», «Місто», «Вулиця шляху», «Погляд трав'яного покосу», «Твій зелений вогник»). Читаючи їх (не тільки щойно згаданих), отримуєш справжнє задоволення, бо поринаєш у близький і рідний тобі художній простір Станіславова, із його знаковими місцями, з його ароматом і колоритом вулиць і площ, катедри й музею, парку й улюблених кав'ярень, будівель часів Речі Посполитої й Австро-Угорщини, що прекрасно доповнюється, створюючи симбіоз слова й фарби, акварелями художниці Тетяни Павлик.

Започатковується книга замальовкою «Місто», в якій поетично і настроєво відчутна присутність авторки, яка так схожа до ліричної героїні в поезії або в поезіях в прозі. Ось чому наратив від третьої особи в вищезгаданих творах змінюється інтимнішим – від першої, виражаючи образно чуттєвість і наче запрошуючи до мандрівки: «Виймаю слова фарбами – і малюю дні, години міста… Беру чуття – і викроюю витинанку нової долі, її силует… Маю волю й потугу зродити живий рядок…» [2, 3]. Логічно, хоч назва збірки акцентує на йменні попередньому прикарпатського міста – Станіслав/Станіславів, не можна не згадати про Франка, завдяки перебуванню якого тут, а також коханих його жінок, з 1962 року місто назване Івано-Франківськ. Тому й не дивно, що образок «Весільна на пожовклому листку», присвячено Іванові Франку, зокрема першому його коханню, що сприймається як наскрізь ліричні поезія в прозі.

Наступні образки чи не найбільш особистісні, бо присвячені найближчим і найрідніш – батькам, єдиній сестричці, «пам'яті бабуні», «пам'яті дідуся», родині. І всі вони, до речі, знову ж таки переповнені любов'ю, але не зовнішньою, а тією глибинною, не всім видною, що проступає то через найкращий скарб – пам'ять про доброго, люблячого і життєво мудрого чоловіка, якого послала головній героїні доля і Бог на старість, що зігріватиме її душу до кінця днів своїх («Кусінчик хліба на завтра …від сьогодні»); то через всеохопну любов немолодої уже жінки до своєї сім'ї, до своїх дітей, до онуків, до людей, у зв'язку з чим нелегка цілоденна праця у вічних клопотах, яким не видно кінця, дає все-таки відчуття щастя в родині, своєї потрібності («Варт дня»); то через любов бабусі до онуки, яка засобами народної педагогіки (змістом і мелодикою народних пісень) виховує дитину чуйною і духовною; то оригінальним виявом почуття дідуся до онучки та його науки, яку можна виразити знову ж устами народу: «Люби, як душу, а тряси, як грушу» («Наука»). Та увійшовши в сутність образка «Ніч з розплющеними очима», читач остаточно зрозуміє, чому у творчості Марії Вайно так багато любові, бо джерело її – в найрідніших людях. Майстерно, небагатослівно (всього на якихось півсторінки) передано світлий і красивий спогад дівчинки (автобіографічний образ) із дитячих літ: перший дотик до батьківської взаємної любові, що гріти-ме її все життя, буде опорою в повсякденному бутті і десь за кадром – стане матеріалом для художніх творів. Бо головний персонаж цього лаконічного і яскравого творіння накладається на розповідача-наратора і образ авторки, народженої з любові і в любові. Ось чому вона, Марія Вайно, не тільки вся – в музиці слова, в гармонії почуттів, у світі людських доль, але й уся – в любові…

1. *Баран Євген.* Якщо є рай, то він любов // Вайно Марія. Шкіци на одвірках: Кіноповісті. Новели / Перевид. доповнене. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2011. – С. 5-6.
2. *Вайно Марія.* Станіславські фрески. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2012. – 104 с.
3. *Вайно Марія.* Теплий двір або Рапсодія струнного квартету: Роман у новелах. – К.: Факт, 2008. – 216 с.
4. Літературознавча енциклопедія: У 2 томах. – Т. 2. /Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 624 с. (Енциклопедія ерудита).

В статье исследовано мастерство новеллистического мышления Марии Вайно в жанровых разновидностях прозы: в романе в новеллах «Теплый двор или Рапсодия струнного квартета», в киноповестях в новеллах «Франсуаза» и «Часточка мира или Дом напротив» и в «Станиславских фресках», где музыкальность архитектоники и преобладание романтизма переходит в реалистический прием изображения действительности или в импрессионистическую настроенность.

Ключевые слова: *Мария Вайно, мастерство новеллиста, жанровое разнообразие прозы, типы художественного мышления*

The article researches into mastery of Mariya Vayno's novelistic thinking in prose genre varieties: in mosaic novel "The Warm Yard or the String Quartet Rhapsody," in cinema narratives in novellas "Françoise" and "A Piece of the World, or the House Opposite" and in "Stanislav's Frescos", where musicality of architectonics and dominance of romanticism are replaced by a realistic mode of life reflection or impressionistic emotional colouring.

Key words: *Mariya Vayno, novella writer's mastery, genre diversity of prose, types of artistic thinking – romanticism / realism / impressionism.*

УДК 821.161.2-3.08.09
ББК Ш 401.7 (4Укр)
Ав Д-752

Марта Дрогомирецька

АГАТАНГЕЛ КРИМСЬКИЙ ТА МИХАЙЛО КОЦЮБИНСЬКИЙ: КОНТАКТИ, РЕЦЕПЦІЯ, ПАРАЛЕЛІ

У статті висвітлено літературні взаємини А.Кримського з М.Коцюбинським. Окрім особистих контактів, простежено характер творчої рецепції і літературних паралелей у текстах обох письменників, що дає змогу уточнити сучасні уявлення про розвиток стильових течій у модерній українській прозі кінця XIX – початку XX століть.

Ключові слова: *А. Кримський, М.Коцюбинський, творчі взаємини, модерна проза, імпресіонізм, неонатуралізм.*

Серед письменників нового покоління, котрі вийшли на літературну арену наприкінці XIX століття, привертають увагу постаті А.Кримського і М.Коцюбинського, оскільки вони започаткували дві протилежні – неонатуралістичну та імпресіоністичну – творчі парадигми, між якими розвивалися різноманітні стильові течії модерної української прози.

Як склалися творчі стосунки між двома видатними сучасниками? Чи можна у прозі А.Кримського і М.Коцюбинського спостерегти сліди взаємної рецепції? Які схожі і контрастні ознаки притаманні їхній творчості?

Уперше епізодичну спробу такого зіставлення здійснив О. Грушевський у серії нарисів «Сучасне українське письменство в його типових представниках», що їх опублікував «Літературно-науковий вісник» 1908 р. Критик зазначив, що попри тематичну подібність – зображення життя Сходу – в обох митців наявні значні відмінності, зокрема у послугуванні пейзажами та етнографічними описами. Щоправда, пізніші дослідники не розвинули спостережень у зіставному аспекті, висвітлюючи обох митців розрізнено. Скажімо, розвідки М.Веркальця, А.Гловацького та інших сучасних науковців присвячені переважно особистим контактам А.Кримського з І.Франком, Б.Грінченком, Лесею Українкою, О.Кобилянською, однак оминають увагою типологічні характеристики. З другого боку, в дослідженнях І.Денисюка, Ю.Кузнецова, Я.Поліщука, В.Агеєвої, які розглядають новелістику М.Коцюбинського на тлі загальноєвропейського модернізму, відсутні зіставлення з прозою А.Кримського.

Безперечно, на нинішній день різноаспектне порівняльне вивчення творчості А. Кримського і М. Коцюбинського є не лише назрілим, а й актуальним завданням, оскільки сприятиме увиразненню провідних тенденцій розвитку української прози кінця XIX – початку XX століть.

Цих двох відомих піонерів раннього українського модерну доля провадила химерними, не раз протилежними географічними маршрутами: Михайло Коцюбинський, розпочавши свою службову «кар'єру» у Вінниці, згодом об'їздив у складі урядової філоксерної комісії Бессарабію та Крим і зрештою осів у Чернігові, де працював у земській управі та статистичному бюро, а відпочивати полюбляв на Гуцульщині та в Італії; натомість орієнталіст Агатангел Кримський провів значну частину свого життя в Москві, де спершу навчався, а потім викладав у Лазаревському інституті східних мов, час від часу навідуючись до рідної Звенигородки на Київщині і відбуваючи наукові відрядження до Сирії та Ливану...

І все ж багато що їх споріднює. Насамперед, звісно, розлога нива української прози, на якій самовіддано працювали, й тому найчастіше зустрічалися на сторінках галицької періодики. Щоправда, для літературної творчості обоє змушені були викроювати вільний від основної роботи час.

Відтак єднали їх чудові спільні друзі, такі як Іван Франко, Борис Грінченко, Леся Українка та чимало інших...

А ще М.Коцюбинський та А.Кримський спілкувалися листовно. На жаль, їхня кореспонденція до нас не дійшла. За свідченням сучасного письменника Михайла Іванченка, «листуванням академіка з І. Франком, Лесею Українкою, М. Коцюбинським, І. Нечуєм-Ле-

© Драгомирецька М., 2014–2015

вицьким, С. Васильченком та ін. у Звенигородському райкомі КПСС "правнуки погані" розпалювали грубки» [1].

Зародилася взаємна зацікавленість, очевидно, відразу, як тільки-но обидва прозаїки майже одночасно дебютували: А.Кримський оповіданням «Історія однієї подорожі» на сторінках тижневика «Зоря» 1890 року, а М.Коцюбинський оповіданням «Харитя» в часописі для дітей «Дзвінок» у 1891 році.

Так само одночасно – 1895 року – вийшли друком перші їхні окремі видання: у Львові збірка «Повістки і ескізи з українського життя» А. Кримського й у Чернігові два «метелики» М.Коцюбинського «Ялинка. Харитя. Маленький грішник» і «П'ятизлотник».

З-поміж яскравих різножанрових новаторських творів, які появилися на хвилі модернізації українського письменства в 1890-х роках, М.Коцюбинський особливо зацікавився дебютною збіркою А.Кримського. У грудні 1895 р., відразу ж після виходу цієї книжки, він із Чернігова листовно звернувся до львів'янина Костя Паньківського з проханням надіслати її на свою вінницьку адресу. А згодом, перебравшись до Криму, ще й несподівано отримав поштовий пакунок з «Повістками і ескізами...» від самого автора. Відповідаючи на цей жест прихильності, вдячний письменник надіслав А.Кримському до Звенигородки чернігівське видання свого оповідання «Для загального добра». А в листі так оповів про це дружині: «Щоб не бути в довгу, послав йому нині ж своє оповід[ання] «Для заг[ального] добра», а позавтру пишу до нього листа. Він цікава людина» [2, т.5, 89].

Відтоді М.Коцюбинський постійно тримав у полі зору творчість свого сучасника і, беручи участь, скажімо, в укладанні таких відомих альманахів початку XX століття, як «Хвиля за хвилею» (Чернігів, 1900), «Дубове листя» (Київ, 1903), «З потоку життя» (Херсон, 1905), обов'язково публікував на їхніх сторінках оригінальні твори і переклади А.Кримського. А 1909 р. через Володимира Гнатюка він розшукував для Максима Горького книжку «Народні казки та вигадки» англійського фольклориста Вільяма А. Клоустона, яка в перекладі А.Кримського вийшла у Львові 1896 року [2, т.7, 149].

У свою чергу А.Кримський із зацікавленням стежив за розвитком творчості видатного новеліста. Коли 1896 р. І.Франко звернувся до нього за порадою, кого з наддніпрянських письменників запросити до співробітництва в журналі «Житє і слово», А.Кримський рекомендував з-поміж інших Михайла Коцюбинського. І.Франко прислухався до цих рекомендацій і запропонував М.Коцюбинському співпрацю, а новеліст із задоволенням відгукнувся, написавши спеціально для «Життя і слова» оповідання «Посол від чорного царя».

Ще один характерний штрих: замовляючи 1904 року у І.Франка статтю про українську літературу для «Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона», А.Кримський радив згадати у прикінцевій бібліографії літературно-критичні матеріали, які стосувалися, зокрема, творчості М.Коцюбинського. І.Франко виконав це замовлення і помістив у найвідомішому російському енциклопедичному виданні свою майстерну оглядову працю. З-поміж прозаїків, котрі стоять поряд із першорядним «за свіжістю і гармонійністю таланту» новелістом М.Коцюбинським, Франко виділив А.Кримського як «відомого орієнталіста», котрий «дав українській літературі книжку прозових оповідань, серед яких "Psychopathia nationalis" відрізняється яскравістю фарб і глибоким ліризмом» [9, т.41, 154-155].

А.Кримський, як відомо, явив свою творчу індивідуальність у двох відмінних іпостасях – як безжалісний прозаїк-натураліст, схильний до експериментального копирсання у психологічних нетрях персонажів, та проникливий поет-неоромантик, закоханий у красу символіст. Натомість М.Коцюбинський постає перед читачем як цілісний митець-імпресіоніст, естет, аналітик душевних переживань і настроїв, майстер осяяних сонцем пейзажів.

До того ж проза А.Кримського має доцентровий, так би мовити, характер, оскільки наснажувалася автобіографічними подіями і конфліктами. Як і Е.Золя чи І.Франко, А.Кримський фактично все своє творче життя працював над головним твором – романом «Андрій Лаговський», вплітаючи в його сюжетну канву окремі завершені прозові тексти. Зате в М.Коцюбинського-імпресіоніста бачимо «відцентрове» тяжіння до фрагментарного зображення багатобарвного світу.

Таким чином, їхня проза розвивалася різними стильовими шляхами, хоча й перегу-

кувалася на рівні тематики і проблематики. М.Коцюбинський на ранньому етапі своєї творчості відштовхувався від традиції І.Нечуя-Левицького, уважно змальовуючи побут, вдаючись до барвистих порівнянь, а далі поступово вдосконалював майстерність викладу, допоки не прийшов до витонченого імпресіонізму та символізму [див.: 10; 5; 8]. Натомість ранній А.Кримський пристав до психологічної лінії української прози, найбільш яскраво виявленої у творчості Панаса Мирного, розвиваючи її в напрямі модерного натуралізму.

Обираючи тематику для своїх ранніх творів, М.Коцюбинський та А.Кримський спиралися на особистий досвід і писали про те, що знали якнайкраще – про молодь, про школу, про взаємини між поколіннями. Так, А.Кримський у картинах шкільного життя й конфліктних взаємин із батьками («Батьківське право», «Не порозуміються») малював портрет молодого покоління, яке бунтувало проти будь-яких авторитетів. Натомість Коцюбинський простежує в душах своїх персонажів становлення юної особистості, народження відповідального ставлення до ближнього («Харитя», «Ялинка», «Маленький грішник»).

Обидва сучасники використовували психологізм для проникнення у складні і суперечливі лабіринти людської душі, однак робили це неоднаково. З огляду на те, що у прозі А.Кримського увиразнено психологічні травми персонажів, Соломія Павличко писала: «Нерви Кримського стали головним стильовим і формотворчим фактором його оповідань. Молодий автор цілком спонтанно виробив невротичний, іронічний стиль, переривчастий наратив і нарешті створив героя, цілком зануреного у свої переживання, почуття, думки та нерви. Герої Кримського, як і він сам, – люди з надламаною, хворобливою психікою. Їх роздирають пристрасті» [7, 57]. Застерігаючи проти прямолінійного ототожнення психології персонажів та їхнього автора, як це вчинила авторка цитованого висловлювання, треба визнати, що А.Кримський зумів проникливо виразити занепадницькі настрої епохи «кінця віку» крізь призму душевних переживань своїх юних персонажів. «Я – продукт сучасної цивілізації, я дегенерат, я декадент, я людина з fin de siècle, я неврастенік...» [4, т.2, 26], – говорить про себе перший в українській літературі герой-декадент з повісті «Не порозуміються», яка була надрукована у збірці «Повістки і ескізи з українського життя» (1895), а потім увійшла до роману «Андрій Лаговський». Цей та інші персонажі декадентського типу на грані істеричного зриву переживають дрібні життєві негаразди і колізії між еротичним потягом та коханням як сердечною прихильністю, шукаючи вихід у сфері творчості, інтелектуальної діяльності, культури [див.: 6].

Натомість естет Коцюбинський уміє з вищої художньої позиції – sub specie aeternitatis (тобто з погляду вічності) – висвітлити не лише буденні драми, а й справжні трагедії своїх героїв. Життєствердний настрій навіює фінальна фраза «Алі плив назустріч Фатьмі...» в новелі «На камені», де закохані гинуть від рук кровожерних месників на тлі розкішного кримського пейзажу, осяяного палючим південним сонцем. Перемогу життя над смертю символізує сцена забав на похороні Івана Палійчука в «Тінях забутих предків».

Характерним для обох прозаїків було намагання добратися до психологічних механізмів суспільного упокорення людської особистості. З оповідання «Батьківське право» та інших творів А.Кримського випливає думка, що сімейне і шкільне виховання є інструментами прищеплення вихованцям рабської звички добровільно коритися й бути вдячним за те, що вони є членами спільноти і користуються корпоративними привілеями. А якщо виникає конфлікт між особою і спільнотою, закони ієрархізованого суспільства дають право деспотичному «батькові» здійснити брутальний ґвалт над нею заради відновлення нормалізованих відносин. Тим-то у новелі «Подарунок на іменини» М.Коцюбинського малолітній син жахається того узаконеного насилля над людьми, до якого імперська машина залучила його батька-поліцейського, звиклого до бездумної покори взамін за комфортне життя.

Обидва письменники тематично розширили географію українського письменства і розвіювали етнічні упередження, зображуючи в гуманістичному освітленні життя євреїв та представників інших етносів, котрі здавна живуть поміж українцями. Спрямоване проти стереотипу «якщо жид, значить хитрий, заможний і скупий», оповідання А.Кримського «Історія однієї подорожі» (1890) змальовує

фурмана Іцка як людину наївну й убогу, зневажену і скривджену по-імперськи налаштованим «малоросом». А написана пізніше, в часи Першої російської демократичної революції, новела «Він іде» М.Коцюбинського передає моторошні почуття містечкових євреїв, до кварталу яких наближається знавісніла чорносотенна процесія, нацькована російською владою.

Як відомо, обоє запеклих мандрівників були поліглотами, хоч і неспівмірними: з А.Кримським, котрий вільно володів більше як шістдесятьма мовами, ніхто не міг посперечатися, але й М. Коцюбинський знав немало – дев'ять мов, зокрема кримськотатарську. Тому зближував обох майстрів слова Схід, зокрема Крим. Будучи людиною кримськотатарського походження, А.Кримський зробив величезний вклад в українську культуру, а М.Коцюбинський написав найкращі в усьому українському та й, мабуть, загальноєвропейському письменстві оповідання з кримськотатарського життя. Такі його шедеври, як «В путах шайтана», «На камені», «Під мінаретами» вражають дивовижним проникненням у духовний світ людей іншої культури.

У кримськотатарському циклі М.Коцюбинський розкрив загальнолюдські пристрасті на тлі розкішних пейзажів, змальованих витонченим пером імпресіоніста, тоді як А.Кримський у «Бейрутських оповіданнях» (1906) зображував побут сирійців переважно етнографічним способом, привертаючи увагу до східного побуту, звичаїв, етикету, помічає наслідки колонізації, конфлікт патріархальних традицій із новітніми процесами європеїзації.

Душевні переживання і ледь вловимі настрої персонажів М.Коцюбинський малює на тлі розкішної природи, тоді як для А.Кримського таким тлом для заглиблення у внутрішній світ героя служить найближче його соціальне довкілля – школа, сім'я, містечкові мешканці, а замальовки пленер трапляються набагато рідше.

Порівняймо два пейзажні уривки:

«Ніжна блакитна хвиля, чиста й тепла, як перса дівчини, кидала на берег мереживо піни. Море зливалось з сонцем в радісний усміх, що досягав аж ген далеко, через татарські оселі, через садки, чорні ліси – до сірих нагрітих громад Яйли.

Все осміхалось» («На камені» 1902 [2, т.2, 157]).

«Сонце смалило не сильно, бо подихав легесенький морський вітерець із заходу. Вся природа раділа. Голубе море тихесенько-тихесенько плескалося. Кедри, пальми й кипариси ніжно шелестіли. Темно-зелені апельсинні дерева стояли наче різдвяні гільця, бо геть були вкриті жовтогарячими своїми овочами, і ті овочі ярко виблискували на сонці з-поза чепурного, ніби навоскованого зеленого листя. Все раділо: раділи дерева, раділа зелена травиця...» [«Бейрутські оповідання» [4, т.1, 596]).

У М.Коцюбинського вражає легкість, фрагментарність, акварельна чистота, витонченість, ощадність образних деталей, а в А.Кримського спостерігаємо схильність до просторого деталізованого опису, хоча й наявні імпресіоністичні «темно-зелені», «жовтогарячі» напівтони.

Зрештою, у прозі цих сучасників можна помітити не лише типологічні збіги й відмінності, а й можливі запозичення. Так, в оповіданні А.Кримського «Сирота Захарко» (1892) йдеться про панича-«демократа» Олеся, котрий, віддавши на жорстоке побиття наймита-сироту Захарка за дрібну провину, не міг стриматися від ридань над ягнятком, що його роздушила підвода: «Справді, мекаюче ягнятко ввижалося цієї ночі добрячому молодому українолюбцеві навіть уві сні!» [4, т.1, 502]. Цілком ймовірно, що через два десятка літ цю гротескну ситуацію творчо трансформував М.Коцюбинський у новелі «Коні не винні» (1912), де «ліберал» і «друг народу» поміщик Аркадій Петрович Малина, позірно обурений прибуттям карального загону для збройного упокорення повсталих селян, дає згоду на постій солдат у своєму маєтку, виправдовуючись турботою про їхніх втомлених коней: «Крізь одчинені двері доносилось іржання голодних коней, що вступали у двір, і бряжчало оружжя на козаках» [2, т.3, 273].

Відмежувавшись від народницької тенденційності і так званого етнографічного реалізму, його надмірної сентиментальності і побутовізму, спочатку А.Кримський, а відтак і М.Коцюбинський звернулися до натуралізму як відвертого зображення реалій непривабливої соціальної дійсності, котра залишає болючі психологічні рани в людських душах. Однак

А.Кримський попрямував у напрямі різкого, шокуючого неонатуралістичного стилю, інколи, як у «Бейрутських оповіданнях», збиваючись на позиції традиційної описової манери, тоді як М.Коцюбинський еволюціонував до витонченого і вишуканого імпресіоністичного змалювання зовнішнього і внутрішнього світу своїх героїв.

Неоднаково двоє модерних прозаїків трактували і психологізм: М.Коцюбинський вдавався не лише до внутрішнього монологу, а й модерного «потоку свідомості», тоді як А.Кримський віддавав перевагу конструюванню парадоксальних конфліктних ситуацій, у яких простежував вибухову поведінку юного героя, спрямовану проти скостенілих суспільних підвалин, лише де-не-де пробуючи наближатися до безпосереднього внутрішнього мовлення, як-от наприкінці «Виривків з мемуарів одного старого гріховоди» (1890, 1895):

«Мені здається, що серце моє спиняється, я завмираю, в грудях схопило... Боже! Боже!!! Ісповідую Тобі, Господу Богу моєму і Творцу вся моя прегрішенія... Змилуйся, добрий Боже! Змил...

А-у-у-у-у! вий, проквиляй, старий вовчище, клацай зубами, жери всіх очима!.. А-у-у-у-у!... Ах, знов наближається пароксизм гістерики... Помилуй мя, Боже, по велицій милости Твоїй... Miserere mei, Deus...» [3, 198].

Раніше до такого «потоку свідомості» вдавався І.Франко у циклі «Борислав» (1877). А після А.Кримського до цієї манери найуспішніше звернувся М.Коцюбинський. У новелі «Невідомий» (1907) він зображує внутрішній стан персонажа, котрий проводить у камері-одиночці останню ніч у своєму житті, оскільки зранку його буде страчено:

«Як дивно, як незвичайно дивно. Я чую – дзвонять, там десь вгорі. Обмерзлі дерева, дрібненькі гіллячки, покриті льодом. Блискучим льодом, прозорим склом. Старий дзвонар-вітер зібрав докупи тисячі ниток і хилитає галузки, і дзвонить та й дзвонить... Тень-телень-дзень... тень-телень-дзень... І скачуть вогні по галузках – зелені, червоні, сині... Де се я чув? І коли чув? Тоді, як був маленьким? Коли ж я чув?.. Ах, правда, се ж було недавно... дні три-чотири... Тень-телень-дзень... Тень-телень-дзень...» [2, т. 2, 262].

Ще одне спостереження: на відміну від М.Коцюбинського, котрий імпресіоністично зображує життєві ситуації, акцентуючи й увиразнюючи їх, А.Кримський експериментує з цими ситуаціями у своєрідній морально-етичній лабораторії, де не тільки демонструє розбіжність сповідуваної ідеї з життєвою практикою її носія, а й розвиває ці ідеї до максимальної межі і стежить, як міг би поводитися в реальній ситуації максималіст, дотримуючись таких крайніх поглядів. Цю схильність до провокативних експериментів у царині етики згодом від А.Кримського перейняв В.Винниченко.

Загалом, як видається, М.Коцюбинський та А.Кримський окреслили дві розвоєві лінії української прози першої чверті ХХ століття. А саме: властивий для автора «Тіней забутих предків» витончений психологізм, філософічне ставлення до зображуваної дійсності, колористичні та музичні імпресії розвивали Гнат Хоткевич, Леонід Пахаревський, Степан Васильченко, Гнат Михайличенко, Михайло Івченко, Микола Хвильовий... Натомість А.Кримський з його натуралістичним заглибленням у підсвідомі процеси людської психіки та сміливими експериментами в царині етичних конфліктів стоїть біля витоків тієї еволюційної лінії, яку окреслюють Володимир Винниченко, Валер'ян Підмогильний, Віктор Петров (Домонтович), Борис Антоненко-Давидович...

Безумовно, зіставне вивчення двох видатних митців, які зуміли не лише взаємно зацікавити одне одного, а й справити вплив на сучасників і наступників, має значні перспективи, оскільки дасть змогу конкретизувати стильове розмаїття, жанрове багатство і естетичні здобутки української прози кінця XIX й початку ХХ століть.

1. *Іванченко М.* Правдолюб Агатангел Кримський // Персонал-плюс. – № 48 (453) 30 листопада – 6 грудня 2011 року. Доступ: http://www.personal-plus.net/453/8643.html.
2. *Коцюбинський М.* Твори : в 7 т. – К. : Наук. думка, 1973-1975.
3. *Кримський А.* Повістки і ескізи з українського життя. – Коломия – Львів, 1895.
4. *Кримський А.Ю.* Твори : В 5 т. – К. : Наук. думка, 1972-1973.
5. *Кузнецов Ю.* Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку ХХ ст. (проблеми естетики і поетики). – К. : Зодіак-ЕКО, 1995. – 303 с.
6. *Останіна Г.Г.* Агатангел Кримський. Особливості поетики художньої творчості. – К. : Твім інтер, 2008. – 224 с.
7. *Павличко С.* Націоналізм, сексуальність, орієнта-

лізм: Складний світ Агатангела Кримського. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2000. – 328 с.
8. *Поліщук Я.* І ката, і героя він любив... Михайло Коцюбинський : Літературний портрет. – К. : Академія, 2010. – 304 с.
9. *Франко І.* Зібрання творів : У 50 т. – К.: Наукова думка, 1976 – 1986.
10. *Черненко О.* Михайло Коцюбинський – імпресіоніст: образ людини в творчості письменника. – Нью-Йорк : Сучасність, 1977. – 143 с.

В статье освещены литературные взаимоотношения А.Крымского с М.Коцюбинским. Кроме личных контактов, прослежено характер творческой рецепции и литературных параллелей в текстах обоих писателей, что позволяет уточнить современные представления о развитии стилевых течений в модернистской украинской прозе конца XIX – начала XX веков.

Ключевые слова: *А. Крымский, М. Коцюбинский, творческие взаимоотношения, проза модерна, импрессионизм, неонатурализм.*

The article deals with A. Krymskyi and M.Kotsiubynskyi's literary relationship. Besides personal contacts, the character of literary reception and literary parallels in the texts of both writers has been traced, which enables to refine current understanding of the development of stylistic trends in modern Ukrainian literature of the late XIX – early XX centuries.

Key words: *A. Krymskyi, M.Kotsiubynskyi, literary relationships, modern prose, impressionism, neonaturalizm.*

УДК 821.161.2:7:008=112.2
ббк 83.0(4Укр)

Наталія Мочернюк

ДІАЛОГ КУЛЬТУР У ТВОРЧОСТІ СВЯТОСЛАВА ГОРДИНСЬКОГО: НІМЕЦЬКИЙ КОНТЕКСТ

У статті вивчаються різні форми рецепції німецької культури у багатогранній творчості Святослава Гординського. Матеріалом для аналізу стали літературознавчі та мистецтвознавчі статті автора. Звернуто увагу на міжмистецькі аспекти творчої інтерпретації німецькомовної культури в працях Гординського.

Ключові слова*: рецепція, міжмистецькі взаємодії, німецька література, поезія, малярство, переклад.*

Святослав Гординський (1906–1993) – письменник, художник, перекладач, літературознавець, культуролог, творча спадщина якого ще чекає на належне поцінування. Творчість Гординського, на якій позначилася глибинна ерудиція автора, його розмаїті літературні зацікавлення, засвідчує продуктивність її вивчення власне в аспекті інтертекстуальності. У просторі широких зацікавлень Святослава Гординського значне місце належить передусім французькій літературі й образотворчому мистецтву. Цілісно розглянути цей аспект зроблено спробу в окремих статтях [14]. Інтерес Святослава Гординського до німецької літератури, безперечно, не настільки високий, однак автор як компаративіст, як митець, що намагався постійно бути обізнаним з важливими процесами світової культури, не обійшов увагою і Німеччини. Зацікавлення німецькомовним світом реалізувалося в його творчості в розмаїтих формах творчої рецепції, окремі з яких проаналізовано у статті.

Варто нагадати, що Святослав Гординський після студій у Мистецькій школі Олекси Новаківського 1927 року виїхав для продовження освіти до Берліна, відвідував певний час як вільний слухач курси рисунка у тутешній Академії мистецтв, студіював курс історії візантійської культури на лекціях проф. В.Залозецького в Українському Науковому Інституті у Берліні [1, 10]. Він щиро зізнавався згодом, що німецькі студії не припали йому до

© Мочернюк Н., 2014–2015

вподоби, тож за першої нагоди він поїхав до Парижа: «Зі Львова я виїхав 1928 р. спочатку до Берліна, де вступив на вільні курси рисунків до Академії Мистецтва, але швидко зорієнтувався, що в тій ділянці, рисунку, я більше від того, що пізнав у Мистецькій Школі Олекси Новаківського, не навчуся. До того, нове німецьке мистецтво, виявлене в «новій речевості» й дикому експресіонізмі, мене не захоплювало. Перше здавалося мені надто сухе, а друге – анархічне. Зате захоплювало мене малярство «паризької школи», чимало якого було на виставках у різних ґалеріях» [2, 142]. В інтерв'ю з Юрієм Тисом Гординський згадує, що вже під час студій у Новаківського він «дуже цікавився німецьким і французьким мистецтвом і в бібліотеці Промислового музею мав змогу переглядати всю потрібну для цього мистецьку пресу», однак підтвердив, що втік з Берліна до Парижа, бо найкращим у Берліні було саме французьке малярство [6, 182].

Згодом доля знову закинула його до Німеччини. У 1944 році, рятуючись від репресій, він емігрує до Мюнхена, який у повоєнні роки був значним осередком української культури. Святослав Гординський бере активну участь у мистецькому житті міста, організовуючи ряд виставок, Дні української культури, видаючи мистецький часопис [1, 11]. Мав нагоду працювати і бувати в Німеччині митець і в останній період творчості. Мистецьким досягненням Гординського як художника стали монументальні розписи собору Покрови Пресвятої Богородиці і св. Апостола Андрія Первозванного в Мюнхені, виконані за дорученням єпископа Платона Кирилюка в 1979 році [12]. Таким чином, зв'язки Гординського з німецькою культурою великою мірою базувалися і на безпосередній контактній основі.

У поетичній творчості митця можна віднайти чимало німецького «цитатного» матеріалу. Функціональне значення інтертекстуальності Гординського полягає в намаганні автора розбудувати власний поетичний світ у зв'язку з мистецькими надбаннями вітчизняної та світової літератур, зокрема німецької, розширити інтелектуальний простір творчості і художні обрії української літератури, а це своєю чергою розвивало читача, відкритого до новаторських явищ у мистецтві. Отже, окремий «слід» у поезії автора становлять згадки про німецькі й австрійські міста, в яких довелося побувати поетові Так, збірка «Вогнем і смерчем» (1947) містить вірші, написані під час війни, зокрема й у Відні, та після війни в Мюнхені. Заслуговує на увагу цикл «Кеніґсбезький нотатник», що увійшов до збірки «Сурми днів» (1941). Знаходимо німецьку й австрійську урбаністику серед «Незібраних поезій» («Ніч у Берліні», «Подорож до Відня» та інші) [5]. Окремі з цих віршів можуть тлумачитися як своєрідні урбаністичні екфрази або ж топоекфрази – термін на означення екфразисів, які вербально відтворюють простір, місце дії, що наділене особливим естетичним навантаженням, а разом з тим є героєм літературного твору [11, 97]. Цікаві перегуки в поетичному кредо Гординського з творчістю Ґете й Райнера Марії Рільке простежує Леонід Рудницький, відомий дослідник українсько-німецьких літературних зв'язків [16]. Можна говорити і про міжмистецьку інтертекстуальність на матеріалі творчості українського автора. Так, окремий тип міжтекстуальних відносин становить у Гординського літературне відтворення малярських та архітектурних тем, звернення до образотворчого мистецтва, в якому він визнаний майстер.

Іменні покажчики до книг автора засвідчують його величезну обізнаність з культурними надбаннями Німеччини. Зрештою, вже окремі статті Гординського вирізняються таким ґрунтовним німецьким контекстом. Саме до таких статей можна зарахувати публікацію «Український романтизм і його зв'язки із Західним світом», що постала на основі німецькомовної доповіді 11 січня 1983 року в Мюнхенському університеті Людвіґ-Максиміліанс на Симпозіумі «Українська романтика і неоромантика на тлі європейських літератур», який був організований професором університету Юрієм Бойком-Блохиним у співпраці з Об'єднанням українських письменників в екзилі «Слово». Так, літературознавець розпочинає розмову про український романтизм з історичного екскурсу, принагідно згадуючи працю Йоганна Хрістіяна Енґеля «Geschichte der ukrainischen Kosaken» (1796), у якій автор порівнював подвиги українського козацтва із героїчною історією античності. Він наводить чимало інформації про образ гетьмана Івана Мазепи в європейському мистецтві, згадуючи зокрема й про німецьку літературу (твори Штебіша і Ґоттшалля про Мазепу). Очевидно, йдеться про

поему Г.Штебліца «Мазепа» (1844) та однойменну трагедію Р. фон Готшаля (1860). Прикметно, що саме трагедія «Мазепа» Готшаля мала резонанс в українській літературі: її переклав Юрій Федькович відгукнулися про неї Іван Франко й Дмитро Донцов [15, 193].

Офіційним початком українського романтизму критика вважала, як пише Гординський, переклад балади Ґете «Рибалка» Петра Гулака-Артемовського, опублікований 1827 року. В цьому контексті наведено і переклад «Ленори» Бюрґера, здійснений Левком Боровиковським. Неодноразово згадує Святослав Гординський німецького літературознавця, філософа, богослова й фольклориста Йоганна Ґотфріда Гердера, який бере до уваги «козацькі думи» (тобто українські історичні пісні, як уточнює автор статті) в одному ряду з британським баладами, піснями трубадурів, іспанськими романсами і сагами старих скальдів: «Його методи й опрацювання народної поезії, яку він називав Naturpoesie, були знані також таким дослідникам і редакторам ранніх пісенних збірок в Україні, як Максимович і Могильницький» [9, 123]. Український літературознавець зазначає, що пророцтво Гердера («Україна стане новою Грецією») в «Журналі моєї подорожі 1769 року» викликає в українців до нього велику вдячність, і розлого цитує цю думку німецького філософа. Зазначимо, що сьогодні підсумовано помітний вплив творчості Гердера на таких українських літераторів, як М.Максимович, А.Метлинський, П.Гулак-Артемовський, І.Франко й ін., «а його порівняння України з Грецією дало творчі імпульси деяким українським поетам, серед них – Є.Маланюкови» [13, 38].

Говорячи про харківський гурток романтиків, Святослав Гординський акцентує на загальній добі захоплення народною творчістю в Європі, особливо після видання в Гайдельберзі двох томів німецьких народних пісень «Чарівний ріг хлопця» (1806–1808) Ахіма фон Арніма й Клеменса Брентано. Першою такою збіркою в Україні була книжка Миколи Цертелева «Опыт собрания старинных малороссийских песней» (1819). У контексті галицького романтизму цікава заувага Гординського з посиланням на Якова Головацького про Миколу Верещинського, окружного директора шкіл Коломиї, «очитаного у творах Шіллера, Ґете і Гердера» [9, 126]. Завершення доповіді цілковито спирається на зв'язки української літератури, особливо поезії, з німецькою літературою доби романтизму, як і задумав доповідач. Хоча Гординський не наважується говорити про «якусь «українську школу» в літературі німецькій», все ж він щедро згадує і цитує Дмитра Чижевського, який у своїй статті в Українській Енциклопедії 1949 року констатує, що в німецькій літературі 30–40 років «постає щось подібне до української школи». Таким чином, Гординський «вичисляє» в такій проекції в «Історії української літератури» (1956) Д.Чижевського твори Шаміссо, Штебіша, Р.фон Ґоттшалля, А Мюцельбурґа, збірки української поезії Вальдбрюля, Боденштедта, Мавріціюса тощо. «Згадуючи подані твори, Чижевський зазначує, що «внутрішній зв'язок у розвитку цієї українсько-німецької літератури ще зовсім не досліджений», – пише літературознавець, очевидно поділяючи думку вченого щодо необхідності майбутніх студій цих міжлітературних зв'язків [9, 128].

Велику увагу приділяє Святослав Гординський перекладам української народної поезії у німецькому музичному світі: «Історики української музики відмітили цілу низку пісень або мелодій у таких музиків, як Бах, Гайдн, Бетговен, Вебер, Шуберт» [9, 128]. Він аналізує збірники Вільгельма Вальдбрюля, Фрідріха Боденштедта, Антона Мавріціюса. «Не можна забувати, що поезія доби романтизму була тісно пов'язана з музикою, і то особливо в Німеччині, де всі видатні романтичні поети – Ґете, Улянд, Айхендорф, Гайне, Ленау – були «співучі» і невичерпним джерелом для композиторів», – нагадує Гординський [9, 128]. Таким чином, можна визнати слушність його висновку про «популярність українських мотивів у колах німецьких літераторів» [9, 129].

Загалом, саме митці доби романтизму мали б найвищий індекс цитації в літературознавчих статтях Святослава Гординського. Так, у статті «Франкові «Квіти зла» літературознавець, шукаючи аналогій «у площині ствердження (чи заперечення) деяких чисто поетичних, життєвих, моральних істин», визнає, що порівняння Франка можливі не лише з Бодлером, а й з іншими поетами: «Наприклад, Гайне, якого Франко перекладав і якого «Книга пісень» здається навіть ближчою до «Зів'ялого листя» своєю темою невідзивного, нещасного кохання. Але Гайне – це окрема тема, яку й окремо

треба б розробити. А втім, усі три поети мають свої точки стичності» [10, 137]. Отже, дослідник окреслює можливу типологію, в якій враховано естетико-художні засади творчості українського, французького і німецького поетів.

Згадуючи професора Василя Сімовича, Гординський акцентує на неодноразово висловленій думці вченого, яку він сам поділяв, про необхідність добрих перекладів класичної літератури українською мовою: «Просто національним нашим нещастям уважав він брак у нас повного перекладу Шекспірових драм, драм Ґете й Шіллера та чільних грецьких трагіків. «Великий народ мусить мати своєю мовою всі скарби всесвітньої поезії», писав В.Сімович у «Наших днях» [4, 149].

Проблема перекладів світової літератури виникає і в інших контекстах Гординського. Прикметно, що повторюються й імена класиків, чиї твори необхідно донести до українського читацького загалу. Так, у статті «Поезія Миколи Зерова» літературознавець апелює до Пантелеймона Куліша, який «відчував усю тодішню вбогість літератури української, коли доводилось йому «визиратись у всесвітнім дзеркалі»: «Це Куліш закликав вертатись на «культурну Владимирську путь», і сам, у тиші й самотині свого Мотронівського хутора, працював роками над перекладами Біблії, Шекспіра, Байрона, Шіллера» [7, 152]. Властиво, саме Фрідріха Шіллера Гординський неодноразово цитує у різних своїх публікаціях, що свідчить про добру обізнаність з творчістю німецького автора.

Як відомо, Святослав Гординський – визнаний фахівець у критиці перекладу, тому тема перекладів світової літератури не випадкова у його публікаціях. Варто заакцентувати і на досконалому володінні німецькою мовою дослідника, що давало йому змогу «відчути» переклад у всіх його нюансах. Фаховість Гординського повною мірою простежується, коли він аналізує окремі видання, як, наприклад, у статті-рецензії «Українська поезія німецькою мовою» на видання Ганса Коха «Українська лірика» (Hans Koch. Die ukrainishe Lyrik, 1840–1940. Wiesbaden, 1955). Гординський хвалить перекладача за те, що «зумів передати не тільки зміст і форму оригіналів, але й індивідуальний тембр голосу окремих поетів, тобто те, що в поезії творить найбільш притягальну силу» [8, 429]. Для німецького читача стане відкриттям ритмічне багатство української поезії та створений українськими поетами багатогранний образ світу. «Хоч німецька мова віддавна спроможна передавати адекватно всі тонкощі чужих творів (поезію українську навчив цього щойно досвід неокласиків), існують справи важливіші від зовсім точної передачі оригіналу; важливо створити передусім еквівалент оригіналу в іншій мові, тобто пересадити даний твір на ґрунт іншої мови з усіма тільки їй притаманними формальними й естетичними законами», – пише Гординський [8, 429]. Разом з тим він не уникає й критичних зауважень на адресу перекладача.

Таким чином у німецькій літературі Святослав Гординський зорієнтований на класицизм і романтизм. Основу його зацікавлень складають Ґете, Шіллер, Гердер, Гайне та багато інших німецьких романтиків. Прикметно, що він сам перекладав таких німецьких поетів, як Йоганн Вольфганг Ґете, Фрідріх Гельдерлін, Фрідріх Шіллер, Райнер Марія Рільке.

Водночас літературознавець стежив і за сучасною йому літературою, причому не лише художньою. Відповідно, він міг підкріпити свої виклади навіть з української літератури аргументами, взятими на озброєння із зарубіжних джерел, зокрема й німецьких, як, наприклад, у статті «Бій за Європу. В десятиріччя смерті Миколи Хвильового» (1943).

Гординський як мистецтвознавець цікавився і німецьким мистецтвом. Його мистецтвознавчі статті презентують різні аспекти рецепції німецької культури. Так, він неодноразово згадує німецьких митців пензля і різця (А.Дюрер, М.Клінгер, Е.Барлах, Ф.Штук та ін.), аналізує німецькомовні мистецтвознавчі джерела про Олександра Архипенка, розповідає про берлінське мистецьке середовище, в якому творив український митець-універсаліст Василь Масютин тощо.

Привернула увагу його стаття «Бієнале у Венеції», в якій мистецтвознавець дає огляд найцікавіших павільйонів венеційської виставки 1958 року та підкреслює особливості мистецтва окремих народів. Що ж він виокремлює у німців? «Німці, що мали блискучі експресіоністичні традиції, які значною мірою заважили на сучасному світовому мистецтві (німецькі експресіоністи блискуче представлені в Брюсселі на виставці «50 років модерного

мистецтва»), поспішно намагаються наздогнати роки, втрачені за часів Гітлера, коли вони опинилися між творцями «звироднілого мистецтва». Проте якогось власного мистецького обличчя вони ще не знайшли. Видно велику метушню, але тепер, коли ми пишемо ці рядки, нам годі пригадати собі в цій повені експериментів хоч одну-дві речі, чим-небудь помітні», – стверджує Гординський [3, 64–65]. На його думку, винятком є лише зали з творами Кандінського, який тісно пов'язаний з німецьким експресіонізмом. Оскільки виставка презентує серію творів митця з різних періодів, що збереглися в Мюнхені, в колекції Ґабрієли Мюнтер, то цікаво простежити за творчим розвитком Кандінського: «Спочатку він мало чим різнився від «модерніствующих» росіян того часу (Добужинського, Білібіна й інших), але вже від 1910 року він знайшов себе в ряді кольористично блискучих малюнків, які сміливо можна поставити побіч Ґоґенових» [3, 65]. Окремо вирізняє мистецтвознавець у творчій спадщині німецького маляра «твори безпредметних музичних візій», визнаючи за ними «щиру спонтанність експресіоністичного вислову» і талант автора в плані колористики. Гординський також привертає увагу до творів німецького скульптора Фріца Кеніґа, «що творить в модному тепер напрямі модерних форм, базованих на архаїчних мистецтвах», аналізуючи їх й зіставляючи підхід митця з керамікою Пікассо, «який часто просто копіює взори архаїчних мистецтв, іноді їх навіть не перетворюючи» [3, 65]. В австрійському відділі увагу Гординського привернули твори Ґустава Клімта.

До речі, Святослав Гординський звертався до німецькомовного культурного материка не лише як письменник і перекладач, а й як художник-графік. У період міжвоєння він проектув обкладинки до збірки лірики Гуго фон Гофманнсталя (1930), книги Артура Шніцлера «Зелений какаду» (1930) тощо.

Отже, аналіз різних форм рецепції німецькомовної культури в художній спадщині Святослава Гординського увиразнює окремі аспекти його творчої біографії, доповнюючи історію літератури, а також актуалізує мистецький і науковий потенціал автора в аспекті порівняльного літературознавства.

1. *Волошин Л.* Рання графіка Святослава Гординського. 1920-1930 роки / Любов Волошин. – Львів: «Афіша», 2007. – 188 с.
2. *Гординський С.* АНУМ. Спогади про асоціацію незалежних українських мистців у Львові» / / Святослав Гординський // В обороні культури. – К.: Видавництво «Гелікон», 2005. – С.140–171.
3. *Гординський С.* Бієнале у Венеції / Святослав Гординський // В обороні культури. – К.: Видавництво «Гелікон», 2005. – С.59–68.
4. *Гординський С.* Василь Сімович, людина і вчений / Святослав Гординський // На переломі епох. Літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади. – Львів: Світ, 2004. – С. 136–142.
5. *Гординський С.* Колір і ритми: Поезії. Переклади / Святослав Гординський. – К.: Час, 1997. – 479 с.
6. *Гординський С.* Мистецтво непевних часів / Святослав Гординський // В обороні культури. – К.: Видавництво «Гелікон», 2005. – С.181–185.
7. *Гординський С.* Поезія Миколи Зерова / Святослав Гординський // На переломі епох. Літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади. – Львів: Світ, 2004. – С. 152–159.
8. *Гординський С.* Українська поезія німецькою мовою / Святослав Гординський // На переломі епох. Літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади. – Львів: Світ, 2004. – С. 429–430.
9. *Гординський С.* Український романтизм і його зв'язки із Західним світом / Святослав Гординський // На переломі епох. Літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади. – Львів: Світ, 2004. – С. 121–130.
10. *Гординський С.* Франкові «Квіти зла» // Гординський С. На переломі епох. Літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади. – Львів: Світ, 2004. – С. 136–142.
11. *Клинг О.* Топоэкфрасис: место действия как герой литературного произведения (возможности термина)/ Олег Клинг // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М.: Издательство «МИК», 2002. – С. 97–110.
12. *Кравченко Я.* Монументальні розписи Святослава Гординського у Мюнхені / Ярослав Кравченко // Наукові читання пам'яті Святослава Гординського. Вип.1: Святослав Гординський і актуальні проблеми історії українського мистецтва / За ред. І.Голода. – Львів, 1995. – С.23–25.
13. Мислителі німецького романтизму. Упорядники Леонід Рудницький, Олег Фешовець. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003. – 588с.
14. *Мочернюк Н.* Рецепція французької літератури у творчості Святослава Гординського / Наталія Мочернюк // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. – 2013–2014. – Вип.40–41. – С.196–202.
15. *Наливайко Д.* Мазепа в європейській літературі XVIII–XIX ст.: історія та міф // Теорія літератури й компаративістика / Дмитро Наливайко. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 161–196.
16. *Рудницький Л.* «Далеко вічно і відвічно близько…»: європейськість поезії Святослава Гординського // Рудницький Л. Світовий код українського письменства. Вибрані літературознавчі статті й дослідження / Леонід Рудницький. – Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2010. – С.176–183.

В статье изучаются разные формы рецепции немецкой литературы в многогранном творчестве Святослава Гординского. Материалом для анализа стали литературоведческие и искусствоведческие статьи автора. Обращено внимание на интермедиальные аспекты творческой интерпретации немецкоязычной культуры в трудах Гординского.

***Ключевые слова**: рецепция, взаимодействие искусств, немецкая литература, поэзия, живопись, перевод.*

The various forms of reception of German literature in Hordynsky's works are investigated in the article. The materials of analysis were literary and art studies of author. Major attention is paid to the intermedial aspects of creative interpretation of German culture in the Hordynsky's works.

***Key words**: reception, interaction of art, German literature, poetry, art, translation.*

УДК 82-291.1
ББК 83.3 (4Укр)

Зоряна Родчин

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ І ХУДОЖНЯ ТРАНСФОРМАЦІЯ МІФОЛОГЕМИ БРАТОВБИВСТВА В КОНТЕКСТІ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ 20-х–30-х років XX ст.

У статті досліджується міфологема братовбивства. Аналіз здійснено на матеріалі "визвольних" п'єс, в яких вона (міфологема) інтерпретується в бінарних трансформативних площинах. Увагу закцентовано на домінуючих особливостях драм – на темі, а також на хронотопі: періоді міжвоєння та місці героїчного подвигу.

***Ключові слова:** міф, міфологема, резистанс, драма, архетип, тематика, хронотоп.*

Упродовж останніх десятиліть творчість західноукраїнських письменників все частіше потрапляє в поле зору вітчизняних науковців. Характерними з цього погляду є монографії Стефанії Андрусів "Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років XX ст.", Миколи Ільницького "Критики і критерії. Літературно-критична думка в Західній Україні 20-х – 30-х років XX століття", Наталії Мафтин "У пошуках "GRAND" стилю: західноукраїнська та еміграційна проза міжвоєнного двадцятиліття", Ярослава Поліщука "Література як геокультурний проект" тощо. Проте дослідження драматургії зазначеного регіону є маловивченим. Тільки розвідки Григора Лужницького "Український театр. Наукові праці, статті, рецензії" та Степана Хороба "Українська драматургія 20-х – 30-х років у Західній Україні та діаспорі" дещо привідкрили завісу над указаним феноменом.

Основною ж темою західноукраїнських п'єс, які розглядатимуться, є збройні виступи УНА, УГА, УСС, тобто визвольні змагання України за незалежність у перших декадах XX століття. **Метою** дослідження постає аналіз "резистансних" драм (на матеріалі текстів "Київ наш!" В. Радовиченка, "Козацький рід" Б. Пирятинського). У цьому контексті коло завдань окреслюємо так:

– з'ясувати тлумачення "література резистансу", міфологема;

– простежити інтерпретацію та трансформацію міфологеми братовбивства, суть якої полягає у когерентній опозиції земляк (брат-українець) – душогуб.

Семою *"українська література резистансу"* послуговуються такі дослідники, як Д. Донцов, Ф. Погребенник, Т. Салига, Л. Сеник, Ю. Русов. Як зазначає Ірина Яремчук, "Федір Погребенник узагальнено називає літературою Опору всю українську літературу, в якій звучить мотив протесту проти національного та державного насильства" [11, 8–9]. Зчаста в авангарді тих, хто виборював незалежність, були й самі митці. Як слушно підкреслює сучасний дослідник Тарас Салига: "Українська доля завжди вміла виснити, вимріяти, народити собі подиву гідних синів і саме в ту пору

© Родчин З., 2014–2015

– в час найдоцільніший, найекстремальніший, коли треба було братись за шаблю і слово" [8, 324–325]. Звичайно, рух спротиву викликаний був передусім відповідним історичним моментом, а тому не видається дивним той шлях, на який ступили письменники ХХ століття, особливо міжвоєнного періоду, створюючи драми, покликані до життя вимогами зазначеної доби. Однією з основних властивостей цих п'єс, власне, і постає хронотоп: період між двох світових війн і місце героїчного подвигу – Київ, Крути, Базар, Берестечко тощо.

Що стосується "міфологеми", то вказаний термін використовується для позначення відповідних сюжетів, сцен і образів тощо. У науковий обіг поняття "потрапило" завдяки Карлу-Ґуставу Юнгу (монографія "Введення в сутність міфології"). Крім того, дослідженням "міфологізму" займалися також Дж. Бірлайн ("Паралельна міфологія"), Р. Барт ("Міфологія"), К. Гюбнер ("Істина міфу"), О. Лосєв ("Діалектика міфу"); до висвітлення питань про міф зверталися психоаналітики Г. Адлер, З. Фройд, М. Фуко; а також науковці С. Аверінцев, О. Бабкіна, Л. Виготський, О. Потебня, О. Рафальський та інші. З огляду на це, термін "міфологема" має амбівалентну природу: матеріал, який бере на себе роль художнього образу, де наявний міфологічний архетип виконує первинну функцію, і ґрунт для утворення нових інтерпретацій – функція вторинна.

Серед низки п'єс, поданих для розгляду, міфологема братовбивства трансформується таким чином:

1. Ненавмисна зрада. Прикладом є історична драма на 5 дій із часу боїв українського війська з більшовиками "Київ наш!" Володимира Радовиченка. Твір надруковано 1936 року в Перемишлі у видавництві Лемківської театральної бібліотеки Устріків Долішніх (сьогодні Ущики Дольні (Польща)). Автор привертає увагу реципієнта до "колізії природного поривання серця з моральним обов'язком" [10, 16]; до дилеми що головніше: любов чи обов'язок?

"**Стрілець Антін.** Дістав я приказ піти на стійку, але в саду серед дерев замаяла дівоча головка така, неначе моєї Марусі. Ех, не Марусі! То Оленка! І пощо вона манить мене до себе? Але серед свисту куль і вояцьких невигод тягне до дівчини неначе вовка до лісу. Коли б хоч не спізнитись на стійку, але нехай буде що буде, чи я люблю її? Але від дівчини і від вина стрільцеві годі відпекатись. Погана спокуса, що із-за неї ломиш стрілецький обов'язок" [7, 13].

Покута вояка, що знехтував дисципліною, не забарилася. Хорунжий Руденко й отаман Борис засуджують парубка на смерть. Саме на перший план драматург виводить принцип покарання як знешкодження, як запобігання подальшим злочинам. Покарання як пам'ятка на майбутнє: чи то для тих, хто зазнав покарання, так зване "виправлення", чи то для свідків як екзекуція [4, 244]. Завершення твору досягає найвищої драматичної напруги: Оленка, щоб спокутувати свою провину за звабу Антона від виконання обов'язку вартового, також вступає до лав стрілецтва.

2. Некласичне братовбивство. Так, перед очима реципієнта відбувається розгортання сюжету, яке, дійшовши до кульмінаційного моменту, закінчується цілком неочікувано. Посутньо, драма на 3 дії та 5 відслон із режисерськими зауваги Б. Пирятинського "Козацький рід" (1936), що вийшла друком у видавництві "Відгомін" м. Львова, репрезентує саме такий хід подій. Фабула п'єси розгортається за прогнозованим сценарієм, у якому драматичний конфлікт ґрунтується на протилежності ідей, опозиційності головних образів. Уже в анонсуванні дійових осіб привертає увагу прізвище двох персонажів: четаря української армії та денікінського поручника (Вдовенко), що натякає на колективний народний позасвідомий архетип щодо синів вдови як залишок первісного міфу про Каїна й Авеля.

Четар української армії Петро Вдовенко повинен провести допит двох затриманих денікінців у полковій канцелярії. Водночас герой дізнається, що один із ворогів – його старший брат Василь, про якого не було звістки десять років. За мить радість від зустрічі з братом гасне, оскільки приходить усвідомлення того, що рідна людина – зрадник. Емоції спротиву та гніву заполонюють розум четаря. Він одразу висловлює братові інвективу, при цьому зовсім не слухаючи пояснень останнього. Ймовірно, Василь теж прагнув до визволення України, проте силами денікінської армії. Виправдання таким діям персонажа знаходимо у В. Блока: автор "припускає ненавмисне служіння злу одного з них" [2, 73]. Цілком очевидно Б. Пирятинський намагається розтлумачити реципієнтові факт розміщення героїв по два боки барикад.

Звернення драматургів періоду "міжвоєння" до мілітаристської проблематики, визначення при цьому правоти дій воїнів того чи іншого табору набуло у творах як української, так і західноєвропейської літератур типового характеру. Визначний дослідник історії України Іван Лисяк-Рудницький підкреслював, що "головними темами в українській суспільній думці (і літературі. – *З. Р.*) за минулі півтора століття є націоналізм, демократизація, лібералізм, консерватизм, соціалізм, комунізм і фашизм" [3, 91]. Таким чином, стає зрозумілою ідеологічна мотивація творчих дій автора.

Нав'язлива думка про зраду старшого брата та про помсту за неї не полишає молодшого Вдовенка. Зміст зображуваного у творі чіткіше розкривається через монолог, за допомогою якого посилюється драматизм дії, виявляються муки-думки Василя щодо усвідомлення власного вчинку. Засадничим чинником для драматургії Б. Пирятинського постають авторські вкраплення, а саме: гра світла в ремарках (від ясного до червоного чи взагалі повного його вимкнення), візійні образи матері-вдови, що зреклася сина, й образів-тіней молодих дівчат у народному вбранні, про що свідчать режисерські зауваги. Власне, образи дівчат символізують: перша – славу поручника Вдовенка; друга – спомин про його юні літа; третя – думку про розстріляних денікінцями козаків-повстанців (десять чоловік). Саме число загиблих не відіграє особливого значення, важливим залишається факт злочину.

Авторське міфомислення про братовбивство не надало творові класичної формули розв'язання конфлікту. Напрошується думка: при прогнозованому розгортанні подій Петро Вдовенко, наздогнавши Василя, неодмінно розстріляв би його. Проте акт самосуду молодшого брата над старшим не відбувся (хоч у Біблії навпаки: старший убиває молодшого), оскільки у п'єсі Б. Пирятинського ми віднаходимо "концепцію розладу характеру героя з власними вчинками, так звану, ірреальну мотивацію Гамлета" (за Л. Виготським) – недоцільність і неефективність задуманого.

Петро відмовляється від помсти. А дії старшого брата драматург скеровує на шлях виправлення, що водночас призводить до морального переродження героя (П. Пустовойт) [6, 191]. Тобто, зрікаючись своїх попередніх переконань, Василь зриває з себе погони і просить у Петра пробачення за скоєне. Героїчним вчинком у майбутньому він (Василь) підтверджує свою приналежність до козацького роду. Свій гріх за розстріли земляків старший Вдовенко спокутує виявом самопожертви за рідного брата і братів по зброї у протистоянні з кіннотою Котовського, яка намагалася здійснити неочікуваний нічний наскок на полк у селі. Поява тих чи інших союзників, за В. Сахновським-Панкеєвим [9, 114], неминуче загострює колізію. Літературознавець визначає такий прийом як один із основних імпульсів сходження, що неодноразово використовувався в драматургії. Близьким до нього, на переконання науковця, є перехід героя з одного стану в інший. А Л. Залеська-Онишкевич самопожертву Василя Вдовенка називає "дією задля добра своїх ближніх" [1, 12] і класифікує як ознаку творів початку XX століття. Власну провину та ганьбу старший брат змиває *кров'ю* (виділення наше. – *З. Р.*):

"**Вдовенко.** …А чим же й змити мені свій важкий гріх, як не кров'ю своєю? А хіба ж я не жалів її для чужої? (Розхрістав блюзу й показав рану на плечах). Не жалів задармо для чужих, то для своїх жалітиму?.." [5, 27]

Символ *крові* неминуче присутній у модерних визвольних творах, що належать до кожного з родів літератури. Недарма в нарисі "Кров героїв" поет Марко Боєслав зазначав: "…То ж без сумніву найбільшими цінностями та святощами кожного народу, а зокрема поневоленого, є пролита в боротьбі кров борців-героїв. Вона єдина береже націю від морального зіпсуття. Вона є сумлінням народу, що не дає йому заснути в неволі. Пролита кров борців, хоч і становить трагізм народу, але це здоровий трагізм, творчий. Він, мов буря, поривати-ме народ до нових і нових кровавих змагань доти, доки цих змагань не освятить перемога" [цит. за: 11, 19–20]. Власне, таким героїчним пафосом і завершується драма Б. Пирятинського "Козацький рід", яку побудовано на основі філософського закону протиріччя: розгортання дії відбувається всупереч психологічним очікуванням реципієнта.

Як бачимо, міфологема братовбивства знаходить непоодиноке оприявлення в західноукраїнській драматургії 20-х–30-х років XX століття, про що свідчать проаналізовані п'єси. Цілком очевидною залишається її двовимірна трансформативна проекція: нена-

вмисна зрада та лапідарне вкраплення некласичної розв'язки в сюжет п'єси, що створює неочікуваний розвиток дії в очах реципієнта. Однозначно прослідковується змалювання автентичного (біблійного) міфу про смерть одного брата від руки іншого як відображення головної теми твору; як презентація однієї з чільних проблем, що підсилює змістовний план аналізованих драм.

1. Антологія модерної української драми / [ред., упор. і авт. вступ. стат. Л. Залеська-Онишкевич]. – Київ – Едмонтон – Торонто : Канадський Інститут Українських Студій, 1998. – 532 с.
2. *Блок В.* Диалектика театра: очерки по теории драмы и ее сценического воплощения / Владислав Блок. – М. : Искусство, 1983. – 294 с.
3. *Лисяк-Рудницький І.* Вклад Галичини в українські визвольні змагання / І. Лисяк-Рудницький // Між історією і політикою. – Мюнхен, 1973. – С. 206–217.
4. *Ніцше Ф.* По той бік добра і зла (Прелюдія до філософії майбутнього. Генеалогія моралі) / Фрідріх Ніцше ; [пер. з нім. А. Онишко]. – Львів : Літопис, 2002. – 320 с.
5. *Пирятинський Б. О.* Козацький рід : п'єса на 3 дії в 5 відслонах / Б. О. Пирятинський. – Львів : Відгомін, 1936. – 26 с.
6. *Пустовойт П. Г.* Слово. Стиль. Образ : пособие для учителя // П. Г. Пустовойт. – М. : Просвещение, 1965. – 260 с.
7. *Радовиченко В.* Київ наш! : історична драма на 5 дій з часу боїв українського війська з большевиками / Володимир Радовиченко. – Перемишль, 1936. – 31 с. – (Лемківська театральна бібліотека в Устріках Долішніх; Вип. 3).
8. *Салига Т. Ю.* Імператив (Літературознавчі статті, критика, публіцистика) / Тарас Юрійович Салига. – Львів : Вид-во "Світ", 1997. – 348 с.
9. *Сахновский-Панкеев В.* Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь / В. Сахновский-Панкеев. – Л. : Ленинград. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии, 1969. – 239 с.
10. Хрестоматія з теорії драми : Особливості драматичного мистецтва XIX – XX століть / [упоряд. П. П. Нестеровський]. – К. : Мистецтво, 1988. – 224 с.
11. *Яремчук І.* Під знаком вогню: генетичний контекст та естетична природа поезії УПА : монографія / Ірина Яремчук. – Львів : Львівський національний ун-т ім. Івана Франка, 2006. – 212 с.

Предметом исследования статьи является мифологема братоубийства. Анализ осуществлено на материале освободительных пьес, в которых она (мифологема) выступает в бинарных трансформативных плоскостях. Внимание акцентировано на доминирующих особенностях драм – на теме, а также на хронотопе: периоде «межвойн» и месте героического подвига.

Ключевые слова: миф, мифологема, резистанс, драма, архетип, тематика, хронотоп.

The subject of this research work is mythologem of fratricide. Dramas in which it is presented in binary transformative fields are analysed. The dominant factors od the dramas is themes, chronotope: "between wars" period and the place of heroic deed.

***Key words:** myth, mythologem, resistance, drama, archetype, subject matter, chronotope.*

УДК 821.161.2«18/19»-321.4
ббк 83.3 (4Укр)

Наталія Кобзей

ВІТАЇСТИЧНІ ЕКСПЕРИМЕНТИ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА В ОПОВІДАННІ „ГЛУМ"

Стаття присвячена з'ясуванню ролі вітаїстичного світовідчуття та світорозуміння у формуванні експериментаторських літературних шукань Володимира Винниченка.

***Ключові слова:** „естетика потворного", натуралізм, „філософія вітаїзму", „секундний стиль", „потік свідомості", експеримент.*

Ще у 1980 р. Григорій Костюк стверджував: „Ми Винниченка не знаємо. Він і досі не досліджений у всій своїй суперечливій складності й глибині. Багатющі, притаманні тільки йому художні відкриття, досягнення і засоби зовсім не вивчені й незнані не тільки для широких читачів, але й для фахових істориків літератури" [4, 27]. Актуальним це твердження залишається і нині, хоч з того часу пройшло вже майже чотири десятки років. Постать Ви-

© Кобзей Н., 2014–2015

нниченка багатогранна і загадкова, а поле для її вивчення широке й багатообіцяюче.

Письменник у своїй творчості виступає новатором: він вивчає, аналізує, експериментує над характерами, вчинками, ідеями, проблемами, проявляючи себе талановитим психоаналітиком. У світоглядно-філософському аспекті Винниченко проголошує ідеологему «чесності з собою», за якою намагається жити сам і яку робить моральним імперативом для своїх героїв. Першим кроком до досягнення суспільної гармонії він вважає необхідність трансформації застарілих, хоч і канонізованих норм людської моралі. Найважливіше для автора – досягти рівноваги із самим собою. Він торкається у творах проблем, які для представників «старої» консервативної школи були табуйованими. Сергій Єфремов, який свого часу високо оцінив творчість експериментатора, сумнівався: «Що подужає у Винниченка – чи талант художника, чи безталання мораліста?» [7, 576]. Адже ті підходи, якими послуговувався письменник, для Єфремова були незрозумілими.

Зрозуміти геніального письменника ще на початку ХХ століття намагалися Іван Франко та Леся Українка. Їхні літературознавчі студії продовжили К. Арабажин, М. Данько, Микола Євшан, С. Єфремов, М. Жученко, М. Зеров, І. Кончіц, В. Коряк, М. Могилянський, А. Річицький, М. Сріблянський. Та й сучасним дослідникам залишилося чимало нерозгаданих та недосліджених експериментів Винниченка, повязаних із його життєвими принципами та імперативами, ідейно-естетичними шуканнями та новаторствами. Плідно займаються вирішенням цих питань Г. Баран, О. Гожик, Л. Голомб, В. Гуменюк, Л. Дем'янівська, Т. Маслянчук, Н. Михальчук, С. Михида, Л. Мороз, Д. Наливайко, В. Панченко, Г. Сиваченко, В. Харкун та багато інших. Однак поза межами літературознавчих обсервацій ще й досі залишається цілий ряд питань, пов'язаних з особливостями Винниченкового вітаїстичного філософсько-літературного мислення і світорозуміння, яке, власне, й спровокувало в його творчості появу цілої низки творів з елементами натуралізму, а, подекуди, й описів всуціль натуралістичних „шматків життя" та „людських документів". Тож потреба дослідити новаторські спроби в натуралістичних творах Володимира Винниченка й зумовила **актуальність нашого дослідження.**

Мета статті – з'ясувати роль філософії вітаїзму у експериментаторських шуканнях письменника на прикладі маловідомого тюремного оповідання „Глум".

Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких **завдань:**

• виокремити причини та наслідки звернення Володимира Винниченка до кримінальної тематики;

• окреслити проблему використання письменником так званої «естетики потворного»;

• проаналізувати оповідання „Глум" як тло для втілення новаторських експериментів автора;

• провести паралелі між Винниченковим „Глумом" і „Муром" Ж.- П. Сартра;

• визначити роль популярної в німецькій літературі манери „секундного стилю" у розкритті внутрішнього світу персонажів.

Оцінюючи творчу манеру Володимира Винниченка, Микола Євшан писав у своїх літературознавчих студіях: «Темперамент Винниченка обезоружував критику. Де другий автор потребував мозольного напруження, довгого шліфування та труду, щоби виступити, нарешті, з чистою совістю перед читача, – Винниченко легко і недбало, одним почерком пера, накидував цілу картину, давав їй життя і повну принадну красу. Ота легкість і недбалість були не гріхом, а достоїнством його таланту, вони давали всю безпосередність та життя його творам, робили їх близькими читачеві. Чулося за ними багатство та невичерпність мотивів і матеріалу творчого, яким приходилося авторові оперувати. Він не думав, т. є. не видумував, ніяких ситуацій, ніяких тем, ані конфліктів, він висипував неначе свої твори з своєї багатої натури. Ніяких зусиль ми не бачили в усій його творчій праці, він, здавалося, все мав в собі, природа обдарила його невичерпним багатством» [6, 574]. Справді, письменник не вигадував, не фантазував, а черпав матеріал із власного досвіду, як справжній письменник-натураліст. А завдяки використанню „естетики потворного" він досягав суттєвих результатів в аспекті правдоподібності та життєвідповідності змалювання обставин людського існування, навіть якщо йшлося про обставини тюремного ув'язнення.

Один із основоположних принципів натуралістичного мистецтва полягає в тому, що

письменники не повинні проводити межу між прекрасним і потворним, естетичним та неестетичним. Названі категорії не повинні бути самоціллю, а лише служити вищій меті, яка, на думку В. Винниченка, полягає в досягненні гармонії. Щоправда, важко відшукати гармонію у творах, які виявляють усю гнилизну та зіпсуття „подення" людського суспільства. До таких, зокрема, належать густо наповнені „естетикою потворного" твори письменника на „кримінальну тематику". Свій біль і протест проти нестерпних умов проживання та харчування в'язнів, несправедливого до них ставлення, антигуманних методів ведення допитів, ницості вартових і слідчих, нехтування прав людини, проти бруду та антисанітарії в тюремних камерах і карцерах письменник висловив в оповіданнях „Боротьба", „Щось більше за нас", „Промінь сонця", „Талісман", „Таємність", „Темна сила", у повістях „Краса і сила", „На той бік", драмах „Базар", „Гріх", романі „Слово за тобою, Сталіне" тощо.

Об'єктивність і життєподібність описаних у перечислених творах реалій не викликає жодного сумніву, адже тюремного досвіду сам автор почав набиратися ще з юнацьких літ, коли у 21-річному віці уперше опинився за ґратами. Тому письменник свідомо вдається до зображення детальних, фактографічно точних, драстичних описів інтер'єрів, які унаочнюють жахливі умови тюремного існування в'язнів, «шокує читача, пробуджує в його душі жаль і співчуття […], викликає душевне хвилювання і, таким чином, приводить до катарсису, морального самоочищення» [3, 108]. Однак більшість критиків натуралізму не сприймали такого способу впливу на реципієнта і звинувачували автора у перенасиченні його творів «естетикою потворного». Це й не дивно, адже у своїй «Теорії естетики» Т. Адорно зазначає, що процес зародження і встановлення традиційних рамок і критеріїв у мистецтві вимагав тяжкої і наполегливої праці. Тому будь-чиї спроби розхитати ці межі, переглянути укорінені уявлення на ті чи інші мистецькі категорії неодмінно наштовхнуться на «найпотужніший опір». Проте, на думку дослідника, «мистецтво має стати на бік того, що переслідують як огидне, але вже не з метою інтегрувати його, пом'якшити або примирити зі своїм існуванням через гумор, що відразливіший за все відразливе, а щоб викрити в огидному світ, який створює та репродукує огидне за своєю подобою» [1, 72].

І. Франко, теж опонуючи консервативним поглядам літературознавців, свого часу стверджував, що „ті естетики, котрі основуються на догмі, що метою штуки є малювати красу, при найменшім зіткненні з дійсними творами штуки почувають дуже докучливий терн у нозі: поняття бридкого. Коли краса є доменою штуки, то відки ж береться те, що в творах штуки малюється так багато некрасивого, неспокійного, негармонійного, прикрого, бридкого? Яке право мають ті категорії вриватися в святий храм штуки, присвячений самій красоті, гармонії, здоров'ю і приємності! Одні естетики консеквентні в своїй доктрині, сміло замикають очі на дійсні факти і заявляють: не мають права ті погані демони! Штука, котра не є культом красоти і гармонії, перестає бути штукою, є пародією, карикатурою, дегенерацією штуки. Забувають, сердеги, що в такім разі їм прийдеться покласти хрестик на всю дійсну штуку і лишиться при забутих і давно запліснілих творах..., при творах, виплоджених доктриною, а не дійсним поетичним вітхненням, при тім, що ми нині хрестимо назвою псевдокласицизму і фальшивого сентименталізму» [10, т. 31, 117].

В окремих оповіданнях В. Винниченка перед нами постають безвинно ув'язнені люди, так звані „политические", красиві духовно, які потрапили за ґрати (фактично, в „лігвище" потворного) винятково через політичні чи особистісні переконання. Інший контингент в'язнів, справжніх кримінальників – злодії, убивці, волоцюги тощо. У їхньому середовищі немає занепадницьких настроїв, ніхто не проклинає долю, не планує втеч, не скаржиться на умови перебування в тюремних камерах. Люди просто несуть заслужену кару і „вбивають" призначений їм термін за безкінечною грою в карти. Припускаємо, що таку оптимістичну манеру зображення представників суспільного „дна" Винниченко обрав для того, щоби продемонструвати, що тільки справжні злочинці та маргінали могли почувати себе більш-менш природно, „натурально" в цьому сповненому „натуралізму" середовищі.

Серед Винниченкових творів на тюремну тематику ідеально надається для ілюстрування натуралістичної „естетики потворного" оповідання „Глум". У цьому творі Винниченко

спробував „приземлити" зідеалізоване у віках почуття кохання, розвінчавши міф про його всеперемагаючу та всеперетворюючу силу. Тлом для зародження „високих" і „чистих" почуттів письменник обирає вогку смердючу тюремну камеру, в якій кохання видається якимсь дивним, неестетичним, неприроднім. Семен Новогрудцев усе ув'язнення просидів, заглядаючи у заґратоване вікно на жіночі камери навпроти, силкуючись побачити або хоч би відчути присутність своєї коханої Клари. Іноді йому щастило обмінятися з нею помахами білої хустинки. Однак після того, як Семенові оголосили вирок суду – смертну кару за напад на поліцейського – він пережив справжню метаморфозу. Замість досі незграбного і чуттєвого Семена з'явилася людина, якій вже байдуже було до кохання, до любовних мук і білих хусточок. Він виразно відчув присутність свого майже тваринного alter ego, що почало домінувати в його свідомості під впливом гострого відчуття невідворотності. Гнітючий подих смерті герой вперше відчув біля себе, перечитуючи любовні зізнання коханої, що лилися рікою з дрібносписаних рядків адресованого йому листа, як неперевершена „Пісня пісень". Юнакові здавалося, що „хтось єхидний, хтось недавній зазирає скоса в душу і сміється. Так глузливо, так морозно, так… правдиво» [32, 105]. Семен розмірковує: «Прийде воно і ти з жахливим дивуванням, з огидою будеш робити те, що воно скаже. А свідомість твоя безсила, з повислими руками стоятиме й дивитиметься на його. А Воля, як заляканий цуцик, заб'ється в найтемніший куток душі і жалібно скавчатиме там. А все те, що ми звемо святим і високим, як іней розтане від гарячого, смердючого його дихання» [2, 106].

Тому, коли Семенові сусіди по камері, змовившись і підкупивши вартових, влаштовують йому останнє побачення з Кларою, він практично не реагує на її присутність. Немає палких обіймів, вічних клятв, поцілунків. Мешканцю „покійницької" дошкуляє нестерпний зубний біль. Це все, що його зараз турбує: „Я збожеволію сьогодня… Другі сутки болить зуб… Я розібю собі голову… Ох-ох!! – страшно скрикнув він, хапаючись за голову» [2, 122].

Цікаво, що на схожий сюжет ми натрапляємо в новелі Ж.-П. Сартра „Мур". Його головний герой теж опиняється в межовій ситуації, коли від смерті його відділяє лише одна ніч. І хоч персонаж, описуючи свій внутрішній стан, не використовує словосполучення „чуття смерті", все ж він, як і герой В. Винниченка, відчуває його подих: «Я довго вдивлявся у світле коло на стелі, мов зачарований. І раптом прокинувся, світле коло щезло, я відчув себе розчавленим величезним тягарем. Це не був ані страх, ані думка про смерть, це було щось без назви. Вилиці в мене пахтіли, череп розколювався з болю» [9, 122]. Нещасний смертник так само, як герой Винниченкового оповідання, колись несамовито кохав, однак в останні хвилини свого життя відчув, що не хоче бачити коханої жінки, бо бажання жити, бажання прославляти життя, мати майбутнє пересилило в нього недоречне в такий момент прагнення близькості: „Раніше я поклав би руку під сокиру заради п'ятихвилинного побачення з нею. Але тепер я вже не хотів її бачити, я б не знав, що їй сказати. Я навіть не захотів би її обняти» [9, 128].

Як бачимо, В. Винниченко в оповіданні „Глум" своїми психологічними експериментами випередив прихід екзистенціалістської проблематики чи сюрреалістичної техніки письма в літературу. По-перше, письменник у дусі зазначеного філософсько-літературного напряму, довів, що в людини, яка знаходиться у межовій ситуації, незначна дрібниця (духота, холод, голод, спрага, зубний біль) може розростатися до критичної маси, перетворюючись на домінантний чинник впливу на таку чи іншу поведінку персонажа. По-друге, у цьому Винниченковому пасажі більше „потоку свідомості", ніж у творах самих „винахідників" цього прийому. Наважимося припустити, що і сюрреалістичні вкраплення і, сказати б, „преекзистенціалізм" мають у Винниченковому творі спільний знаменник – вони „замішані" на поетиці натуралізму, яка ще раз демонструє таким чином свою високу „валентність", доводить свою здатність гармонійно поєднуватися з елементами інших літературних напрямів.

Отож, майстерно використавши популярну в німецькій літературі манеру „секундного стилю", Винниченко зумів до найменших подробиць запротоколювати потік свідомості смертника, майстерно розкрити перед нами його внутрішній світ, передати експресію його переживань, відтворити «намагання свідомості героя осмислити свій стан і ті швидкоплинні враження, що йдуть зовні і ще не встигли

усвідомитися» [5, 92]. У оповіданні „Глум" читаємо: «Непомітно, в хвилях дзвону, влізла в мозок думка, зачепила другі, сонні, стріпнулося серце, задріжало, щось згадалось, і народилось бажання. Тепле, тихе, рідне… Боже!... Засміялось, озирнулося і… поблідло, зщулилось, принишкло і задихнулось в чорній пащі…Пусто… Чад і Паща…Тихо. Дряпнулася миша… Затихла… Вилізла на стіл і гризе книжку, насторожено, напружено позираючи оченятами, як дві гарненькі булавочні головки. «Вона погризе книжку!» Рука простягнулась до чогось важкого… Але натрапила на чорну Пащу й безсило, мляво опустилась. Для чого? Хай гризе!... І знову пусто… І враз схоплюється. Щось штовхнуло, дико, несамовито гнівно, з ревом хапа зубами руку і гризе. Фосфорично світяться пукаті очі, бризкає піна… «Ох, це ж божевілля!» «Ну, так що?» – диха Чорне. І зуби слабіють, кров покриває білі знаки зубів… Пусто… Чад і Паща… Щось тріснуло… Підвів голову… Крізь ґрату, крізь скло ледве синіє зірка… Зірка! Люба зірка!» [2, 115].

Чуття смерті справді прийшло, поглинуло Семенову волю, зруйнувало його життєві цінності й змусило з гарячковим напруженням фіксувати кожну секунду свого життя, адже він ще не нажився, ще не налюбився, не надихався життям. Він спраглий до життя, а змушений помирати. На цьому тлі вічне кохання надто далеке, надто примарне, надто нереальне: «Мамочко! Мамо! Коло дверей дзвякнуло ключима, чужі, ворожі очі з насмішкою дивляться в спину. „Який сором! Встать!" Але чорне дихнуло і сором зів'яв. Хай!... Все одно… Безсило, зламано застиг. Нема нічого… Пусто… Чад і Чорне…Тихо, мертво. „Клара!" Все здригнулось. Клара!! Жадно схопився, озирнувся… Впав до столу й пише, пише, пише… Клара! Що є дужче за кохання? Чорне безсило тупчиться, клаца зубами, шарпа за руки. Ха-ха-ха! Він пише» [2, 116].

Ми дозволили собі такі великі за обсягом цитування Винниченкового твору тільки через необхідність довести присутність у ньому прийому „потоку свідомості" з його фіксацією безлічі найдрібніших деталей і образів, що заполонили мозок і серце героя у так званій межовій для нього ситуації.

Отож вчинки персонажів Винниченкових творів укотре свідчать, що найбажаніша та найдорожча цінність для людини – це її життя. Адже коли воно добігає кінця, залишається несамовитий жаль утрати і страх перед невідворотнім – смертю. Для справжнього віталіста Володимира Винниченка саме життя має найвищу онтологічну цінність. Головний герой оповідання „Рабині справжнього" резюмує: «Є щось більше за Дійсність і за Ілюзію, щось єдино-справжнє, чому служить все. І на мою думку, панове, зветься воно Чуттям життя. І коли Ілюзія чи Дійсність служать йому погано, ми лаєм та плюєм на них і від всеї душі вітаєм та цінуєм, коли догожають. Отже, слава всьому, що на радість Життю і ганьба п о г а н и м слугам його, як би вони ні звались, – чи мрія, чи кальоша!» [2, 142].

Підсумувати Винниченкове ставлення до Життя у всій його величності й цінності можна реплікою одного з героїв роману Е. Золя „Творчість": «Життя, життя! Вловити його і передати в усій правдивості, любити таким, яким воно є, бачити в ньому істинну красу, вічну і змінну, не прагнути облагородити її обрізанням, зрозуміти, що так зване бридке – всього лиш характерна особливість життя, творити людей – ось що рівняє нас з богом» [8, т. 11, 96].

Натуралісти, відображаючи реальну дійсність, не надто переймаються „низькими" чи „високими" категоріями мистецтва, визнаючи в літературі лише верховенство правди, об'єктивності та життєвідповідності як основних домінант у відтворенні натуралістичних „шматків життя" і фіксації „людських документів". А той факт, що в багатьох творах В. Винниченка прямо чи опосередковано заторкується кримінальна проблематика, вказує на зв'язок із провідною тематикою класичного українського натуралізму. Згадаймо хоча б „Тюремні сонети" І. Франка, оповідання „На дні", „Панталаха", „В тюремнім шпиталі", „До світла!", „Лель і Полель". Що ж стосується особливостей Винниченкових творів на кримінальну тематику, то в них, безперечно, присутні елементи класичного натуралізму. Однак до них додається ще й усвідомлення митцем важливості життя як найвищої цінності, яка дається людині природою. Вітаїзм, на наш погляд, є основоположною ознакою неонатуралізму письменника, який у поєднанні із елементами екзистенціалізму та сюрреалізму, доводить силу таланту та новаторський характер творчості Володимира Винниченка.

1. *Адорно Т.* Теорія естетики / Т. Адорно – К. : Основи, 2002. – 518 с.
2. *Винниченко В.* Твори : в 3 т. / В. Винниченко. – [вид. 3-є]. – Київ – Відень : Дзвін, 1919. – 244 с.
3. *Голод Р.* Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття / Р. Голод – Івано-Франківськ : Лілея НВ, 2005. – 281 с.
4. *Голомб Л.* «Воля до гармонії» у художньому світовідчуванні Володимира Винниченка / Л. Голомб // Володимир Винниченко : у пошуках естетичної, особистої і суспільної гармонії : збірник статей – Нью-Йорк, 2005. – С. 26–34.
5. *Денисюк І.* Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / І. Денисюк – К. : Вища школа, 1981. – 214 с.
6. *Євшан М.* Критика; Літературознавство; Естетика / М. Євшан – К., 1998 – 658 с.
7. *Єфремов С. В.* Винниченко // Історія українського письменства / С. Єфремов – К. : Феміна, 1995. – С. 567–600.
8. *Золя Е.* Собрание сочинений в 26 т. / Е. Золя – Москва, 1966.
9. *Сартр Ж.-П.* Нудота. Мур. Слова / Ж.-П. Сартр. – К. : ВЦ Основи, 1993. – 462 с.
10. *Франко І.* Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко – К. : Наукова думка, 1978.

Статья посвящена определению роли виталистического мироощущения и миропонимания на формирование экспериментаторских литературных исканий Владимира Винниченко.

***Ключевые слова**: «эстетика безобразного», натурализм, «философия витализма», «секундный стиль», «поток сознания», эксперимент.*

The article is devoted to the elucidation of the role of the vitalistic attitude and outlook on the formation of literary experimentation quest Vynnychenko.

***Key words:** "ugly aesthetics”, naturalism, „philosophy vitaism", "second style", "stream of consciousness" experiment.*

УДК 821.1612
ББК 83.3(4УКР)

Наталя Мафтин

РОЛЬ ЛЕЙТМОТИВНОЇ ДЕТАЛІ В ІДЕЙНО-ХУДОЖНІЙ ОРГАНІЗАЦІЇ НОВЕЛИ НАТАЛЕНИ КОРОЛЕВОЇ «МОЛИТОВНИК»

У статті простежується специфіка реалізації чільних світоглядних засад Наталени Королевої (зокрема релігійності) в текстах її новелістики. На прикладі новели "Молитовник", що після 1933 року на Україні не перевидавалась, розкривається роль лейтмотиву як основного поетикального засобу, що формує структуру новели довкола світоглядної домінанти.

Ключові слова: *світоглядна домінанта, лейтмотив, мала проза, композиція, "поворотний пункт", поетика.*

Яскрава життєва дорога й непересічне мистецьке обдарування Наталени Королевої привертають до цієї постаті, повернутої в нашу літературу зовсім недавно, жвавий інтерес (маємо на увазі ґрунтовні наукові розвідки дослідників І.Набитовича ("Художній всесвіт на палімпсестах минулого") та О.Багана ("Творчість Наталени Королевої в ідейно-естетичному контексті доби")). Серед найновіших досліджень – і монографія Я. Поліщука "Пейзажі людини", один з розділів якої присвячено біографічно-текстовому аналізу життя і творчості Наталени Королевої. Наша стаття спрямована на розкриття специфіки реалізації світоглядних домінант письменниці крізь призму поетики її творів (зокрема жанрових параметрів). Вона є частиною дослідження особливостей художнього мислення письменниці та ролі її творчості у створенні "парапростору духовного очищення України" (Н.Зборовська).

Творчість Наталени Королевої органічно належить українській літературі, образно означеної нами як "парадигма реконкісти", – маємо на увазі цілий потужний пласт текстів, творених українськими митцями на теренах Галичини та в еміграції в тяжкий період 20-30-х років XX століття, себто літературу, що в ситуації втрати так палко омріяної й дорого вистражданої державності виконала певну компенсаторну функцію, стала не тільки "державою слова", але й взяла на себе місію збереження національної ідентичності, "національного космо-психо-логосу" (С.Андрусів). Письменницьке обдарування Наталени Королевої, далеке від обтяженості риторикою й пафосом донцовської ідеології "чину", розкривалося на сторінках львівського католицького видання "Дзвони".

На перший погляд, тематика й ідейний спектр її прози далекі від України й українських проблем, однак звертаючись навіть до античних топосів, Наталена Королева в "добу жорстоку, як вовчиця" (О.Ольжич) утверджувала високі гуманістичні ідеали, що знакові й для української ментальності, становлять підґрунтя її "самості". Адже однією з чільних рис етнопсихології українців вважається "філософічна застанова про призначення життя", риса, що "віссю відношення робить не саме життя, але щось вище за нього, якусь його "трансценденцію", ідею чи ідеал, що перевищує границі життя"[6, 11]. Сме ця "вісь", довкола якої століттями оберталися всі духовні цінності українців, навіть у найтяжчі для нації часи втримувала її від поглинання чужинським хаосом, давала силу вистояти в іспитах на людяність (свідченням тому – поезія Т.Шевченка, роман О. Турянського, твори У. Самчука, В. Барки).

Світоглядною основою творчості Наталени Королевої стала Біблія – саме ця вічна книга була для письменниці, вихованої в дусі християнських цінностей, джерелом її художньої концепції. Моделюючи художній світ власних текстів у часово-просторових координатах

© Мафтин Н., 2014–2015

різних віків і різних країн, Н. Королева шукає далеко не екзотики: вона утверджує християнський оптимізм, нагадує сучасникам про непроминальне. Герої її прози – завжди у пошуках дороги до Бога, у той час як Європа, пережившри крах ідеалів і доктрин XIX ст., виношувала ідею тоталітаризму: в мистецтві й філософії плекався культ сили, ідеал надлюдини, в суспільному житті артикулювалась доктрина "Wille zur Macht" ("волі до влади"). Своєю творчістю Наталена Королева протиставила фальшивим цінностям вічні цінності, культові насилля – силу віри й силу любові. Яскравим свідченням такої спрямованості художнього слова письменниці є новела "Молитовник", що була вперше опублікована на сторінках львівського часопису "Дзвони" в 1933 р.

Художній твір має свою "плоть" і свій "дух". У літературознавчій науці таким "духом" художнього твору вважають "ідеологічний" (оцінний) рівень його поетики, на якому реалізується (оприявнено чи приховано) розуміння світу й людини в ньому самим автором. Для Наталени Королевої підґрунтям "ідеологічного" рівня поетики її прози стала якраз глибока віра в християнські цінності, зокрема віра в Боже провидіння й милосердя, потреба жити за Христовими законами любові. Тому персонажі її творів (зокрема новели, що розглядається в цій статті) перемагають в боротьбі зі злом саме любов'ю. Адже "Любов нітрохи не слабша за життя. Коли життя породжує те, що розум іменує злом, можна вступити в праведний бій, однак якщо в цій сутичці буде забута ідея любові – "любіть ворогів ваших!" – втратиться й людяність" [3, 160].

Саме ця ідея любові стає лейтмотивною у всій творчості письменниці (лейтмотив визначають як провідний, центральний мотив у одному чи в багатьох творах письменника), виявляючись на рівні конкретних текстів як елемент оповідної структури, та одим з чільних прийомів її композиційної організації. Зауважимо, що в літературознавстві поняття мотиву і лейтмотиву є на загал дослідженим – вперше воно було обґрунтоване в "Поетиці сюжетів" А.Веселовського. На думку вченого, саме в "комбінації мотивів", що спричинювала з'яву того чи іншого сюжету, виявлялися креативні можливості твору. Проблемою мотиву як елемента оповіді займалися і такі вчені, як В.Пропп, Н.Кожевникова, Г.Краснов, Е.Яблоков, В.Шмід. Зазвичай лейтмотив розглядають на рівні теми, образної структури та інтонаційно-звукового оформлення твору, окремі дослідники акцентують і на архітектонічній ролі лейтмотиву в художньому творі. Аналізуючи специфіку наративної структури орнаментальної прози, Н.Кожевникова говорить про важливу роль саме лейтмотиву в особливому, поетичному структуруванні такої прози: "…лейтмотив стає конструктивним принципом і виноситься на поверхню, відіграє провідну композиційну роль, намагаючись витіснити власне романні форми сюжетобудови, всю подієво-оповідну структуру" [1, 55-56].

Як бачимо, лейтмотив на рівні композиційному сприяє реалізації суто новелістичного закону концентрації життєвого матеріалу. А на рівні мікро- та макробразів виконує функцію "організуючого центру" – "соколиного профілю" (П.Гайзе) новели. Лейтмотив є експресивно-емоційною основою для втілення ідеї твору, тому він тісно пов'язаний із "ідеологічним", "оцінним" рівнем композиції та із світоглядною позицією автора на загал. Звичайно, було б абсурдно стверджувати, що лейтмотив властивий лише творам новелістичного типу. Однак новелістичний тип художнього мислення якраз передбачає особливе навантаження в системі мікро- та макрообразів твору на лейтмотивній деталі, що дозволяє ущільнити сюжетну лінію, досягнути ефекту "концентрованості" сюжетних ходів. Лейтмотив на рівні теми новели тісно пов'язаний із лейтмотивною деталлю, що певним чином акцентує, увиразнює цю ідею а то й робить її легко впізнаваною, "маркованою" у творчості письменника.

Окрім того, вважати лейтмотив жанроорганізуючим чинником новели нам дає підстави думка літературознавців про "поетичність" цього жанру, про те, що саме повторюваність мотивів (текстуальних чи інтертекстуальних) є одним із способів включення поетичних структур в новелу: "Від різновидів оповідання новелу відрізняє не лише підкреслена сюжетність, але й (і це видається нам однією із визначальних її рис) також тенденція до вплетення поетичних структур в основну прозову тканину. Новела – найпоетичніший жанр оповідної прози. Завдяки її подвійній – прозовій і поетичній – підлеглості новела набуває надзвичайної смислової насиченості" [5, 21].

Аналіз новели Наталени Королевої саме під кутом зору домінуючої ролі лейтмотиву

як жанроорганізуючого чинника виправданий, адже втілена у лейтмотивному рефрені світоглядна засада авторки (“милосердя!” – проходить червоною ниткою через усю сюжетно-образну тканину новели) є концептуальною. Зрештою, це той інтертекстуальний лейтмотив, що об’єднує всю прозу Королевої та її внутрішнє життя, життя душі, в цілісний дискурс. Тому він є експресивно-емоційною основою її творів, а відтак впливає на художнє розкриття обраної теми, спроектовує образну структуру. Подієвий світ новели організований авторкою через топос невеличкого італійського рибальського селища, “трудові будні” якого з усіма архіважливими справами (одруження, народження, смерть) протікали б нудно й банально, якби не певний “локус містикус”, що його вводить письменниця у хронотоп твору вже на початку оповіді про нічим не прикметне рибальське селище.

Власне, новела, написана з дотриманням канонів цього жанру, і передбачає інтригуючий початок: “Обом Тореллі – матері й синові – щастило у всьому”. Причина цієї дивної фортуни, на думку персонажів, у молитовникові, що його власноруч поблагословив сам Папа під час паломництва старої Асунти. На рівні подієвого світу твору молитовник став центральним об’єктом зацікавлень як головних дійових осіб, так і другорядних – про святу книгу та її власників постійно говорять у селищі, а для Памфіло, ровесника Панталеоне Тореллі, він є предметом непогамовних заздрощів. На рівні поетики твору свята книга виконує роль своєрідної ідейної осі, важливої сюжетоорганізуючої деталі, що в структурі класичної новели зазвичай називається “соколиним профілем”. Цей “профіль”, починаючи від заголовка твору – і до його коди, виразно різьбиться на всіх рівнях новели**,** він “спрацьовує” і як важливий інтригоутворюючий чинник, адже довкола молитовника розгортаються найважливіші події твору, завдяки йому персонажі проходять через непрості випробування на людяність, порядність і глибину віри. Ця свята книга штовхає й Памфіло, і Панталеоне до гріха, однак і допомагає їм (зрештою, всім мешканцям селища) пройти через очисне горнило каяття й пізнати вищу істину – істину любові й прощення.

Агресивний код поведінки, втілений у почутті заздрощів, посилюється в структурі сюжету майстерно введеною любовною колізією: невдаха Памфіло (незважаючи на вроду й працьовитість, йому фатально не щастило в усьому) закохався в Кармелу – найкрасивішу дівчину в околиці, вона ж “накидала оком на Панталеоне”. Канон класичної новели вимагає, щоб в основі її фабули лежала незвичайна подія. В аналізованому нами творі зерно “новелістичного інтересу” з’являється в репліці Кармели – на женихання хлопця горда красуня відповідає: “...тоді піде з тобою до шлюбу Кармела, як той Янгол кам’яний до моря крильми обернеться” [2, 267]. Кам’яний янгол, що вважався патроном селища, стояв на вершечку скелі за селом і благословляв море. Тому в репліці Кармели справді міститься зерно незвичайного, що пізніше проросте в “нечувану” подію.

Засмучений відмовою коханої, Памфіло приходить до думки, що від фатального невезіння його зможе порятувати тільки молитовник старої Асунти: “Мов краб у босу ногу, вп’ялася в Памфілове серце та думка. Її одну вважав за спасенну” [2, 267]. Спочатку він просив Панталеоне продати чи позичити йому молитовник, коли ж власник святого талісмана відмовив, вирішив украсти книгу, не зважаючи на подвійний гріх (наближались Великодні свята). У Страсну п’ятницю Памфіло пиячив у тратторії, а вночі пробрався в дім Тореллі. Його план тихенько взяти молитовник і вислизнути непоміченим зруйнувала Асунта, несподівано прокинувшись. Шлях гріха – слизький: досить ступити однією ногою – і не спинишся: “Памфіло одурів. Осліп і оглух. Розмахнувся й без свідомости своєї сили вдарив Асунту під груди” [2, 271]. Ніч не заховала злочинця від гніву Панталеоне: хоча дівчинка-служниця й сприйняла його за нечистого, та Тореллі легко здогадався, хто посягнув на його святиню. Розлючений переслідувач упіймав злодія і, зв’язавши йому руки й ноги, вкинув у човен та відпустив на вірну смерть. Здається, зло торжествує: у підтексті твору виразно звучить мотив братовбивства. На нього спрацьовує й промовиста пейзажна замальовка, що передає не тільки відчай приреченого на загибель без прощення грішника, не тільки стихію страшних пристрастей, що вирують в душі вчорашнього праведника, котрий переступив одну з чільних заповідей. Опис розбурханого моря має виразне апокаліптичне забарвлення – в ньому вчуваються грізні ноти розплати за

втрату святості, запродажу душі – зруйнування гармонії людських взаємин і цивілізаційних домовленостей: “Сироко, як диявол, що вирвався з пекла, мішав небо, море й землю в прадавній хаос. І все далі в той хаос гнали човен Панталеонові прокльони. В божевілля шаліючих хвиль ніс його осатанілий вітер, але човен не гинув. Лиш, коли жовте, як обличчя мерця, сонце нарешті виринуло з-за хвиль, – у човні смерти воно побачило безвільну, безтямну ганчірку” [2, 272]. Усі мікрообрази цієї картини спрямовані на увиразнення відчуття пограниччя – не тільки між життям і смертю, а в першу чергу – добром і злом, межі, переступивши яку, людина ризикує назавжди втратити щось більше, ніж життя...

Після страшної нічної бурі западає штиль – Памфіло ще живий, але він відчуває себе в полоні смерті. Цей стан персонажа авторка вдало підкреслює відповідними художніми засобами: “тиша небуття молочним саваном затягла всі простори”, “мертва поверхня змученої води”, “жовте, як обличчя мерця, сонце”. Болю він уже не відчуває, однак терпить душевні муки: адже помре без сповіді, отже, приречений і на смерть духовну. Неймовірними зусиллями хлопець звільнився від мотузки, прагнучи бодай перехреститись перед кінцем. Та коли він діставав натільний хрестик, раптом побачив, що до хрестика прилип шматок паперу – пожовклий ріжок сторінки з молитовника (книжка вислизнула йому з-за пазухи, коли втікав). На цьому клаптикові паперу Памфіло прочитав одне слово, що повернуло його до життя: “Misericordia!”. Тепла хвиля каяття й любові до всепрощаючого Бога огорнула його душу: “Що йому тепер море, безодня і смерть? Милосердя Боже з ним!” [2, 275].

Наталена Королева майстерно проектує власну світоглядну домінанту і на рівень композиційної організації твору: подальший епізод нагадує галюцинативні марення перенапруженої психіки персонажа або ж явлення справді Господнього дива (розплющивши очі після молитви, Памфіло бачить багато човнів, чує урочистий церковний спів): “Боже! Misericordia! Misericordia! – нестримним криком-благанням покриває всі згуки Памфілів голос” [2, 277]. Однак введення в структуру новели елементів фантастичного чи містичного (особливо в ролі поворотного пункту) неприпустиме – адже тоді зникає виразна жанрова ознака новели: містика є ознакою жанру легенди. Мистецький талант Королевої полягає й в умінні трансформувати “локус містикус” кульмінаційної вершини у справді новелістичний “Wendepunkt”. “Молитовник” – новела двовершинна: навіть графічно авторка поділила свій твір на дві частини: у першій переважає подієва структура, у другій – оповідна. Розповідь старої Асунти, котра дивом залишилась жива, становить наративну частину новели. Жінка розповідає про лихо, яке спіткало ціле селище після тієї фатальної ночі: Панталеоне сам заявив поліції про скоєне ним убивство, мала Лючета не змогла посвідчити проти Памфіло, бо в нічній темряві їй видалось, що бачила самого диявола, і навіть “янгол-хоронитель, що зі скелі наше море благословляв, раптом до моря плечима обернувся, а на село підвів свою святу руку” [2, 278].

Ця остання, здавалося б, містична подія, що змусила жителів селища задуматись над їхнім гріховним життям, мала, однак, цілком реалістичне пояснення: коли Панталеоне упіймав зашморгом втікача, то Памфіло так борсався, що мотузка, обкрутившись довкола статуї янгола, зрушила її з місця й обернула довкола осі. Містичне видіння Памфіло теж виявляється цілком реальною подією: громада, усвідомивши, що “наробили такої гидоти, що вже й опіка Божа нас відцуралась”, – спорядила процесію для відправи на морі урочистої служби. Саме її й сприйняв за містичне об’явлення Божої ласки напівпритомний Памфіло.

Однак якраз завдяки прихованості від усіх учасників цієї драми логічної мотивованості подій відбувається їх духовне переродження. І вже як наслідок того, що вони зуміли відчути серцем і осягнути глибину Божої науки, і відбувається справжнє чудо (хоча в новелі воно вже зовсім не має “чудесного” забарвлення): ураган на морі вщух, знайшовся молитовник Асунти, до берега прибило човен із ледь живим Памфіло, Кармела привселюдно зізналася, що кохає його (згадаймо її репліку на початку новели!), Панталеоне випустили із в’язниці... Саме небо винагороджує тих, хто, зрозумівши власну гріховність, благав про прощення. Ідея твору виразно звучить й у фіналі: Панталеоне з радістю дарує Памфіло молитовник. Отже, саме прозріння усіх мешканців селища, осяяння їх душ Божою ласкою, пережиття серцем найвищої Христової заповіді стає тією “дивовижною подією”, що реалізувалося в “новелістичному інтересі” жанру.

Високий християнський оптимізм, віра в добре начало людської натури звучить у "Молитовнику" Наталени Королевої, опромінює всю її творчість, закликаючи раціональне й збайдуже людство: "Misericordia!".

Зроблений нами аналіз специфіки реалізації світоглядної домінанти Наталени Королевої крізь призму поетики її малої прози (зокрема новели "Молитовник") дає можливість глибшого розкриття особливостей новелістичного мислення авторки, а також важливий для осмислення усього прозового спадку цієї письменниці у вимірах антропології й поетики.

1. *Кожевникова Н.А.* Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой // Известия АН СССР. Серия литературы и языка / Кожевникова Н.А Т.35. – 1976. – С.30-100.
2. *Королева Наталена.* Молитовник // Збірка українських новель / Наталена Королева. – Вид-во Наукового Товариства ім. Т.Шевченка в Америці. – Нью-Йорк. – 1995. – С. 265-283.
3. *Кэмпбелл Дж.* Мифы, в которых нам жить. Пер. с англ. Кирилл Семенов / Дж. Кэмпбелл. – К.: «София»; М.: ИД «Гелиос», 2002. – 256 с.
4. *Поліщук Я.* Пейзажі людини / Ярослав Поліщук. – Харків: Акта, 2008. – 348 с.
5. *Шмид В.* Проза как поэзия / В. Шмид.– Сп(б): «Инапресс», 1988. – 352 с.
6. *Янів В.* Нариси до історії української етнопсихології/ В. Янів. – Мюнхен, 1993. – 217 с.

В статье прослеживается специфика реализации главенствующих мировоззренческих основ Наталены Королевой (в частности религиозности) в текстах ее новеллистики. На примере новеллы «Молитвенник», что после 1933 года на Украине не переиздавалась, раскрывается роль лейтмотива как главенствующего поэтикального средства, которое формирует структуру новеллы вокруг мировоззренческой доминанты.

***Ключевые слова**: мировоззренческая доминанта, лейтмотив, малая проза, композиция, "поворотный пункт", поэтика.*

The article deals with the specific features of the implementation of Natalena Koroleva's basic world-view principles in her short stories. As exemplified by the short story "Prayer Book", the role of leitmotif as a main device of poetics, which forms the structure of a short story around the world-view dominating idea, is revealed.

***Key words:** world-view dominating idea, leitmotif, poetics, small prose, contexture.*

УДК 821.161.2-1.09:7.036.7
ББК 83.3(4Укр)

Галина Яструбецька

ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНИЙ ГОРИЗОНТ МОЖЛИВОСТЕЙ ЗБІРКИ «БЕРМУДСЬКИЙ ТРИКУТНИК» ІГОРЯ РИМАРУКА

У статті на основі герменевтичного методу зроблено спробу експлікації та інтерпретації неявних змістів збірки «Бермудський трикутник» І. Римарука і аргументації на користь визначення книги як експресіоністичної структури. Архітектоніка «Бермудського трикутника» трактується крізь призму числової концепції Піфагора. Вмотивовується експресіоністична смислова парадигма. Тлумачиться в експресіоністичних критеріях інтелектуальна й духовна драма пошуку порозуміння між поетом і Богом. Радикальний скепсис І. Римарука проектується в площину експресіоністичних відчуттів, що визначають горизонт трагізму.

***Ключові слова:** Ігор Римарук, експресіонізм, структура, абсурд, драма свідомості, число.*

І. Римарук належить до літературного покоління вісімдесятих. Він в одному зі своїх інтерв'ю висловив думку про те, що не «схильний оперувати категоріями поколінь чи літературних напрямків, – волів би говорити про окремі особистості» [14]. Однак, яким би яскраво індивідуальним не був поет, існують типологічні якості, що виявляють перебування художньої свідомості в площині дії схожих естетичних факторів. Застосовуючи принцип

© Яструбецька Г., 2014–2015

«хвильової теорії» Д. Чижевського, можна стверджувати, що періодично (хвилеподібно) активізуються певні стильові ферменти, елементи, які проявляють себе в творчості цілого покоління, що спричинене духовно-інтелектуальним кліматом. Останній значною мірою взалежнений від характеру суспільних процесів, не будучи цілковито їм підпорядкованим, тому що літературна творчість – це, насамперед, критерій етичності, моральності, як вважає О. Пас: «Мораль письменника не в темах і не в думках, а в поводженні наодинці зі словом» [11, 35]. Погляди І. Римарука – морального максималіста збігаються з поглядом нобелівського лауреата, адже «поети-"вісімдесятники" повернули віршеві його призначення і смисл, який – не поза віршем, а в ньому самому, диктується не добрими намірами чи політичною кон'юктурою, а законами розвитку самої мови, які відміняють наперед заготовлені рішення» [14].

Творче покоління вісімдесятих активно обговорювало й осмислювало проблему суті творчості та призначення митця. Позиції, що їх озвучили Ю. Андрухович, Наталка Білоцерківець, В. Герасим'юк, Оксана Забужко, К. Москалець, В. Неборак, Є. Пашковський, виявляють культивування ідеї елітарності, самодостатності, синергетичності поетичних структур. Сучасна наукова парадигма «вісімдесятництва» (Ніна Анісімова, Я. Голобородько, Леся Демська-Будзуляк, І. Дзюба, Ніла Зборовська, М. Ільницький, Ю. Ковалів, В. Моренець, В. Панченко та ін.) містить висновки, що вказують на певні ідейно-стильові домінанти, а саме: герметичність, філологічність, міфологічність, особливу енергетику світовідчуття, примат художніх критеріїв.

«Саме вісімдесятники, відкинувши ідеологічні канони, започаткували потужний рух у напрямку відродження естетичної самодостатності поетичного слова», – констатує Ніна Анісімова [1], узагальнюючи й підсумовуючи рецептивні надбання про явище цієї творчої генерації, що взяла за основу мистецьку стратегію, суть якої можна передати словами В. Беньяміна: «…кожна мова сповіщає себе в самій собі, вона у найчистішому сенсі слова є «оточення» сповіщення» (das «Medium» der Mitteilung). Середнє (Das Mediale), себто безпосередність будь-якого духовного сповіщення, складає засадничу проблему мовної теорії, і коли комусь заманеться назвати цю безпосередність магічною, то першопочатковою проблемою мови є її магія» [2, 65-66]. В есе «Учення про подібне» В. Беньямін тлумачить сенс магії: «… письмо і мова суть те, чому ясновидіння поступилося своїми давніми силами в плині історії» [2, 213]. Чим далі від моменту реалізації ідеї одкровення суті світу в слові, тим менш вловний зв'язок між актом одкровення й названою річчю, тим слабша «первинна сила висловлювання» (Г.-Ґ. Ґадамер).

Покоління вісімдесятих реабілітувало принцип самопрезентації поетичного слова, повернуло, як вважає І. Римарук, втрачені першосмисли слів, відновило зв'язки, які колись поєднували людину з усезагальним Абсолютом, із Arcana coelestia (Потаємним небом) [15, 5]. Ті естетичні цінності, включаючи категорію-стан свободи як наріжний камінь творчої настанови, що їх мали на мету впроваджувати молоді письменники, були засадничими для герметичної стильової течії, що є, на думку Т. Пастуха, «найскладнішою стильовою пропозицією в європейській поезії XX ст..» [12, 520]. Ключові поняття поетів вісімдесятих років, ґрунтовані на концептах герметики й експресіонізму, на розумінні власного функціонального оточення (видавничі інституції, публіка, критика, як твердить М. Рябчук), засвідчують загальне спрямування пошуків сутнісного, екстраполяцію дійсності в лірику («інкарнація сенсу в мову», Ґ.-Ґ. Ґадамер), що активізує її просодійні властивості, сприяє витворенню особливо значимого сугестивного поля притаманною їй енергетикою тексту або експресивністю.

Творчий досвід поетів вісімдесятих років реалізовано в найрізноманітніших формах. Дослідники виявляють у власній ліриці більше стильове розмаїття в порівнянні, наприклад, з шістдесятниками або ренесансною генерацією «розстріляного покоління» (Ніна Анісімова, Наталка Білоцерківець, М. Ткачук). Спроба диференціювати літературний процес 80-х років XX ст. переважно сконцентрована на провідних традиційних, модерністських, авангардистських стилях з виокремленням есхатологічної міфологічної течії, що властиво творам І. Римарука, В. Герасим'юка, І. Малковича, Т. Мельничука (В. Моренець); на поділі покоління вісімдесятих на неомодерністів і неоавангардистів (Ніна Анісімова); на визна-

ченні постмодерного дискурсу й неомодерної складової (В. Єшкілєв). У підзаголовку монографії «Київська школа поетів та її оточення» Т. Пастух виявляє діапазон свого дослідження: модерні стильові течії української поезії 1960-90-х років. Літературознавець такими вважає міфологічну, сюрреалістичну, герметичну.

Епіка 80-х років XX століття, порівняно, з лірикою, конкретніше представлена в стильовій парадигмі: неоімпресіонізм, комедійний соцарт, травестійно-бурлескна лінія, інтелектуальна, традиційно-психологічна, магічний реалізм, епатажно-символічна складова, екзистенціалізм.

У сучасному літературознавстві проблема стильової ідентифікації менш актуальна поряд з пошуками синтезу функціональних поетик, симбіозу відомих течій і напрямів. Увага зосереджена на окремій індивідуальності в проекції на постмодерністську добу з методологічними настановами переважно логомахії й логотомії на противагу модерністській логократії. Принцип «логоцентричного» дослідження літературних явищ останніх десятиліть XX – початку XXI ст. дає підстави виявити певні тенденції, що засвідчують феномен художнього мислення на єдиній «нитці мови» (Ґ.-Ґ. Ґайдегер), підтверджують існування естетичних структур, які базуються на усвідомленні доцільності універсальних систем, вічних істин, ієрархічності й бінарності як фундаментальних основах світобудови.

Збірка «Бермудський трикутник» І. Римарука – логічне продовження поетичного монологу, розпочатого ще «Високою водою», і водночас це сутнісно й естетично відмінна від попередніх художня структура. І. Римарук неухильно відчужувався і від колишнього братерського кола, і від світу загалом, і від культивованих досі творчих постулатів, що виявляли тяжіння до панкультурності, книжництва, філологічності, трансісторичності – тобто вказували на певну відстань між автором (суб'єктом) і словом (об'єктом). У «Бермудському трикутнику» І. Римарук уже знаходиться всередині самого себе як поетичної субстанції, на що вказує метафора, винесена в назву книги. В той самий час цей образ ідентифікується з надпотужною і непідвладною людському розуму трансформуючою силою, що кардинально змінює горизонт екзистенції.

Для відчитування такої естетичної ситуації доречно звернутися до спостереження Ж. Бодрійяра: «Завдання поезії – служити порогом незворотності для будь-якого терміна або теми власне в процесі анаграматичної роботи» [3, 350], тобто перестановки значень, розсіювання смислу. Інтенсивність слова у збірці «Бермудський трикутник» не тільки в повторенні певної ідентичності, а й в її руйнації. Завдяки цьому забезпечується циркуляція сенсів і переживань, інтенсивність яких ідентична експресіоністичним.

Образ «Бермудського трикутника» є своєрідним parerga – рамкою, обрамленням для книги як експресіоністичної картини світу. У простір бермудського трикутника в значенні незворотньо-порогового стану з містичною підосновою проектується й горизонт архітектоніки збірки, вибудуваний на числовій символіці, а також на багатомовності заголовків до триптихів, які (заголовки) промовляють в експресіоністичному, як правило, тоні («Привид-чоловік», «День Гніву», «Плачі», «Порожня домівка», «Понад усе», «Камікадзе», «Похмурий тост», «Стигми»).

Щодо секретного і сакрального значення чисел існує багато припущень. Загальновідомо, що Всесвіт, музика і мова в основі своїй мають принцип частоти й тривалості коливань, які характеризуються сумою будь-яких комбінацій чисел. Число – термін, застосовуваний до всіх цифр і їх поєднань. Піфагор, наприклад, визначив число як розширення і енергію сперматичних основ, що містяться в монаді (все-вміщаюче Єдине). Є й інший погляд, згідно з яким число – перший зразок, що його використав Деміург під час сотворення Всесвіту [16, 238].

Числа, що виконують структуруючу й сенсоувиразнюючу функцію в «Бермудському трикутнику», – це 3, 9, 12, а також такі комбінації, як 3+1, 3x4, 3x12. Кожен розділ має по три триптихи. Кожен триптих з розділу складається з трьох віршів (3x3). Таким чином, у кожному розділі – по 9 віршів. У основній частині книги – 9 триптихів (3x9). Після трьох основних триптихів вжита «післямова від автора», яка складається знову з трьох триптихів по три вірші. Отже, окреслюється поєднання 3+1, а також загальне число триптихів – 12 (3x12). Структурно «Бермудський трикутник» нагадує один з основних древньо-містеріальних принципів – дерева. Основа – стовбур і розгалуження – гілки (крона). «1» (Монада) – символ Божественного Отця («2» – дуада – символ Великої Матері).

«3», «9» – непарні числа, що, за піфагорійською теорією, є прототипом монади і вважаються визначеними і чоловічими. «3» – перша рівновага одиниць. Ключові слова до тріади – дружба, мир, справедливість, доброчинність, помірність, резон. Це число називають мудрістю, бо люди організовують теперішнє, передбачають майбутнє і використовують досвід минулого. Тріада – число пізнання музики, геометрії, астрономії і науки про небесні й земні тіла. Сакральне значення тріади і її символа – трикутника – випливає з того факту, що її творять монада й дуада, отже, тріада – андрогенна. Це означає, що Бог породжує Свої світи з Себе і Його *творчий аспект* завжди символізується трикутником. Власне, такий принцип покладений і в основу християнської тріади, будучи лише достосованим до законів і змісту цього віровчення (Бог Спаситель, Христос, також приймає форму числа і Його розпинають між двома розбійниками за гріхи людей). З такої референції можна дійти висновку про важливу роль щойно простеженого структурування «Бермудського трикутника». Це – прихована алюзія до часу і способу сотворення світу як згармонійованої Творцем системи. Числу «3» (тріаді) у книзі відведена роль першорядного.

Наявна в збірці комбінація «3+1» виявляє стосунок до тетради. Піфагорійці розглядали її як корінь усіх речей, джерело Природи. Всі тетради інтелектуальні, з них виникає лад, вони оповивають світ, як Емпіреї, і проходять через нього. Піфагор стверджував, що душа людини складається з тетради: розуму, науки, опінії (уявлення) і почуття. Речі, елементи, сезони в основі мають тетраксис. Ключові слова до тетради – стрімкість, сила, мужність, утримування ключа до Природи (універсальна конституція не може існувати без тетради). Тетрада також – це гармонія, первинна глибина й важливість. Конструкція «Бермудського трикутника» (у назві – тріада як основа творчого аспекту, що передбачає якісну зміну) апелює до тетраксису, задаючи парадигму універсальності, збалансованості.

Еннеада («9») – перший квадрат непарного числа (3х3). Вона викликає асоціації з недоліками й помилками, адже їй бракує одної одиниці, аби сягнути досконалого числа «10». Еннеада – число людини через дев'ять місяців її ембріонального розвитку. Ключові слова – океан і горизонт. Це – число бе́змежу, оскільки за ним безкінечне число «10». «9» – межа, поріг, воно збирає в собі всі числа. Його сфера – повітря (огортає всі числа так, як повітря землю). Дев'ятка розглядається і як зло (перевернуте «6»). Згідно з Елевсинськими Містеріями, «9» – число сфер, крізь які свідомість пробивається під час народження. Завдячуючи подібності до сперматозоїда, еннеада асоціюється зі зародженням життя. Згідно з єврейською кабалістикою їхнє дерево має 9 гілок, або світів, які походять від Першопричини, або Корони, котра оточує свої еманації, наче шкаралупа яйце. Скандинавське дерево світу Іггдрасіль підтримує своїми гілками дев'ять сфер (дев'ять світів). Якщо узагальнити основні трактування цього числа, то можна в підсумку збагнути семантичний стрижень, матрицю – боротьба, розвиток, передгармонія, можливість неосяжних глибин (океан) і підпорядкованість межі (декаді як символу досконалості). Антиномічна природа людини й людського світу виявляє себе власне через еннеаду. У «Бермудському трикутнику» число «9» – на другому місці як похідне від «3». Таким чином стверджена й дотримана космологічна числова ієрархія.

Число «12» у збірці І. Римарука – похідне після «3» і «9». 12=10+2, горизонт компонентів дванадцятки вже зазначений. Варто додати список символічних імен дуади, бо вони мають переважно виразну експресіоністичну забарвленість: дух, зло, морок, нерівність, нестабільність, рухливість, суперечка, матерія, розкол між множинністю і монадою, дефект, безформність, невизначеність, гармонія, терпимість, корінь, підніжжя гори, джерело ідей, помилка, змінність, імпульс, смерть, приріст, союз, нещастя, одруження, наука, переконливість, душа. Дуада – символ невігластва, з одного боку, з іншого – знак матері мудрості, бо невігластво передбачає і веде до народження мудрості. Отже, знову відкрита можливість «самособоюнаповнення». Доречно тут буде процитувати С. К'єркегора: «Людина – це синтез безкінечного й скінченного, тимчасового й вічного, свободи й необхідності, коротко кажучи, синтез. Синтез – це відношення (Forhold) двох членів. З цієї точки зору Я ще не існує» [7, 255].

«Бермудський трикутник» І. Римарука, як можна підсумувати на підставі вищезазначеного спостереження та інформації, почерпну-

тої з книги Менлі Холла [16], свідомо формувався як структура за космологічною аналогією, з духовно-екзистенційною аксіологією, спрямованою на репрезентацію людини і світу в сутнісних (прихованих) зв'язках, заснованих на «протиріччях, антиномія, тривозі або безсиллі» (А. Камю). «Числовий» підтекст «Бермудського трикутника» викликає асоціації з айсбергом, сприймається як важливий смисловий та естетичний чинник. Без нього не може бути оцінена до належної глибини своєрідність експресіонізму збірки. Метафора числа висвітлює спосіб мислення, вказує на свідому настанову поета щодо катастрофічного розлому в мікрокосмі (людині) як віддзеркаленні руйнівних процесів макрокосму (світу і Всесвіту), і що це – механізм, здавен запрограмований, має свою логіку, яка розгортається в нескінченності перетворень і неможливості вийти за встановлені межі життя в тому значенні, що його вкладає в це поняття В. Вернадський. Про збірку «Бермудський трикутник» та її автора можна сказати словами А. Камю: «Якщо розуму суджено зустріти ніч, то вона буде швидше ніччю відчаю, але ясною, полярною ніччю. Це ніч недремного розуму, вона породжує те бездоганно біле сіяння, в якому кожний об'єкт постає в світлі свідомості» [6, 58].

В. Неборак зазначає, що «Бермудський трикутник» – «розважлива, мужня фіксація наближення катастрофи» [9, 335]. Образно-знакова система книги, будучи вираженням змісту й «температури» життя І. Римарука цього періоду, вказує, що гекатомба – вже доконане в часі явище, що поет перебуває в експресіоністичному стані, усвідомлюючи його, на відміну від оточення. Таку збалансовану систему, продуману до найменших елементів і найтонших відтінків, якою є «Бермудський трикутник», наповнює життя, генератором котрого є «розідране серце» (триптих «Ad infinitium»), а відчуттєвий еквівалент становлять слова:

Якби я свою душу пожбурив у сніг – морелі би
Серед скипня, не тямлячи снігу й зими, цвіли.
Ти прости мені, Боже, мої золоті перелюби:
Це змагання зі сном, намагання втекти з імли [13, 45].

Разюча «невідповідність» форми і змісту творить експресіоністичну поетичну діораму І. Римарука з означеним розколом на всю глибину екзистенційно-буттєвих основ і експресіоністичними артефактами з апокаліптично-есхатологічною семантикою (цей аспект книги «Бермудський трикутник» різносторонньо розглянула Ніна Анісімова): «останній білий» світ; «останній привид несе привид хреста на привид гори»; «життя вишите на чорному срібним бісером перлами поцяцьковане оперене стрілами»; «закривавлене серце» святої Терези; сновидіння «як горласті сичі»; «розрита могила, розбиті карафка й корито»; осіння днина, «словами прицвяхована наче віко»; «захаркають кров'ю мечі»; «поламаний вірш»; «чорні літери», з яких виростають білі кентаври; «кружля голова по рейці»; «душу розіпнуту погублю»; ікона, що зникає в німих попелищах; «серце моє засихає мов хліб засинає мов пес під чужими дверима»; «безпритульний берег». Доцентровий стан у книзі визначається як «болить».

Формула болю – «я вже ніхто я вже нікому я вже ніколи» (перший рядок триптиха «Камікадзе») [13, 81]. У цьому ж триптиху (перший вірш) І. Римарук формулює своє експресіоністичне кредо:

мені треба лісу
мені треба крови
мені треба кулі [13, 79].

До програмово-експресіоністських, опорних, сигнальних понять «страждання», «рана», «смерть» І. Римарук додає індивідуальне «свобода» («мені треба лісу»), не випадково вводить його в ціннісну парадигму. Воно стосується Бога, тієї колізії, суть якої становить діалог/монолог Бог-віршник (за аналогією до слів «лірник», «паломник», «вісник», де суфікс «ник» вказує на приналежність до чогось, виявляючи вторинність). Тому вірш – першовеличина, поет – похідна. Так через граматичну форму І. Римарук стверджує самодостатність вірша і його первинність, що цілком логічно для того, для кого «усі слова й події мали значення» (О. Смик).

Така колізія – джерело найконцентрованішої сугестії, найемоційнішої напруги, в світлі якої всі речі й стани ліричного героя постають «у білім світлі Абсолюту». Для розуміння найвищої драми любові Бога й людини варто вияснити ставлення поета І. Римарука до Творця і, відповідно, який зміст укладав поет в поняття «Бог». Помітно (після ознайомлення з книгою), що субординація святості, відповідно, й дистанції, проповідувана теологами й церковниками, в ліричних інтерпретаціях

І. Римарука не витримана. Можна висловити припущення, враховуючи, як уже зазначалось, родинні й суспільні детермінанти становлення І. Римарука як особистості, що він не належав до канонічних християн з їхньою ієрархією віри, радше поділяв гностичні концепції. Поезія Сходу, очевидно, зіграла свою роль, інтерес до якої виразно простежується в «Бермудському трикутнику», навіть у такому формальному прийомі, як назва вірша (другий триптих другої частини першого розділу), подана китайськими ієрогліфами.

Бог «Бермудського трикутника» – суперечливий, непослідовний і навіть байдужий. І. Римарук «атестує» Бога в своїх поетично-інтуїтивних перечуваннях себе й світу, вбачає в ньому складний комплекс Творця, трагедію зіткнення розуму з конституйованим Біблією Абсолютом. Перебуваючи в стані, близькому до надії, поет намагається втриматись «у доброму часі» Бога, бути «маленькою мушлею з перлиною» Його серця, сподівається дійти до Господа, «спотикаючись об власні слова», вдячний світлоносній сокирі Його лісоруба («This is a good time»). Навіть у цьому, сповненому нарікань, триптиху ключова фраза-рефрен «Твій добрий час» не вжита в теперішньому часі: у першому вірші – обіцянка-прохання: «я прозвітую за риб», «я прозвітую за чистий аркуш І за перо», «відпусти мене в море» і я тоді «прозвістую, що був і буде Твій добрий час»; у другому вірші – спроба переконати Бога, що «дійду», «допливу» і «тоді прозвістую, що був і буде Твій добрий час»; у третьому поет уже *знає*, «що це *був* Твій добрий час» [13, 64-66] [курсив наш. – *Г. Я.*]. Дарована Богом благодатна пора зависла в межичассі, між «буде, якщо» і «вже була», зникла в «бермудському трикутнику» існування.

«Спроба порозумітися з Тим, від Кого насправді залежать зміни на краще і на гірше у світі» [10, 212], набуває радикального вираження в третьому вірші третього триптиха «A la Villon» з другого розділу «Бермудського трикутника»:

Притулок завше знайдеться для двох:
Їх покладе собі в кишеню Бог,
А що вона дірява – призабуде.

А може, так замислив – бо летять
Донизу, до дерев і до латать,
Щасливі, як пташки, й сумні, як люди.
Тож погамуй свій древній переляк,
Радій світанкам і годуй собак,
І пані Смерть у себе не закохуй –

Бо дивиться на тебе з висоти
Крізь лінзи хмар (о Господи, прости)
Старенький Бог, якому все це по… [13, 62].

Такий аспект втіленої в «Бермудському трикутнику» драми свідомості, інтелектуальної й духовної драми, можна було б означити як цинізм і нігілізм за, щонайменше, двох умов: 1) якщо вилучити вірш з темпоральності збірки, де єдиним незаперечним часом і реальністю є час і реальність болю і 2) якщо лишити без уваги момент свободи творчості без розрахунку на майбутнє, коли поет балансує на межі визнання «глибочезної непотрібності індивідуального життя» (А. Камю) з фаталізмом смерті і сподіванки продовжитися в Богові, яка є досить ефемерною. «Поразка в суперництві з Творцем […] це споконвічна, неодмінна і, врешті, необхідна «богоборча» поразка» [14], – скаже І. Римарук у одному зі своїх інтерв'ю. Збірка «Бермудський трикутник», найбільше в аспекті «найтрагічнішої драми» (любові Бога й людини – Е. Нойманн), свідчить, що «мистецтво не може запропонувати виходу мукам нашої свідомості. Навпаки, це один зі знаків такої муки […] Творчість виражає той момент, коли міркування припиняються і на поверхню вириваються абсурдні пристрасті» [6, 76].

Психологічно-мисленнєвий ландшафт «Бермудського трикутника» локалізовано в назвах триптихів. Він охоплює всі видимі соціальні, національні, інтимні «території». Книга виражає земну драму, образ, наповнений нелегкою мудрістю болю і пристрастю, позбавленою майбутнього. У цьому переконує «Післяслово від автора», зокрема заключний триптих під нейтральною назвою «Пейзаж», де експресіоністський семіотичний ряд включає: «пейзаж – немов у москалі забрили», «не в гайдамаки – в некрофіли», «вінки з колишніх руж», «пекельні надра», «порожні церкви – триголові, неначе дракони», «розтріскане дзеркало неба», «щербате горнятко», «розкриває обійми Танатос», «осипаються штольні свічад», «обривається нить».

Місто, дерево і душу снігопадом оповито.
Короля не грає почет – почет спить.

Серце музика не крає і не гріє оковита.
З-над землі лунає голос. Може, з-під.

Ця жахітна ікебана – це останнє чудо світу –
Із хуртелиць, суїцидів і суцвіть!..
Незабаром час настане – та бракує алфавіту
Написати найновіший заповіт.
Хоч вуста холодні й білі – ще душа блукає
в тілі,
Мов осліплий подорожній у лютневій заметілі.
Біля брами зупиняється король.

Там, за муром, – вічні ясла. Поки музика
не згасла,
Мовчазному вартовому скаже він таємне
гасло,
Чи інакше, по-тутешньому, – пароль [13, 99].

Всі реалії «Бермудського трикутника» знайшли узагальнюючий образ – «жахітна ікебана… із хурделиць, суїцидів і суцвіть», що виражає експресіоністичну щільність світу, свідчить, що поет «розучився надіятись. Пекло дійсності стало нарешті його царством» [6, 52], у тексті – королівством, де король – сам поет у момент прощання зі своїми володіннями.

Заключний вірш збірки – зразок взаємопроникнення трагізму й іронії, що властиве загалом усій книзі. І. Римарук, один з небагатьох українських експресіоністів-письменників, включає іронію з саркастичним відтінком в експресіоністський художній арсенал. Слово поета знаходить себе між німотою радикального скепсису і німотою містичного трагізму. Можна сказати, що поет перебуває на межі «ідеальної форми розмови, що сама себе скасовує у здійсненій комунікації» [17, 289].

І. Римарук у збірці «Бермудський трикутник» випробовує всі можливості поезії, здійснюючи запроваджений Ф. де Сосюром і розпрацьований Ж. Бодрійяром принцип анаграми-анатеми, суть якого полягає в тому, що «інстанція сенсу зламана і всі конститутивні елементи мови починають обмінюватися, відповідати один одному» [3, 340]. Іронія, пародія, радикальний ліризм, трагізм – все корелює і стає основою типового для експресіонізму гротеску:

вранці я блукаю над озером
і питаю бродячих псів
навіщо нищите падолист
потім повертаюсь додому
і питаю сову параску
де ти літала сьогоніч

я така слухняна каже сова
я не літала нікуди
це ти влетів як листок
у шалену осінь
у свої дурнуваті озера й серця
у псяче лайно [13, 78].

А. Камю зазначав, що найважче говорити про символ, маючи справу з текстом, найвідчутнішою ознакою якого є натуралістичність зображуваного [6, 93].

За аналогією можна сказати, що завважити типову для експресіонізму ознаку – деформацію дійсності – в «Бермудському трикутнику» І. Римарука непросто. «Сюрреалістичні переміщення», як їх назвав В. Неборак, – це основа гротеску збірки, завдяки чому «дійсність звільняється від дійсності» задля оприявлення сутнісного. Закон сполучення міфем, екзистенціалів, панкультурних смислових одиниць тексту ґрунтується не на принципах детермінізму, а на засадах абсурду. У цьому плані збірка «Бермудський трикутник» виявляє типологічну спорідненість з творчістю Ф. Кафки.

В. Беньямін у статті «Франц Кафка: До десятої річниці від дня смерті», характеризуючи мистецтво прозаїка, писав, що Кафка «котить брилу історичних подій, немов Сізіф – свій камінь. При цьому трапляється, що на світ з'являється тильна сторона брили. Вона виглядає неоковирно» [2, 261]. Світ у «Бермудському трикутнику» також виглядає «неоковирно», причому зберігаючи свою психологічну і навіть територіальну (Лазєнки і т. п.) достовірність. Чим трагічніше й нереальніше те, що відчуває й переживає поет, тим помітніша природність ліричного наративу. «Просторовість і масштабність епопейної розповіді», витлумачена Я. Голобородьком як вихід за межі лірики в традиційній інтерпретації й тяжіння до акумуляції якостей епосу й драми [4, 36-37], можна кваліфікувати як панліризм, властивий експресіонізмові.

«Тильна» сторона світу «Бермудського трикутника» травмована, деформована болем за себе, за людину взагалі, за поета і його приреченість на абсурд і час, за націю:

цей курячий дощ
зворушливіш од немовлятка
сцикає в галицькі міти

червона калина
червоні коліна
червона колонія

скурвлена кольонська вода
зі сполотнілої полтви
пахне порожнечею й порохом
охоронці схронів і хробаків
руїни замків і замовлянь
я ваш парох

о пастки для душ діточих
я відпускаю ваші гріхи
вас відпускаю

хилитається дармовисом
на московитській шиї
дірявий череп

лаз у підземну крамничку
свищик для байстрюків
курячий бог любові [13, 37].

Прийом писати власні імена й назви з малої літери – один з деформуючих чинників. Ракурс «стигми» (назва першого триптиха з «Післяслова від автора») – наскрізний для «Бермудського трикутника», як і для всієї архетипної за природою творчості І. Римарука, також сприяє об'єктивації ідеї просторових зміщень й ущільнення часу, властивих експресіонізму.

І. Римарук пропонує «новий стиль: не гротескна деталь, а гротескна ситуація» [5, 127], що передає зміст парадоксальності, зірваності, божевілля людського світу на рівні його фундаментальних основ:

фризієр кучерявить мальву
і кружля голова по рейці
і не їдуть уже на мальту
хрестоності й епікурейці [13, 52].

Ю. Ковалів зазначає, що «ірраціональний у своїй основі експресіонізм відтворює політичний, соціально-економічний, морально-етичний абсурд соціуму в кривому або "ледве опуклому" дзеркалі. Основою стилю була деформація заради загостреної передачі найсильніших людських почуттів…» [8, 213]. Збірка «Бермудський трикутник» – це образ новітнього Сізіфа і світу, деформованого силою абсурду. Ностальгія, метафізичний бунт, ірраціональність, абсурд (кафкіанський вимір відчуження від дійсності) – парадигма експресіоністського міфу І. Римарука.

1. *Анісімова Н.П.* «Безсилі бунтарі» чи «титани духу»: поетичне покоління 80-х років XX ст. як естетичний феномен доби [Електронний ресурс] / Н.П.Інісімова // Актуальні проблеми іноземної філології: лінгвістика та літературознавство: збірник наукових праць. – 2009. – Вип.3. – Режим доступу: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gun/ apif/2009_3/Anisimova.pdf (перевірено: 27.05.2013р.). – Загол. з екрана.
2. *Беньямін В.* Щодо критики насильства: статті та есеї; перекл.. з нім. Ігоря Андрущенка / Вальтер Беньямін. – К.: Грані-Т, 2012. – 312с. (Серія «De profundis»).
3. *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть; перев. с франц. С.Н.Зенкина / Жан Бодрийяр. – М.: Добросвет, 2000. – 387 с.
4. *Голобородько Я.* Поетична меритократія: Василь Герасим'юк, Ігор Римарук, Тарас Федюк / Ярослав Голобородько. – К.: Факт, 2005. – 108 с.
5. *Дрозд В.* Бог, люди і я: щоденники різних років із коментарями / Володимир Дрозд // Київ. – 2003. – №6. – С.115-136.
6. *Камю А.* Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство; пер. с франц. И.Я.Волевича и др. / Альбер Камю. – М.: Политиздат, 1990. – 415с. – (Серия «Мислители XX века»).
7. *Кьеркегор С.* Страх и трепет; перев. с дат., коммент. Н.В.Исаевой, С.А.Исаева / Серен Кьеркегор. – М.: Республика, 1993. – 383с. – (Серия «Библиотека этической мысли»).
8. *Ковалів Ю.* Історія української літератури: кінець XIX – поч..XXI ст..: підручник: у 10т. / Юрій Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2013. – (Серія «Альма-матер»). – Т.1.: У пошуках іманентного сенсу. – 2013. – 512 с.
9. *Неборак В.* Автограф Римарука / Віктор Неборак // Кур'єр Кривбасу. – 2012. – №9-10. – С.325-337.
10. *Неборак В.* А.Г. та інші речі (есейчики, популярна критика, дискурс) / Віктор Неборак. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2007. – 300с.
11. *Пас Октавіо.* Мова потойбіч мови / Октавіо Пас // Українські проблеми. – 1995. - №1. – С.34-35.
12. *Пастух Т.* Київська школа поетів та її оточення: (модерні стильові течії української поезії 1960-90-х років): монографія / Тарас Пастух. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2010. – 700 с.
13. *Римарук І.* Бермудський трикутник. Книга триптихів. – К.: Брама-V, 2007. – 112 с.
14. *Римарук І.*: «Кожна перемога в поезії – піррова». Інтерв'ю вела Інна Долженкова / Ігор Римарук // День. – 1998. – №16.
15. *Римарук І.* Потаємні небеса. Інтерв'ю вів Ігор Островський / Ігор Римарук // День. – 2002. – 11 квітня. – С.5.
16. *Холл М.П.* Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии; перевод с англ. и предисл. В.В.Целищева / Мэнли П.Холл. – Новосибирск: ВО «Наука». Сибирская издательская фирма, 1992. – Т.1. – 368 с.

17. *Яусс Г.Р.* Естетичний досвід і літературна герменевтика / Ганс Роберт Яусс // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С.279-307.

В статье на основании герменевтического метода сделано попытку экспликации и мотивации подразумеваемых смыслов сборника «Бермудский треугольник» Игоря Рымарука и аргументации в подтверждение определения книги как экспрессионистической структуры. Архитектоника «Бермудского треугольника» истолковывается с позиции числовой концепции Пифагора. Подтверждается экспрессионистическая смысловая парадигма. Интеллектуальная и духовная драма поиска взаимопонимания между Богом и поэтом освещается с учётом экспрессионистических критериев. Радикальный скепсис Игоря Рымарука проектируется в плоскость экспрессионистических ощущений, которые определяют горизонт трагизма.

Ключевые слова: *Игорь Рымарук, экспрессионизм, структура, абсурд, драма сознания, число.*

In the article, on basis of hermeneutic method the attempt was made – the attempt of explication and interpretation of implicit contents of collection "Bermudskyi trykutnyk" by Ihor Rymaruk and argumentation in favor of determining book as expressionistic structure. Architectonics of "Bermudskyi trykutnyk" interpreted in the light of numerical conception of Pythagoras. Expressionistic semantic paradigm was implied. Intellectual and spiritual drama of finding understanding between the poet and God has been explained in expressionistic criteria. Radical scepsis of Ihor Rymaruk is projected into the area of expressionistic feelings, denoting horizon of tragedy.

Key words: *Ihor Rymaruk, Expressionism, structure, absurd, drama of consciousness, number.*

УДК 821.161.2–93.09
ББК 83.3(4 Укр)6

Віталіна Кизилова

ДИСКУРС МАСКУЛІННОСТІ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА

У статті досліджено стереотипи маскулінності та специфіку їх інтерпретації у пригодницьких творах для дітей та юнацтва сучасних українських авторів: детективі, пригодницько-історичній, пригодницько-фантастичній, пригодницько-шкільній повістях. Наголошено, що в них репрезентовано як традиційно чоловічі константи, так і актуальні для нинішнього покоління. Авторські експерименти щодо їх моделювання репрезентують елементи гри, фантастики, таємниці, синтез особистого й соціального, психологічного й естетичного, що в цілому підпорядковано розкриттю ідентичності героя.

Ключові слова: *література для дітей та юнацтва, маскулінність, стереотип, пригодницька проза, жанр, персонаж.*

Література для дітей та юнацтва – художні твори різної жанрово-родової приналежності, що адресовані читачу відповідної вікової категорії, задовольняють його емоційні, естетичні й етичні запити; на них поширюються закони, властиві художній словесності загалом. Специфічна адресність літератури для дітей та юнацтва, особливості рецепції переконливо свідчать про той факт, що маркерами її «читабельності», як правило, виступають перипетійний сюжет з численною кількістю неймовірних ситуацій, композиційна довершеність, атмосфера гри, таємниці, вигадки, яскраві самодостатні характери персонажів, словом, усе те, що характеризує пригодницьку літературу. Вона, на глибоке переконання, найбільше узгоджується з життєвим досвідом реципієнта, успішно адаптується до реалій розгерметизо-

© Кизилова В., 2014–2015

ваного соціуму й водночас віддзеркалює суспільно-психологічні, культурні трансформації.

Якщо в площині так званого дорослого дискурсу за пригодницькою літературою через її шаблонність, стереотипність, розважальність закріпився т. зв. «комплекс неповноцінності», то для дитячого середовища твір з пригодницьким сюжетом – це оптимальний варіант діалогу дорослої людини, автора твору, і несформованого, непідготовленого (в силу вікових психофізіологічних особливостей) до сприйняття масштабних узагальнень, філософських, психологічних надбудов читача-дитини. Саме тому розважальність, гра, фантастика, несподіванка – той гачок, на який легко вловлюється реципієнт, – успішно експлуатуються сучасними дитячими письменниками, що робить їх твори цікавими, затребуваними й популярними в дитячому середовищі.

Софія Філоненко, розглядаючи в дослідженні «Гендерний дискурс сучасної української масової літератури» пригодницькі жанри в межах дорослої літератури, називає їх «чоловічими», такими, що орієнтуються на чоловічу аудиторію: «Гендерний дискурс пригодницького жанру передбачає демонстрацію нормативної маскулінності – такої моделі, яка сприймається в суспільстві як норма, культурний ідеал, соціокультурний канон. Ця модель маркується як “природна”, мотивується “здоровим глуздом” і пояснює, що значить бути “справжнім чоловіком”» [13, 19].

Стверджувати однозначно, що висновок, зроблений дослідницею на підставі аналізу великого масиву творів для дорослого читача, знаходить своє підтвердження і в літературі для дітей, не можна. Тут дається взнаки центрування в художніх творах не так світу чоловіка та жінки, як світу дитини, на що слушно вказала Тетяна Качак [6, 4]. Так, героями пригодницько-історичних повістей є і дівчатка (Наталочка з «Таємниці козацької шаблі» Зірки Мензатюк), і хлопчики (Вітька Бубненко у «Сторожовій заставі» В. Рутківського), пригодницькі повісті І. Андрусяка (зокрема, історії про Лізу і Стефу), цикл пригодницьких історій про Алю Галини Малик головними персонажами мають дівчаток, що втім, не дає підстав адресувати ці тексти винятково дівчачій аудиторії: вони однаково цікаві і хлопчикам, оскільки зображають світ веселих пригод, фантазій, гри, а, отже, світ дитинства. У сучасному соціумі діти дивляться однакові фільми, телепрограми, граються в однакові ігри. Універсальна (без диференціації статевої приналежності) модель покладена і в основу навчально-виховного процесу в школі, в родині, що часто нівелює різність психіки хлопчиків і дівчаток. Усе ж, обираючи героя певної статі в художньому творі для дітей, автор свідомо чи інтуїтивно моделює його поведінку залежно від гендерних стереотипів маскулінності й фемінності, що зумовлені особливостями культури суспільства й мають засвоюватися в дитинстві. На думку науковців, сучасний канон маскулінності включає гетеросексуальність, незалежність, фізичну силу, мужність, схильність до ризику, винахідливість, раціональне мислення, мудрість, домінування над жінкою, вміння притлумлювати свої емоції [13; 2].

Гендерний напрям у сучасному літературознавстві репрезентовано як зарубіжними (Дж. Голлоуз, Р.Дудовіц, Дж. Редвей, О. Бочарова, О. Трофимова), так українськими (Тамара Гундорова, Соломія Павличко, Оксана Забужко, Віра Агеєва, Ніла Зборовська, Євгенія Кононенко, Софія Філоненко та ін.) студіями. Вони прокреслюють особливості рецепції і презентації жіночих образів, категорії гендерних стереотипів; крізь призму гендеру розглядаються проблеми поетики художнього твору, особливості індивідуального стилю тощо. Гендерний дискурс як комплексний комунікативний феномен, основу якого складає презентація гендерних ролей, гендерної взаємодії, гендерних цінностей [13, 3] в новітній українській пригодницькій прозі для дітей та юнацтва розбудовується з урахуванням інтересів конкретного читача, що проектується на змістове наповнення твору, засвідчує його життєспроможність. Узявши до уваги поляризацію маскулінного начала в пригодницьких творах, адресованих дорослій аудиторії, цікаво спостерегти, яким чином інтерпретовано маскулінні домінанти в художній лабораторії дитячого письменства.

«Як би не варіювалися релігійно-філософські метафори маскулінності й фемінності, опозиція чоловічого і жіночого завжди будується за одними і тими самими осями: суб’єкт – об’єкт, сила – слабкість, активність – пасивність, жорсткість – м’якість і т.д.», – вважає І. Кон [8, 260]. Гендерна стереотипізація закладена в міфології й фольклорі. Цікаво простежується маскулінний канон у фантастично-

героїчних казках, де головний герой наділений рисами богатиря (Кирило Кожум'яка, Іван селянський син). Аби здолати ворога, врятувати наречену, отримати перемогу в двобої казковим персонажам необхідна надзвичайна фізична сила, наполегливість, завзятість, безстрашність. Ця тенденція простежується і в новітній літературі для дітей та юнацтва. Зокрема, пригодницько-історичні твори («Князь Кий» В. Малика, «Джури…», «Сторожова застава» В. Рутківського), пригодницькі історико-біографічні повісті Олександра Гавроша «Неймовірні пригоди Івана Сили, найдужчої людини світу» (прототипом є Івана Фірцак (Кротон), якого в народі називали Іваном Силою), «Пригоди тричі славного розбійника Пинті» (написана за мотивами українського фольклору про опришків), «Галуна-Лалуна або Іван Сила на острові Щастя» репрезентують яскравих самодостатніх персонажів. Їх маскулінні константи часто виявляються через синтез особистого й соціального, психологічного й естетичного, що дає можливість наочно уявити органічну злитість власних доль з долею батьківщини. Наприклад, у «Сторожовій заставі» В. Рутківського Володимир Мономах, дід Овсій, Олешко Попович, Ілько Муровець, Добриня Микитович постають як справжні господарі своєї землі, мужні й сміливі її захисники, у відповідальний момент спроможні мобілізувати себе на битву з ворогом і, якщо потрібно, віддати своє життя заради інших.

Показовою в цьому плані є битва з половцями над Сулою, в описі якої В. Рутківський вдається до романтизації й героїзації минулого: «Вдарилася в березовий частокіл перша половецька хвиля, напоролася кінськими грудьми на гострі палі і відкотилася до Сули. Вдарилася друга – і захлюпнула частокіл. А за нею вже зводилася третя… Хоробро билися римівці, не відступали ні на крок» [11, 284–285]; «…незрушними береговими скелями стояли в шерензі руського війська Добриня, Муровець і юний Попович. З неймовірною силою вдарялися в них шалені половецькі хвилі, проте тут таки перетворювалися на бризки й відкочувалися назад» [11, 288].

У ХХ ст., надто його радянському періоді, особливою популярністю користувались твори про війну («Лісова красуня», «Таємниця соколиного бору», «Літо в Соколиному» Ю. Збанацького, «Київська соната», «Петрусь і Гапочка» Ю. Яновського та ін., серія «Юні герої»). На прикладах персонажів цих творів (здебільшого це хлопчаки, які разом з дорослими брали участь у військових діях, здійснювали подвиги й навіть гинули заради світлого майбутнього) у радянських школах виховували почуття патріотизму, ненависті до ворога, програмували стереотип маскулінної поведінки, взалежнений соціально-політичними обставинами.

Військова тематика, зброя як її неодмінний атрибут є надто популярною в середовищі чоловіків і хлопчиків, що знаходить свій вияв в ігровій діяльності, тематиці художньої літератури, яку вони активно споживають. Зафіксована ще в міфах, казках, вона репрезентує зразок мужності, притаманний позитивному герою, який боронить позитивні цінності. Невипадково, що хлопчики цікавляться військовими іграми (нині особливою популярністю користуються комп'ютерні онлайн-ігри), мета яких – відкрите суперництво, змагання, здобуття перемоги, формування навичок лідера, досягнення певного статусу в чоловічій ієрархії.

Зразок військової гри в таборі відпочинку репрезентує Я. Стельмах у пригодницькій повісті «Найкращий намет»: «Чого б, здавалося, хвилюватись? Гра! Гра – і нічого більше. Ну застукають тебе, зірвуть погончик, крикнуть "убитий!" – і одійди вбік, сядь на траву, відпочивай, дивися, чим гра закінчиться. А серце б'ється ще дужче, ти весь у полоні якогось страху – а що, як помітять, оточать?..» [12, 154]. Хлопці із непідробним інтересом змагаються із загоном «Сміливий», у пошуках прапора долають труднощі: переховуються в чагарниках, тікають на човнах, створюють засідки, хапають «диверсантів». Екстремальні ігрові ситуації, прагнення здобути перемогу сприяють формуванню маскулінних якостей персонажів. Це яскраво продемонстровано на прикладі акордеоніста Славка, «котрий спершу скиглив, що йому хочеться їсти, а потім, що йому хочеться спати, цей тюхтій, вайло і мамій» [12, 162], несподівано проявив кмітливість, відважність, вміння швидко реагувати і приймати правильні рішення, що слугувало успішному завершенню змагання й перемозі.

Традиційно маскулінні риси – мужність, хоробрість, схильність до ризику, винахідливість – вдало репрезентовано авторами пригодницько-фантастичних творів для дітей та юнацтва. Їх жанровою властивістю є органічний синтез

наукових і художніх форм пізнання, що зумовлює органічну взаємодію різнорідних художніх елементів і водночас створення оригінальних жанрових прийомів. Подорож на далеку планету у повісті А. Дімарова «Друга планета», незвичайні пригоди й випробування (полон в орангів, втеча, подолання численної кількості перешкод експедицією науковців) увиразнюють маскулінні константи (фізичні й розумові якості), подеколи навіть гіперболізують їх. Талановиті вчені, віддані науці, винахідники, люди енциклопедичних знань (Ван-Ген, батько головного героя) у певні критичні моменти спроможні здійснити неймовірне фізичне або розумове зусилля.

Показовим у цьому плані є образ Ван-Гена, який перемагає цілий загін орангів, самотужки видирається по скелі й рятує від загибелі своїх друзів: «А Ван-Ген здирався все вище й вище. <…> Він часто завмирав, відпочиваючи. І ми завмирали разом із ним. І кожного разу нам починало здаватися, що Ван-Ген далі не полізе: почне спускатися. Дуже ж було круто і страшно! А він, перепочивши, знову дерся вгору. Ледь помітно, сантиметр за сантиметром, – жалюгідна комаха на прямовисній стіні!» [4, 154]. А. Дімаров використовує персонажа насамперед як «двигун сюжету» й виразно артикулює ті його маскулінні риси, що мають безпосереднє відношення до фабульних перипетій. Ця типологічна риса наближає героїв пригодницько-фантастичних творів до чарівної фольклорної казки, де фактично кожен персонаж максимально схематизований і виконує свою функцію. Пригоди в повісті (пошуки Ван-Гена й батька, перебування в ув'язненні в орангів, визволення Жорки, утеча, щасливе повернення до наукового центру) є нічим іншим, як реінтерпретацією казкового мотиву випробувань і подолання перешкод заради шляхетної мети.

Уявлення про сукупність фундаментальних ознак чоловічої природи включають такий компонент, як раціональне мислення. Ця маскулінна риса вдало обіграна А. Кокотюхою в детективних повістях для підліткової аудиторії. Наприклад, у «Полюванні на золотий кубок» автор вводить до тексту двох головних персонажів, Дениса Черненка й Максима Білана, наділяючи їх спостережливістю, здатністю до аналітичних міркувань, кмітливістю. Хлопці, шукаючи поміж учнів школи потенційного викрадача золотого кубка, уважно спостерігають і прискіпливо аналізують усі деталі, життєві ситуації, з якими вони мають справу впродовж розслідування, за допомогою законів логіки вибудовують власні гіпотези й версії. В основу розслідування покладена логіка Шерлока Холмса, яку М. Вольський характеризує як гіпердетермінованість й надупорядкованість. Раціональне *мислення,* що репрезентовано репліками головних героїв, виступає основним методом розслідування злочину-таємниці: «– Що в нас є? До нашої школи дуже скоро принесуть чи привезуть якусь коштовну річ…

– Золоту, – вставив Денис. – Часто вони про золото згадували.

– Золоту, – кивнув Максим. – Цю річ хтось хоче вкрасти. Цей хтось вчиться в нашій школі. Він – старшокласник, причому, очевидно, відмінник. І цей відмінник веде подвійне життя <…>. До того ж, цих крадіїв як мінімум двоє. Задачка з трьома невідомими.

– З чотирма, – знову вставив Денис і пояснив здивованому однокласникові: – Ота коштовність, яку вони хочуть стибрити.

– О! – клацнув пальцями Білан. – Таки з чотирма: один дуже поганий, двоє просто погані і предмет із золота, за яким усі полюють» [7, 29].

Максим спроможний помічати незначні деталі й на їх підставі робити певні логічні висновки. Ось як, наприклад, відбувається відбір підозрюваних злочинців: «…я за ним (*Володькою Завгороднім. – В. К.*) трошки спостерігав. Любить, коли ним захоплюються. І при всіх вручити Золотий кубок, вирішити чиюсь спортивну долю – це йому за щастя. О'кей, тоді навпаки: запишемо Володьку в наші ймовірні спільники. Якщо буде така потреба – попросимо його допомогти» [7, 36]. Злочин, отже, постає як логічна задача, що розслідується за допомогою вдало побудованого головними героями розумового ланцюга.

Витоки чоловічої домінанти в культурі сягають розподілу соціальних ролей у первісному суспільстві, де чоловік традиційно представляв активне начало, був годувальником. Сьогодні завдяки прагненню до гендерного паритету, неупередженого ставлення до особи незалежно від статі, що вважається ознакою демократичного розвитку суспільств, ця типово маскулінна функція вважається пережитком патріархальної ідеології й у повсякденному житті часто нівелюється. Жінки прагнуть гендерної рівності, соціальної самореалізації, професійної успішності тощо. Натомість реальна ситуація в Україні, що під-

тверджено соціологічними дослідженнями [10], свідчить про те, що до сьогодні в жіночій свідомості зберігаються класичні уявлення про чоловіка, змодельовані згідно з культурно-історичною ситуацією новочасної доби. Так, пріоритетом у жінок користуються чоловіки, здатні до кар'єрної самореалізації, фінансово і професійно успішні. Ці альтернативні маскулінні риси в сучасному гендерному механізмі успішно транслюються в художню творчість, зокрема, і для дітей та юнацтва.

У пригодницькій повісті І. Андрусяка «Сорокопуди, або Як Ліза і Стефа втекли з дому» новочасні маскулінні константи притаманні Тарасу Дмитровичу, Власнику Трилітрового Банку. Прізвисько це міцно закріпилось за сільським хлопчиною і стало маркером його кмітливості й тямущості. Тарас є найбільшим авторитетом не лише для головних героїнь твору – Лізи і Стефи, – а й для всієї сільської дітвори: «… всі знали, що гроші в Тараса Дмитровича <…> не просто собі лежать у Трилітровому Банку, а "працюють". Себто час від часу він відкриває свою банку, виймає звідти накопичене і кудись "вкладає". Чи то на рахунок у справжньому банку, чи в цінні папери (кажуть, десь є й такі!), чи куди інде – про це знали тільки він сам і його мама й тато. Для всіх інших це була Банківська таємниця!» [1, с. 109]. Серйозність і відповідальність Тараса, його мрія стати в майбутньому справжнім банкіром стають підґрунтям тремтливого ставлення до нього дівчачої аудиторії.

У підлітковому віці відбувається психофізіологічний процес статевого дозрівання, що тісно пов'язаний зі становленням особистісних комунікативних рис, специфічними нормами соціального середовища, які регулюють стосунки хлопців і дівчат [8, с. 228]. У цей період зароджується почуття кохання, що передбачає більшу міру інтимності, аніж дружба. Тому невипадково, що важливе значення при кодифікації канону маскулінності має врахування пріоритету певних чоловічих якостей в жіночому середовищі.

Сучасні дослідження з психології доводять, що на жінок найбільше враження справляють чоловіки, наділені добре розвинутим почуттям гумору. Науковці пояснюють це тим, що жінки сприймають почуття гумору в чоловіків як показник гостроти розуму, інтелекту й кмітливості. На їх думку, почуття гумору, винахідливість чоловіка допомагають у розв'язанні багатьох проблем [14]. Як психологічний феномен, гумор виконує функцію захисту від страху та тривоги, є показником інтелекту людини, своєрідною внутрішньою мовою спілкування, містить тенденцію до підкорення більш слабкої особи за допомогою сміху [5].

Невипадково, що в літературі для дітей та юнацтва при характеристиці персонажів чоловічої статі письменники особливою цінністю вважають почуття гумору. Такими настановами користується у пригодницько-шкільних повістях («Тореадори з Васюківки», «Одиниця з обманом», «Чарівні окуляри» та ін.) Вс. Нестайко. Дідусь головного героя «Чарівних окулярів», наприклад, повчає свого онука: «У мужчини, рижухо мій дорогий, головне не класичний римський профіль, не орлиний погляд, а мужність і весела вдача. От диви, яку я тобі красуню бабусю подарував! За нею такі орли упадали, а заміж вона вийшла за мене, веснянкуватого й непоказного. Бо їй було весело й цікаво зі мною. І ти, голубе, не тушуйся перед брюнетами. Ти хлопець веселий, дотепний, жвавий – будь-яка красуня тебе покохає!» [9, 14].

В ієрархічній моделі маскулінності, що вибудовувалась упродовж століть на підставі визначення статевих ролей, розмежування функцій чоловіків і жінок, суттєве місце посідають розвинені фізичні якості. В «адреналінових» жанрах пригодницької прози для дорослих репрезентована т.зв. військова маскулінність через створення героя-супермена, культуриста, майстра бойових мистецтв з розвиненим натренованим тілом, що детально простудійовано Софією Філоненко [13, 20]. У пригодницькій прозі для дітей та юнацтва ця маскулінна константа проектується письменниками на модель персонажа-хлопчика, котрий не лише винахідливий, кмітливий, сміливий, що дає йому можливість рухатись за законам пригодницького жанру. Він спритний, натренований, підтягнутий, займається тим чи іншим видом спорту, як, наприклад, герої повісті Я. Стельмаха «Найкращий намет». Одним із улюблених занять у таборі відпочинку для них були заняття спортом: «Ми йшли за їдальню, на майданчики, і вибирали, що хто схоче: бадмінтон, баскетбол, пінг-понг. Ми з Митьком спершу теж грали – то в баскетбол, то у теніс. Але потім вирішили, що нашу любов до природи найкраще сполучати із футболом. На футбольному полі завжди було найбільше людей»

[12, 139]. Вася Богданець («Чарівні окуляри» Вс. Нестайка) заздрить своєму товаришу Ромці Черняку через те, що він меткий, спритний, дужий, добре катається на ковзанах і на роликах.

Пильна увага до чоловічого тіла актуалізується й у творах для підлітково-юнацької аудиторії з послабленим пригодницьким струменем. Зокрема, у повісті С. Гридіна «Не такий» описуються проблеми Дениса Потапенка, підлітка, що має надмірну вагу. Автор акцентує увагу на його непростих стосунках з однокласниками, як з хлопцями, так і дівчатами, котрі вважали його інакшим, зневажали його, часто знущалися, глузували. «Хлопець почувався так, ніби йому плюнули просто в душу, в такі глибокі й болючі її закамарки, про існування яких він і досі не підозрював. Позаду хтось голосно засміявся. Денис різко обернувся і поглянув на однокласників» [3, 56]. Підлітку вистачило сили волі й міцності духа стати вище своїх образ, змусити себе наполегливо працювати над своєю фізичною вадою, аби відповідати канонізованим стереотипам маскулінності і в такий спосіб задовольнити гендерні очікування в середовищі однолітків.

Таким чином, дискурс маскулінності в літературі для дітей та юнацтва підпорядкований з'ясуванню специфіки інтерпретації гендерних ролей, гендерної взаємодії, гендерних цінностей. Закладені міфологією і фольклором, традиційні гендерно марковані образи засвоюються жанровими різновидами пригодницької прози: детективом, пригодницько-історичною, пригодницько-фантастичною, пригодницько-шкільною повістями, що репрезентують авторські експерименти щодо моделювання стереотипів маскулінності. Акцентуючи специфіку дитячого сприйняття художньої реальності, письменники залучають елементи гри, фантастики, таємниці, синтез особистого й соціального, психологічного й естетичного і в такий спосіб розкривають як традиційно чоловічі константи – мужність, хоробрість, схильність до ризику, винахідливість, раціональне мислення, так і актуальні для сучасного покоління – здатність до кар'єрної самореалізації, фінансова і професійна успішність, розвинуте почуття гумору, фізичні якості, що є складовою ідентичності героя.

1. *Андрусяк І.* Сорокопуди, або Як Ліза і Стефа втекли з дому : дівчача повість / І. Андрусяк. – Л. : Вид-во Старого Лева, 2009. – 139 с.
2. Гендерные стереотипы [Электорнный ресурс]. – Режим доступа: http://gendocs.ru/v6337/доклад_-_гендерные_стереотипы. – Загл. с экрана. – Дата обращения: 24.01.15.
3. *Гридін С.* Не такий : для старшого шк. віку / С. Гридін. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2013. – 175 с.
4. *Дімаров А.* Друга планета ; Три грані часу : фантаст. повісті : [для серед. та ст. шк. віку] / А. Дімаров ; післясл. М. Слабошпицького ; іл. Т. Л. Кудиненко. – К. : Школа, 2006. – 304 с. : іл. – (Світ неймовірних пригод).
5. *Дмитриев А. В.* Социология юмора: Очерки. – М. : Институт философии РАН, 1996. – 214 с.].
6. *Качак Т. Б.* Сучасна українська дитяча література: аспекти гендерної інтерпретації / Т. Б. Качак // Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвуз. зб. наук. ст. / відп. ред. В. А. Зарва. – Донецьк, 2009. – Вип. XX : Лінгвістика і літературознавство. – С. 424–435.
7. *Кокотюха А.* Полювання на золотий кубок / А. Кокотюха. – К. : Грані-Т, 2008. – 80 с. – (Серія „Дивний детектив – 08").
8. *Кон И. С.* Психология ранней юности : кн. для учителя / И. С. Кон. – М. : Просвещение, 1989. – 255 с. : ил. – (Психол. наука – школе).
9. *Нестайко В. З.* Чарівні окуляри: для мол. і серед. шк. віку. – 2-ге вид. / В. З. Нестайко. – К. : Веселка; Тернопіль : Навч. кн. – Богдан, 2008. – 95 с.
10. *Оксамитна С.* Гендерні відносини крізь призму громадської думки в Україні і світі / С. Оксамитна // Гендерна перспектива / упоряд. В. Агеєва. – К., 2004. – С. 135–147.
11. *Рутківський В.* Сторожова застава / В. Рутківсь-кий. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2012. – 304 с.
12. *Стельмах Я. М.* Митькозавр із Юрківки : повість та оповідання / Я. М. Стельмах / худож.-іл. О. Г. Жуков; худож.-оформ. Б. П. Бублик, В. А. Мурликін. – Х. : Фоліо, 2007. – 223 с. – (Українська література).
13. *Філоненко С. О.* Гендерний дискурс сучасної української масової літератури : автореф. дис. на здоб. наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.06 „Теорія літератури", 10.01.01 „Українська література" / Філоненко Софія Олегівна ; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2013. – 38 с.
14. Хорошее чувство юмора у мужчины, и она покорена // http://bticino.com.ru/horoshee-chuvstvo-jumora-u-muzhchiny-i-ona-pokorena

В статье исследованы стереотипы маскулинности и специфика их интерпретации в приключенческих произведениях для детей и юношества современных украинских авторов: детективе, приключенческо-исторической, приключенческо-фантастической, приключенческо-школьной повестях. В них представлены как традиционные мужские константы, так и актуальные

для нынешнего поколения. Авторские эксперименты по их моделированию представлены элементами игры, фантастики, тайны, синтезом личного и общественного, психологического и эстетического, что в целом подчинено раскрытию идентичности героя.

Ключевые слова: *литература для детей и юношества, маскулинность, стереотип, приключенческая проза, персонаж, жанр.*

This article investigates the stereotypes of masculinity and their interpretation in the adventure literature for young people: mystery, adventure, adventure fiction, and adventure school stories. It is being emphasized that they represent a traditionally male constants and are relevant to the modern generation. All experiments on their simulation represent elements of the game, fiction, mysteries, the synthesis of personal and social, psychological and aesthetic aspects that generally become a subject to disclosure the character's identity.

Key words: *literature for children and youth, masculinity, stereotype adventure fiction, genre, character.*

УДК 821.161.2:7.045
ББК 83.3 (4 Укр)

Олександр Солецький

ПОЕМА «СОН» ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В КОНТЕКСТІ РИТОРИКИ «ЕМБЛЕМАТИЗМУ»

У статті досліджується функціональність риторики «емблематизму» в організації візуально-вербальних презентацій поеми «Сон» Т.Шевченка. Текст поеми інтерпретується як панорамна іконосфера, що структурована за принципами барокових мистецьких та книжних «розписів».

Ключові слова: *емблематична форма, іконосфера, структура, барокове мистецтво, фронтиспіс, фантасмагорія.*

Свого часу Д. Антонович, Ю.Бойко, В. Бородін, Л. Генералюк, М. Голубець, С. Гординський, І. Гузар,, І. Дзюба, С. Єфремов, М. Жулинський, Г. Клочек,, А. Ковальчикова, Є. Кузьмін, Л. Левчук, Б. Лепкий, Д. Наливайко, О. Новицький, Е. Рибалт, М. Скворцов, З. Тарахан-Береза, І. Франко, К. Широцький відзначали взаємовпливи та особливу сугестію Шевченка-художника на Шевченка-поета. Цілком слушно, одним з завдань сучасного шевченкознавства, на думку М. Жулинського, «є орієнтація на комплексне вивчення Шевченка – поета-митця як цілісної творчої особистості. Процес осягнення феномену митця-універсуму – геніального письменника і видатного художника, повинен визначити один із магістральних напрямків у сучасному шевченкознавстві» [10, 66].

Інтегрування двох галузей шевченкознавства – літературознавчого й мистецтвознавчого – «задля виявлення міжвидових взаємозв'язків і впливів образотворчого мистецтва на літературну творчість Шевченка та літератури на його мистецьку творчість» [7, 3] – визначає актуальність дослідження Л.Генералюк. У своїй праці вона акцентує на інтерполяції словесно-зображальних інтеракцій, синестезії як психологічної практики мистецьких конотацій Т.Шевченка. Григорій Клочек номінує ці явища «поетикою візуальності» – особливим мистецтвом «живописання словом» [11, 7]. Микола Ткачук, досліджуючи оповідну стратегію поеми «Катерина», окремо виділяє функціональну вагомість «наративної оптики» [15, 26]. Дмитро Антонович відзначає особливу професійну мистецьку сугестію: «Не можна забувати, що Шевченко – суцільна натура, і не можна аналізувати Шевченка-поета, не звертаючи уваги на Шевченка-маляра. Може якраз тут треба сугубо пам'ятати, що Ars una, species mille: мистецтво єдине, а поезія і малярство тільки галузі єдиного» [1, 82]. Та все

© Солецький О., 2014–2015

ж першість у відкритті художньої вагомості «змислів зору і їх значення в поезії» [18, 97] Тараса Шевченка належить І.Франкові, який у праці «Із секретів поетичної творчості» посутньо обґрунтував «психологію образності» малярства в поезії.

Перераховані міркування дослідників порізному констатують іконічність літературного стилю видатного українського поета, за різними літературознавчо-мистецькими методиками оцінюють та номінують явища одного джерела, що лише підкреслює очевидну вагомість феномену поетичної «візуальності» у творчості Т.Шевченка. Безперечно, це спонукає дослідників до пошуку найбільш адекватних, на їхню думку, пояснень та термінологічних стягнень. Тож навіть в межах одного дослідження часто зринає поліваріантна термінологічна палітра. Так, Леся Генералюк використовує поняття «візуальний код» [2, 52-61], «гіпотипозис», «ексфразис» як основні засоби моделювання візуального образу України [3, 3-19], «код образотворчого мистецтва» [4, 3-13], «синестезійність світосприйняття» [6, 29-35.], «міжвидовий інтеракціонізм» [5, 355–377.] тощо. Попри акцентування на «образотворчому», «візуальному», «кінематографічному» (Л. Генералюк, Г.Клочек)[1] кодах творчості Тараса Шевченка, все ж об'єднує ці визначення незмінна когерентність та корелятивність візуально-словесної практики у творчості видатного українського поета, де слово і візуальний образ вплетені (зіткані) у єдність.

На нашу думку, інтермедіальність та інтерсеміотичність концептосфери Т.Шевченка є проявами риторики «емблематизму» – особливого типу художнього смислетворення, що має тисячолітню традицію еволюціонування та інсталювання універсальних форм семіотично-семантичних презентацій. Витікаючи з первісних ритуально-міфологічних єднань слова-образу та досягнувши свого апогею у часи Бароко (Е.Р.Курціус, О.Михайлов, Д.Чижевський), емблематична форма модифіковано та трансформовано проглядається у різних художніх структурах, організовуючи змістову конструкцію за давнім кодом. У Шевченка вона виявляється у особливій риторичній комбінації, що стягує візуальну репрезентацію та вербальну анотацію у фразову єдність, корегуючи та координуючи текстову референцію. Через те має дуалістичне функціонування – як домінанта синтетичної зображально-словесної практики творчого самовираження письменника та як структуральний код рецепції текстів Кобзаря, свого роду «пам'ять тексту», що об'єднує найбільш виразні та вагомі знакові репрезентанти в єдиний смисловий вузол. Джерелами, що вплинули на функціональність риторики «емблематизму» у текстах Шевченка, очевидно були його мистецькі зацікавлення та вподобання, з-посеред яких вагоме місце займав культурний спадок доби Бароко. Тож риторика емблематизму українського поета частково опосередкована бароковими інтерпретаційними варіантами.

До української старожитньої літератури Тарас Шевченко ставився, як і більшість романтиків, неприхильно, насамперед через занедбання народної мови та «підлеглість усіляким чужим впливам» [16, 194]. Проте мистецький, іконічний спадок української культури XVII-XVIII сприймав з великим інтересом та захопленням. Виразовий, формальний, поетикальний рівень українського бароко насамперед ототожнювався з вишуканими та урочистими поставами барокових споруд, іконостасами та настінними розписами соборів та церков, гравюрами та кунтушами. Відтак книжні пам'ятки давньої літератури, мабуть, цінував не за текстуальність, а насамперед за декоративність – майстерно оформлені фронтисписи та титульні сторінки, ілюстрації до текстів, які підкреслювали вагомість візуального компонента у літературному світлі. Зрештою, уже перші освітні досягнення формувалися на основі книг, що репрезентували цю традицію. Згадуючи свою першу дяківську науку, Тарас Шевченко зазначав: «По многотяжком двухлетнем испытании прошел он граматику, часословец и наконец псалтырь. Дьячок, убедившись в досужестве своего школяра-попыхача, посылал его вместо себя читать псалтырь по усопших крепостных душах» [21, 5]. Анатолій Макаров, оцінюючи естетику релігійних стародруків, наголошує на декоративності давньої графіки, коли текст накладається на зображення і стає візерунком уже «в прямому розумінні»:

[1] За текстом поезії «У Бога за дверима лежала сокира…» Г. Клочек, використовуючи методологію рецептивної естетики, порівнює візуальну манеру Т. Шевченка і сучасних голлівудських кінорежисерів «фільмів-катастроф». Більш детально див. працю: Клочек Г. Кінорежисер Тарас Шевченко & Голлівуд/Г.Клочек// Слово і час, 2013. – № 3. – С. 3-25.

«таку демонстрацію декоративних властивостей звичайного друкарського шрифту бачимо на титулі київського «Псалтиря» 1728 року, виконаному А.Козачковським, і на титулі почаївського «Служебника» 1744 року, виконаному А.Гочемським» [12, 212]. Очевидно, на таких передрукованих виданнях формувалося перше уявлення про візуально-графічну, декоративну виразовість книги у видатного українського поета. Зрештою, невипадково з'ява першої книги «Кобзаря» продемонструвала чіпку єдність візуального та текстуального компонентів, що начебто продовжували барокову традицію розпочинати книгу емблематичним титулом. Офорт художника Василя Штернберга «Кобзар з поводирем» як фронтиспіс першого видання на століття візуально позначив авторську та текстову месійність, координуючи інтерпретаційні смислоформи «Кобзаря» в перехрещенні багаторівневих відносин поміж іконічними та словесними знаками, вносячи в такі референційні відносини образ та постать самого Шевченка.

По-особливому поетика візуально-вербальної сигніфікації простежується в поемі «Сон», стиль та структура якої спонукають до визначення особливого типу риторичного емблематизму, який тісно прив'язаний до виразових форм барокової культури.

У дослідницькому дискурсі цей твір Тараса Шевченка трактується як один з тих, що дозволяють відстежити певну тематичну схожість і світоглядну єдність творчості українського поета з попередньою літературною традицією. «Природно, – зазначає Л.Ушкалов, – що поетика Шевченкових творів часом виразно нав'язується до барокових літературних форм. Скажімо, усталену риторичну схему окреслення екзистенційного вибору «того вабить те, того – те, а от мене втішає це», що на ній засновується філософський початок комедії «Сон»… поет уперше надибав у сковородинській псальмі «Всякому городу нрав і права» [16, 198-199]. Схожість, на якій акцентує відомий український вчений, насамперед відображає змістову подібність, що, на наш погляд, лише частково і віддалено вказує на присутність барокових форм у тексті поеми. Більш виразно вони окреслюються при детальному зіставленні засадничих принципів організації «картини світу», що у бароковому дискурсі і у тексті Шевченка спрямовані на панорамне і масштабне відображення буттєвого світоустрою. Валерій Шевчук таку практику номінує творенням: «універсальної картини світу у творчості письменників українського бароко» [25, 38–45.], зазначаючи, що й Шевченко в окремих поемах «творить універсальну картину свого народу» [24, 392]. Тож, як видно з цитованого фрагменту, Валерій Шевчук теж наголошує саме на принципі організації художньої картини світу, який у його трактуванні відстежується у двох вимірах «макрокосму і мікрокосму», як репрезентування цілого у частинах і навпаки, що «створювало передумови до бачення явищ панорамно у видимих і невидимих їхніх частинах, до масштабності художнього мислення» [25, 45].

Текст поеми «Сон» всуціль наповнений картинами, що взаємонакладають різні мікроепізоди в межах розлого полотна світобуття. Вони зорганізовані за тим ж принципом, що й барокові титули та фронтиспіси до книг, конклюзії, настінні розписи, іконостаси церков та соборів. Об'єднує їх споріднена структурна організація – насичення візуального представлення через своєрідну малюнкову каталогізацію світу, створену з окремих сюжетів, та обов'язкове словесне коментування або ж у формі епіграми, тезису, диспуту, панегірика, або ж простого підпису чи назви. Тоді як у бароковій літературі – це були власне малюнкові, гравюровані на металі чи дереві образи, то у Шевченка – вони «малюються» (І.Франко) словом та текстовою фразою. У обидвох випадках художні утворення спрямовані на вираження насиченості та наповненості зображення, словесний ж коментар увиразнює домінанту смислової значимості. Насамперед з-поміж взірцевих пам'яток XVII-XVIII століття тут варто згадати фронтиспіси «Служебника», «Патерика Печерського», книг Лазаря Барановича «Труби словес праведних», «Благодать і істіна», конклюзії-програми та тези Києво-Могилянської академії із присвятами визначним особам, розписи Троїцької надбрамної церкви Святоуспенської Печерської лаври у Києві, ілюстрації до Євангелій[2] тощо. З окремими з них був знайомий Т.Шевченко. Леонід Ушкалов наголошує на тому, що «Шевченко

[2] Фоторепродукції перелічених пам'яток можна переглянути в книгах: Макаров А. Світло українського бароко / Макаров А. – К.: Мистецтво,1994.– 288 с.; Русское искусство барокко. Материалы и исследования/ Под редакцией Т.В.Алексеевой. – М.: Наука, 1977. – 235 с.

добре знав такі фундаментальні пам'ятки літератури українського бароко, як «Євхологіон, албо Молитвослов или Требник» Петра Могили, «Книга житій святих» Дмитра Туптала, «Странствования» Василя Григоровича-Барського, «Історія Русов или Малой Россіи», літописи Михайла Гунашевського, Самовидця, Григорія Граб'янки, Самійла Величка, а ще – цілий корпус духовних пісень, псальми Григорія Сковороди та його листи, що були оприлюднені на сторінках «Украинского вестника», книжку Йоаникія Ґалятовського «Скарбниця потребная», історіографічні джерела» [16, 195]. З великим захопленням Шевченко переповідав сюжети та зміст окремих зображень, що декорували інтер'єри храмів, зокрема, у тексті повісті «Близнецы» про переяславську церкву Покрови: «В этой церкви хранится замечательная историческая картина, кисти, можна думать Матвеева, если не иностранца какого. Картина разделена на две части: вверху – покров пресвятыя богородицы, а внизу – Петр Первый с императрицей Екатериной I, а вокруг их все знаменитые сподвижники его. В том числе и гетман Мазепа, и ктитор храма во всех своих регалиях» [22, 24].

Таким чином, у настінних росписах та сакральномі мистецтві Шевченко мав нагоду бачити панорамні схоплення зображуваного світу, де зливалося «релігійне та світське», «високе та низьке», що були дуалістичними формами структурування у барокових авторів. Класифікуючи зображення Покрови у повісті «Близнецы» як «історичну картину» [13, 9], Тарас Григорович підкреслює вагомість світського компонента в церковних розписах, на чому наголошують і сучасні мистецтвознавці: «Живих людей (своїх сучасників) митці зображають на хмарах (тобто в небі) у перемішку із святими» [14, 294].

Мандруючи дорогами України Тарас Шевченко «з інтересом історика й маляра оглядав численні пам'ятки барокової архітектури в Києві, Переяславі, Василькові, Баришівці, Полтаві, Сорочинцях, Ромні, Густині, Чернігові, Козельці, Глухові, Ніжені, Седневі, Кременці, Почаєві» [16, 193], іконостаси яких представляють «помпезні релігійні сцени, зображення парадних представництв та урочистих процесій, святих в розкішних декоративно-квітчастих шатах, затканих золотом і сріблом, а то й в козацьких жупанах або в одягах, які носили дружини гетьманів та полковників» [13, 9]. Зрештою, навіть у своїй «Автобіографії» поет згадує дяка-маляра, що прославився в околиці зображенням великомученика Миколи і Іванавоїна, «у последнего для большего эффекта рисовал он на левом рукаве две солдатские нашивки» [21, 5-6].

Отож, у природньому руслі провідних принципів барокової іконографії розпочинає Т.Шевченко текст поеми «Сон», у проекції картинної мозаїки творить «універсальний» малюнковий іконостас України:

Той мурує, той руйнує,
Той неситим оком –
За край світа зазирає,
Чи нема країни,
Щоб загарбать і з собою
Взять у домовину.
Той тузами обирає
Свата в його хаті… [23, 229]

Проте його початковий «розпис» позбавлений сакральних централізацій, жорстокий та «нещасливий» сучасний світ руйнує священну вертикаль, і лише згадка про забутий рай апелює до його загубленої першооснови:

Так і треба! бо немає
Господа на небі!
А ви в ярмі падаєте
Та якогось раю
На тім світі благаєте?
Немає! Немає! [23, 229-230]

Авторський коментар до першої іконічної сцени цілком вкладається в традиційну структурну виразовість емблатичної схеми (зображення/малюнок (pictura) – перша сцена, надпис/заголовок (inscriptio) – «Сон» і епіграма/підпис (subscriptio) [9, 236] і нагадує третій елемент, що стає своєрідним узагальненням та увиразненням ідейної інтенції усієї візуально-вербальної презентації:

Шкода й праці. Схаменітся:
Усі на сім світі –
І царята, і старчата –
Адамові діти. [23, 230]

Її можна означити як антропоцентричний імператив «гуманізму» та рівності – «усі ми Адамові діти», що відлунює «христоцентричністю, міцно закоріненою в попередній українській духовній традиції[17, 321]». Тож основною рисою рефлексії поета є осмислення людини і суспільства як центрів буття усьо-

го світу, «високогуманне чуття» [19, 64], що, за словами Д.Чижевського, було «основною рисою цілої духовної постаті Шевченка» [20, 128]. Вираження її окреслюється через взаємодію візуально-вербальних десигнацій.

Уже в перших віршах поеми активно проступає візуальна ампліфікація. Нагромадження ситуативних сцен творить певну панорамну іконосферу, а увесь текст нагадує розпис «храму національної долі», архітектура якого виражає різночасні історичні карбування. Отож і огляд такої проекції потребує лету та піднесення. І начебто йдучи за законами барокової іконічної естетики, поет вносить у свій «орнамент» образ крил, що символічно опосередковані образом сови. Автор не відділяє себе від грішного світу і чітко визначає у такий спосіб своє місце в панорамному представленні, відводячи собі роль горішнього всевидячого інтерпретатора. Відтак опозиція, що виникає – автор/український світ (суспільство), цілком природньо формулює філософський і емблематичний дискурси, адже образ світу презентується як емблема, яку сам вибірково візуалізує та інтерпретує, творить та тлумачить наратор, що водночас є реципієнтом і критиком. Такий спосіб організації художнього наративу набуває семантичної органічності лише в структурі візуально-вербальної взаємодії, поза якою текст поеми втрачає цілісність та логічність. Тож і її інтерпретація, смислове «засвоєння» потребує врахування та застосування емблематичного «коду». Очевидно, саме тому, поклавши в основу аналізу поеми змістовий, а не формальний принцип, Іван Франко у праці «Темне царство» називає «Сон» – «одним із слабших творів Шевченка. Сама основа поеми – поет у сні перелітає Росію, а особливо Петербург, і списує картину за картиною так, як вони насуваються йому на вид, – грішать недостачею внутрішнього логічного зв'язку, так як взагалі кожний опис подорожі, де картини припадково чергуються та міняються, нічим або мало чим в'яжучися з собою[19, 63]».

Уся проекція «історичного лету» дотепно означена «сном», що фантасмагорично підкреслює особливу умовність цього видіння чи галюцинації. Поетика сновидіння дозволяє автору формувати зорові презентації у руслі оніричного гротеску, що своєрідно виявився і в бароковому мистецтві, втілюючись в різних емблематичних формах. «Як це буває і в сновидіннях, – зазначає Анатолій Макаров, – на багатьох емблематичних композиціях наявні елементи чіткого, навіть надокучливого «фотографізму». Копітке деталювання поєднується (тут і там) із загальною неправдоподібністю відтворюваних ситуацій[12, 94]». У стилі зображень апокаліптичних картин, страшного суду, пекла, мук неправедних виписана сцена соціального устрою сучасного світу:

Заворушилася пустиня.
Мов із тісної домовини
На той останній страшний суд
Мертвці за правдою встають.
То не вмерлі, не убиті,
Не суда просити!
Ні, то люди, живі люди,
В кадани залиті.
Із нор золото виносять,
Щоб пельку залити
Неситому!..
А меж ними, запеклими,
В кайдани убраний,
Цар всесвітній! цар волі, цар,
Штемпом увінчаний! [23, 234].

У інфернально-апокаліптичні зображення поет вносить світський компонент, універсально наповнюючи сферу панорамної презентації різночасовими та різнопросторовими алюзіями, світськими та сакральними мотивами, що мають глибоку інтертекстуальну семантику – «пустиня», «домовина», «страшний суд», «мертвці встають», «кайдани», «золото», «каторжні», «вседержитель», «Цар всесвітній» тощо. У структурі цієї «картини» проступає традиційна для християнської іконосфери кількашарова, стратифікативна проекція «підземелля, пекло – земля – небо». Безперечно, що такі наповнення провокують смислову енігматичність і трактуються амфіболічно, що є невід'ємною ознакою емблематичності. Варто згадати хоча б дослідницькі інтерпретації словоформи «цар, штемпом увінчаний», що по-різному тлумачились навіть в межах однієї праці: «До речі, цей пассаж, – підкреслює Іван Дзюба, – змушує повернутись до версії Смаль-Стоцького про те, що під «царем всесвітнім, царем волі», закутим у Сибіру, Шевченко міг мати на увазі самого Христа – така метафора самодержавної диявольщини, – може, це припущення не таке вже й безпідставне, як нам спершу здалося[8, 279]».

Ледь не усі, візуалізовані словом малюнкові сцени поеми, доповнюються авторськими філософськими рефлексіями чи асоціативними коментарями. Так, до останнього, цитованого нами, фрагменту, поет додає:

А де ж твої думи, рожевії квіти,
Доглядані, смілі, викохані діти,
Кому ти їх, дружe, кому передав?
Чи, може, навіки в серці поховав?
О, не ховай, брате! розсип їх, розкидай!
Зійдуть, і ростимуть, і у люди вийдуть!
[23, 235]

Такий тип викладу підкреслює вагомість дуалістичних переходів – від зображально-виразових до абстрактно-філософських – у творчій манері автора, де «художник» змінює «поета» і навпаки. Цілісність рецепції такого тексту можлива лише через взаємоузгодження фрагментів, які нагадують емблематизований ребус, що розкодовує читач.

Виразно емблематичними за своєю структурою є епізоди, де поет мовить про самодержавну «велич», зокрема, опис та коментар пам'ятника Петрові І, царських покоїв, «опенька засушеного», державного мордобиття тощо. Кожен з них входить до загальної іконосфери представлення образу українського світу в історично-фантасмагоричній проекції.

Отже, стильовий виклад поеми «Сон» Тараса Шевченка дозволяє стверджувати вагомість риторики емблематизму у ідейному смисловираженні. Проявлення в текстах давньої емблематичної форми певним чином обґрунтовує таємничу силу «слова» унікального українського митця, своєрідність та самобутність художнього мислення, що частково виплекано естетикою та риторикою попередніх мистецьких та літературних традицій].

1. *Антонович Д.В.* Шевченко-маляр / Вст. слово С.А.Гальченка; післямова Т.І.Андрущенка. – К.: Україна, 2004. – 272 с.
2. *Генералюк Л.* Візуальний код Шевченка/Л.Генералюк // Слово і час, 2004.- №3.- С.52-61.
3. *Генералюк Л.* Гіпостипозис у творчості Шевченка – основний засіб моделювання візуального образу України/ Л.Генералюк// Слово і час, 2009. – №3. – С.3-19.
4. *Генералюк Л.* Код образотворчого мистецтва у слові Шевченка: колористика / Л.Генералюк // Слово і час, 2013. – № 2. – С.3-13.
5. *Генералюк Л.* Поетичність у структурі мистецьких творів Шевченка і питання міжвидового інтеракціонізму / Леся Генералюк // Художня культура. Актуальні проблеми: наук. вісник; [голова редкол. О. Федорук]. – Вип. 5. – К.: Інтертехнологія, 2008. – С. 355–377.
6. *Генералюк Л.* Синестезійність світосприйняття Шевченка – маляра і поета / Генералюк Л. // Шевченкознавчі студії: зб. наук. праць / [відп. ред. за випуск С. В. Задорожна]. – К.: Київський ун-т, 2005. – Вип. 7. – С. 29–35.
7. *Генералюк Л.С.* Творчість Тараса Шевченка в контексті взаємодії літератури і мистецтва початку-середини XIX століття: автореферат дис. на здобуття наук. ступеня доктора філологічних наук: спец. 10.01.02 „Українська література" / Л.С.Генералюк. – Київ, 2011. – 43 с.
8. *Дзюба І.* Тарас Шевченко/ Іван Дзюба. – К.: Видавничий дім «Альтернативи», 2005. – 704 с.
9. *Довгалевський М.* Поетика (Сад поетичний) / Митрофан Довгалевський; [пер. В. П. Маслюка]. – К.: Мистецтво, 1973. – 436 с.
10. *Жулинський М.* Шевченкознавство: Стан і перспективи / М. Г. Жулинський // Слово і час, 2004. – №3 – С.61-66.
11. *Клочек Г.* Поетика візуальності Тараса Шевченка: монографія/ Григорій Клочек. – К.: Академвидав, 2013. – 256 с.
12. *Макаров А.* Світло українського бароко / Макаров А. – К.: Мистецтво, 1994.– 288с.
13. *Овсійчук В.* Майстри українського барокко. Жовківський художній осередок /В.А.Овсійчук. – К.: Наук. думка, 1991. – 400 с.
14. *Степовик Д.* Особливості українського барокко/ Дмитро Степовик // Науковий збірник Українського Вільного Університету. Серія: Наукові збірники. Т.15. – Мюнхен, 1992. – С. 282-297.
15. *Ткачук М.* Наративна оптика поеми Тараса Шевченка «Катерина»/М.П.Ткачук// Слово і час, 2009. – №3. – С.26-34.
16. *Ушкалов Л.* Барокові джерела нового українського письменства: Котляревський, Квітка, Шевченко/ Л.В. Ушкалов // Ушкалов Л.В. Есеї про українське бароко. – К.:Факт-Наш час, 2006. – 282с.: іл. – (Сер. «Висока полиця»).
17. *Ушкалов Л.* Гуманізм Тараса Шевченка/ Ушкалов Л.В. Сковорода та інші: Причинки до історії української літератури / Л.В.Ушкалов. – К.: Факт, 2007. – С.312-350.
18. *Франко І.Я.* Із секретів поетичної творчості / І.Я. Франко // Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т.31.– С.45–120.
19. *Франко І.* Темне царство / І.Я.Франко// Франко І. Шевченкознавчі студії/ упорядник М.Гнатюк. – Львів: Світ, 2005. – С.56-77.
20. *Чижевський Д.* Нариси з історії філософії на Україні [Текст] / Д. І. Чижевський. – Нью-Йорк, 1991. – 176 с.
21. *Шевченко Т.* Автобіографія / Т.Г.Шевченко // Шевченко Т. Твори у п'яти томах. Т.5. – К.: Дніпро. 1979. – С.5-8.
22. *Шевченко Т.* Близнецы / Т.Г. Шевченко // Шевченко Т. Твори у п'яти томах. Т.4. – К.: Дніпро. 1978. – С.5-134.
23. *Шевченко Т.* Сон / Т.Г.Шевченко//Шевченко Т. Твори у п'яти томах. Т.1. – К.: Дніпро. 1978. – С.229-243.

24. *Шевчук В.* Українська барокова драма/ В.О.Шевчук // Муза Роксоланська: Українська література XVI–XVIII століть: У 2 кн. – К.: Либідь, 2005. – Книга друга: Розвинене бароко. Пізнє бароко. – С.382-392.
25. *Шевчук В.О.* Універсальна картина світу в творчості письменників українського бароко / В.О.Шевчук // Муза Роксоланська: Українська література XVI–XVIII століть: У 2 кн. – К.: Либідь, 2005. – Книга друга: Розвинене бароко. Пізнє бароко. – С.38–45.

В статье исследуется функциональность риторики «эмблематизма» в организации визуально-вербальных презентаций поэмы «Сон» Т.Шевченко. Текст поэмы интерпретируется как панорамная иконосфера, структурированная по принципу барочных художественных и книжных «росписей».

Ключевые слова: *эмблематическая форма, иконосфера, структура, барочное искусство, фронтиспис, фантасмагория.*

The emblematism rhetoric functionality with regard to visual and verbal presentations' structure of the poem "A Dream" has been examined in the article. The text of the poem is treated as a panoramic iconosphere that is structured like some mural of "national destiny temple."

Keywords: *emblematic form, iconosphere, structure, baroque art, frontispiece, phantasmagoria*

УДК 82-32: 821.161.2
ББК 83.3 (укр.)

Лариса Шевчук

ПОЛІПЛОЩИННА СИМВОЛІКА В ОБРАЗНІЙ СТРУКТУРІ ПРОЗИ КАТРІ ГРИНЕВИЧЕВОЇ В КОНТЕКСТІ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОЇ НОВЕЛІСТИКИ МІЖВОЄННОГО ДВАДЦЯТИЛІТТЯ

Аналіз малої прози Катрі Гриневичевої засвідчує, що символотворення є однією з найхарактерніших ознак її творчої манери. У статті осмислено наскрізні образи новелістики письменниці, які є не лише символічними, а й почасти архетипними, доведено особливу вагомість художньої деталі, яка в контексті оповіді нерідко підносилася до рівня символу. Здійснено типологічні зіставлення художнього доробку авторки з вершинними творами західноукраїнських прозаїків означеного періоду.

Ключові слова: *новела, символічна деталь, образ-символ, архетип, символомислення.*

Катря Гриневичева – талановита західноукраїнська письменниця першої половини минулого століття, "що мала свій особливий, їй тільки властивий стиль" [4, 1], яку Марко Черемшина вважав "сучасним найбільшим митцем слова і форми" [13, 368]. На переконання Ф. Погребенника, її вершинна збірка "Непоборні" (1926), побудована на "трагічних формах буття народу, ненатурально створених війною" [3, 234] − "в одному ряду з кращими здобутками західноукраїнської прози на антивоєнну тему" [7, 51], зрештою, в ній авторка повернулася до стефаниківського типу новели [2, 10]. Властиво, як зазначав критик М. Рудницький, те, "що не виступало на перший план у Кобилянської, а є такою силою у Стефаника: важення слова, його багатство, колір, надихує нариси Гриневичевої своєрідною експресивністю" [8]. Принагідно зауважимо, що В. Стефаник високо цінив цю збірку і мав намір написати до неї передмову.

До слова, оригінальність образу в новелах Катрі Гриневичевої одним із перших помітив дослідник української новелістики XIX − поч. XX ст. І. Денисюк. Справді вона була неперевершеним майстром у передачі безпосередніх вражень, миттєвих настроїв через предметну чи фольклорну, музичну, пейзажну деталь, через ланцюг асоціацій, через символіку кольорів. Деталь або образ перетворюються на

© Шевчук Л., 2014–2015

символи залежно від контексту твору. Більш того, чим асоціативніший за своєю природою образ і коротший фрагмент новели, який його містить, тим імовірніше переростання образу в символ.

Отож, особливе місце в структурі малої прози письменниці посідає символ. Символ – це художній образ, який умовно відбиває яку-небудь думку, ідею, почуття тощо [5, 537]. Ясна річ, кожен символ є образом, як, зрештою, будь-який образ є, хоча б певною мірою, символом. Щоправда, якщо категорія образу передбачає предметну тотожність самому собі, то категорія символу робить акцент на виході образу за власні межі. Літературознавець Н. Зборовська, пояснюючи психологічний механізм символу, розроблений К.-Г. Юнгом [14,103], стверджує: "Символ виступає посередником між ідеєю, втіленою в архетипному образі, і новим живим її переживанням (почуттям)" [6, 157]. Як бачимо, через символ досягається багатозначність тексту, подається цілісність світу, який пізнає людина.

Катря Гриневичева вчителювала в австрійських концтаборах, куди під час першої світової війни з прифронтової смуги Східної Галичини та з Волині було силоміць запроторено майже все населення. Ясна річ, "пережите й вистраждане (…) вилилося на папір короткими, сильними й страшними рядками" [7, 51]. У кожному з 23-х фрагментів збірки ця мужня жінка показала віталістичну життєпружність нашого народу в екстремальних ситуаціях. Виселенці проходять межове випробування насильством ("Пасха красна"), злиднями та епідеміями ("Весілля Карапульки", Розпяття"), інфернальними дитячими смертями ("Тіні ночі", "Над ставом Сільое"), однак залишаються незламними, святкуючи "свою перемогу над розпукою, туском і приниженням" [1, 49]. Врешті, навіть за дротом ґетто люди знаходять "змисл для окраси життя" у пісні, барвистому ґердані, вишивці, сопілці, скрипці, підносячись над мізерією умов життя, над лихоліттям війни" [3, 236]. Так, у фрагменті "Весілля Карапульки" євшан-зіллям є для непоборних пісня – символ незнищенності українського народу, його душа, "силове поле духовності" (Н. Шумило), Wendepunkt (переломний момент новелістичної наратії), який є засадничим у показі персонажів новели та їх оточення. Щемку тугу скрипаля за рідним краєм, що ніжно торкаючись струн, "високо піднявся над марні турботи доземні, над саме життє", Катря Гриневичева вдало відтворює у найтоншій ліриці суму: "А музика пливе легко, сонно, як місяць, нічкою на стихлій воді вихитується. Ще один, другий акорд, немов зов серед руїн, плач за мрією, що осипалася з красок – і тиша" [9, 36].

Пісня стає важливим символіко-культурологічним концентром наратії в багатьох новелах "Непоборних". Функції цього образу багатогранні: стимулювання інтересу реципієнта до свого героїчного минулого; пізнання внутрішньої сутності людини, її архетипної пам'яті через семантику та структуру пісенного твору. Для прикладу, у настроєвопсихологічній новелі "На весняній сопілці" авторка створила незабутній образ-символ незрячого лірника, який зворушливо співає про офіру січових стрільців, про страждання виселеного народу. Він "повів сліпими очима ... і, як вихор, той сам, що над головами, з суворою силою облетів людські серця:

– Ой Господи милостивий, змилуйся над нами,

Щоби ми тут молоденькі та не пропадали!" [1, 15].

Безпосередньо вводячи уривки пісень у текст, Катря Гриневичева за асоціацією викликає у читача пов'язані з ними спогади, переживання. І цим досягає виняткової настроєвості, характерної для новел С. Васильченка ("Басурман", "Осінній ескіз"), М. Коцюбинського ("На крилах пісні"), В. Стефаника ("Кленові листки") та ін. Вагомий здобуток її новелістики – звернення до фольклорного матеріалу: в оповідь творів вплітаються стилізації голосінь, що створюють своєрідну мелодику новел: "Ото-м тебе, синку, всокотила! – Ридала мама над могилою. – Ото-м тебе в червоній воді, гей в оцоті поклала! Будеш плавав, лебедику, до страшного суду!"[9, 45].

Позаяк новела кінця XIX – початку XX ст. стала однією з нових форм мистецького осягнення життя, її символічна деталь – заголовок, епітет, назва окремої речі, порівняння, метафора, персонаж – набула рівня важливого композиційного чинника. Прикметно, що символотворення у збірці "Непоборні" відбувається завдяки винесенню певної деталі в заголовок. Адже назва твору, яка концентрує в собі властивості окремого слова і вбирає в узагальненому вигляді те, що потім знахо-

дить своє втілення в усій художній системі, завжди має знаковий характер, а поетика назви – найперша сторінка послідовного аналізу літературного твору, його особливий художній світ. Усі новели із аналізованої збірки, як правило, мають назви, у яких закодовано найбільше смислове навантаження, скажімо, "Дорога", "Під чужим небом", "У кігтях туги", "Тіни ночи", "Розп'яття". Це теж художні образи, які "в'яжуться з текстом за принципом доцільності і необхідності" [11, 259].

Художня деталь у новелах Катрі Гриневичевої нерідко підноситься до рівня символу. Майже в усьому циклі "Непоборних" з'являється символ смерті – цвинтарні хрести. Вони оточують виселенців, є вічною пересторогою живим, символізують нестерпні муки і терпіння. Їх безліч: "хрести Голготи, розсипані по чужих землях" [1, 26]; "хрести, непроглядними ланами витягнені в далечінь" [1, 155]; "довгі шнури хрестів, що падуть раменами в досвітнє небо" [1, 96]; "хрести обвиті, червоними китайками" [1, 156]. Причому образ хреста – багатовимірний. Яскраво видно це на прикладі наступних речень: "жінки хрестом на землі розпростерті" [1, 29]; "писала стуленими пальцями на стіні своєї перегороди великий знак хреста" [1, 57]. Хрест являє собою образ людини з розпростертими руками. Це прямий образ Страстей Христових. Лежання хрестом – це кидання себе на долівку долілиць лицем до землі і є зовнішнім проявом пошани. А накреслення знаку хреста, що є охоронним символом майже в усіх культурах світу, на предметах або й на собі самих символізує захист перед злими духами, допомогу в спокусах. Для християн хрест – символ спасіння, звершеного Господом, сподівання на вічне життя. Отже, хрести піднімаються до рівня деталі-символу, що конденсує трагізм ситуації. Більше того, в основі задуму збірки лежить символічний образ Христа, який через мученицьку смерть іде до Безсмертя.

"Непоборні" багаті на образи-символи. Це стосується почасти образу матері. У психологічній інтерпретації Юнга архетип Матері, що є однією з фундаментальних, засадничих структур української ментальності, як і будь-який інший, проявляється у безлічі символів, які виявлюють все добре, мудре, чисте і святе, що супроводжує людину в житті. Передовсім материнський архетип реалізується в образі рідної матері. Найдовершенішою поемою материнської любові в збірці антивоєнних нарисів, для прикладу, є твір "Як згасне день", головна героїня якого – це символ безмежного материнського почуття, образ матері-страдниці, яка щодня спішить "із зойком смертельно травленої істоти" у ліс, де "й досі сплетені обіймами" лежать замерзлі діти. Можна провести тут аналогію із твором Марійки Підгірянки "Мати-страдниця", яка теж перебувала у Гмінді і виспівала горе матері, що втратила там четверо дітей. Архетип матері є визначальним і в образі Ніоби-страдниці з новели "Тіні ночи", яка втративши єдину дитину, "рятуючи себе від божевілля, рвала з душі спомини". Але її душа не витримала розпуки й болю та кинула нещасну матір у милосердну прірву забуття: "Розхристана бігла шляхом за вмерлою сестрою" [1, 60].

За визначенням Юнга, архетип Матері може проявлятися і в численних образах-символах, оточених поклонінням, обожненням. Образи цих згорьованих матерів, що пов'язані з біблійною символікою, асоціюються з Богородицею, як, для прикладу, в новелах В. Стефаника "Сини" та Я. Лагодинської "Старе лихо", між датами написання яких – один рік. Тут схожі змістові концепції – стрілецька Голгофа, безмежні страждання батьків, чиїх синів забрала війна, трагічні образи матерів. Ідейно-тематична близькість творів, окрім осмислення в них образів, скажімо, "вченого сина" чи старих ґаздів, яким, незважаючи на "згарища душ", властивий вітаїзм як любов і воля до життя, пояснюється також актуалізацією у них образу матері, який у названих творах є семантично найбільш навантаженим. Скажімо, в Я. Лагодинської трагедія осиротілої жінки, що втратила у воєнній віхолі сімох дітей, передана щемливими рядками: "А моя Василинка, як уздріла, що вже не має ні одної дитини, то так розболілася та розжалкувалася, що серце їй трісло з того жалю гіркого" [9, 46]. "Сини" увиразнюють подібний аспект усвідомлення материнського розпачу, трагічного передчуття втрати та вражають самобутньою атмосферою метафоричності: "(…) я зараз видів, що смерть обвилася коло неї білим рантухом. Я подавси до порога, бо-м чув, що її очі віпали і покотилиси, як мертве камінє по землі. Так мені здавалося, але світло на її чолі вже погасло…

– А рано вони оба виходили, а стара сперласи на ворота та не говорила, але так здалека дивилася, як з неба. А як я їх скидав на колії, то-м казав: "Андрію, Іване, взад не йдіть, за

мене пам'єтайте, бо я сам, ваша мама на воротях умерла…" [10, 138].

На переконання С. Хороба, "ні сам письменник, ні його герої не втрачають віри в надособистісні цінності". Саме такими, – слушно міркує літературознавець, – "незважаючи на драматизм і трагізм у їх існуванні, для них лишається Любов і Краса, що асоціюється із Матір'ю Божою" [12, 115]. І тому саме з Пречистою зближує Максима велика втрата, суголосний біль. Тому зрозумілою стає дивна молитва осиротілого батька, що довіряє Богоматері опіку над покійними синами: "А ти, Мати Божа, будь мойов газдинев; ти з своїм сином посередині, а коло тебе Андрій та Іван по боках…" [10, 138]. Символічний образ Марії-Богоматері, який ввижається згорьованому батьку, – явно ілюзорний. Як і в творах Лагодинської, де образ матері-страдниці часто наближається до образу Божественної Марії, у Стефаника він має декілька змістових проекцій, передусім сакрально-символічних: Богоматір і ціла низка асоціацій, що викликається цим образом, від святості до жертовності, опіки; уособлення гуманістичної суті життя – лагідності, доброти і всепрощення. Доречно зазначити, що проникливим відчуттям інфернальної ненормальності воєнного стану світу вражає саморозкриття материнської душі у новелі "Марія" (1916), що також започаткувала новий творчий період у художньому доробку покутського новеліста, новелі, в якій трагедійна візія посивілої за ніч героїні-страдниці малює її трьох синів, "закутаних в білі рантухи снігу з червоними квітками крові" [10, 429].

У новелі "На новосіллю" Катря Гриневичева влучно передає безмежний антеїзм виселенців, любов до своєї понівеченої землі, яку вони, повернувшись з чужини, "заплели хмільними обіймами" [2, 169]. У їхній готовності вкотре будувати нове життя на згарищах вбачає авторка символ нескорености народу. Втім, цю ідею увиразнює епізод, в якому бачимо виснажених людей, що засипають воєнні окопи, повернення жінки з поля, що показує коханому щойно народжене в ялівці за дібровою дитинча, яке "кричало з усієї сили здорових, як дзвін грудей" [1, 45]. Зрештою, в новелістиці письменниці земля – поетично багатозначний образ, символічна інтерпретація якого у творі увиразнюється завдяки використанню художнього засобу метафори. Земля як жива істота має фізіологічну будову ("роздерте чорне тіло", "древні груди"), виконує фізичні дії ("говорить", "зітхає"), наділена рисами характеру ("лагідна земля").

Кодовим знаком постають у творчості митця, зокрема, в новелі "Оборона", семантичні символи національного самоусвідомлення українців, актуалізація яких відбувалася насамперед через художнє осмислення ідей свободи і незалежності. Тендітна дівчинка, що виявилась в стократ сильнішою за озброєного ворога, стає символом непоборності. Яскравим прикладом цього може слугувати і маловідомий автобіографічний твір "Гимн" Наталени Королеви, пройнятий вірою в національний ренесанс. Письменниця мислить музичними образами, майстерно утверджуючи знакові для української ментальності високі національні ідеали: виконаний на роялі патріотичний репертуар зумів пробудити приспану національну свідомість у петербурзькому великосвітському товаристві.

Таким чином, західноукраїнська новелістика означеного періоду, прикметна посиленою увагою авторів до зображення внутрішнього світу людини, словесного живописання, урізноманітненням наративної структури, збагаченням поетичної семантики, використанням художніх засобів суміжних мистецтв, лаконізму викладу, є плідним ґрунтом для дослідження символів та їхнього функціонування в структурі художнього тексту. Показово, що символомислення є однією з найхарактерніших ознак творчої манери Катрі Гриневичевої. Адже наскрізні образи новелістики письменниці є не лише символічними, а й почасти архетипними, а художній деталі властива особлива естетична вагомість, яка в контексті оповіді нерідко підносилася до рівня символу.

1. *Гриневичева Катря.* Непоборні/ Катря Гриневичева.– Львів: Б.в., 1926.– 175 с.
2. *Денисюк І.О.* Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст. / І. О. Денисюк // Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст. Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі). – К.: Наук. думка, 1989. – С. 5-26.
3. *Денисюк І.О.* Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / І. О. Денисюк. – 2-е вид., допов. – Львів: Академічний Експрес, 1999. – 280 с.
4. *Дорошенко Вол.* Відгуки преси на твори Катерини Гриневич / Володимир Дорошенко // Архів Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, відд. рук., ф. 88, спр. 29, арк.

5. *Жайворонок В. В.* Знаки української етнокультури: Словник-довідник / В. В. Жайворонок. – К.: Довіра, 2006. – 703 с.
6. *Зборовська Н. В.* Психоаналіз і літературознавство: посібник / Н. В. Зборовська. – К. : Академвидав, 2003. – 392 с.
7. *Погребенник Ф. П.* К. Гриневичева / Ф. П. Погребенник // Жовтень. – 1989. – № 1. – С. 50-51.
8. *Рудницький М.* Катря Гриневичева. Непоборні / Михайло Рудницький // Діло. – 1926. – Ч. 170. – С. 4.
9. "Сокровенне": антологія західноукраїнської малої прози 20-30-х років ХХ століття / Упоряд. Лариси Табачин. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – 245 с.
10. *Стефаник В.* Новели / Василь Стефаник. – Ужгород: Карпати, 1977.
11. *Фащенко В. В.* Новела і новелісти: жанрово-стильові питання (1917-1967) / В. В. Фащенко. – К.: Рад. письменник, 1968. – 264 с.
12. *Хороб С.* Слово – образ – форма: у пошуках художності (Літературознавчі статті і дослідження) / Степан Хороб. – Івано-Франківськ: Плай, 2000. – 200 с.
13. *Черемшина Марко.* Лист до К.В. Гриневичевої від 12 грудня 1925 р. / Марко Черемшина // Черемшина Марко. Твори. – К.: Наук. думка, 1987. – С. 368.
14. *Юнг К.-Г.* К вопросу о подсознании / К.-Г. Юнг // Юнг К.-Г. та ін. Человек и его символы. – М.: Медков С.Б.: Серебряные нити, 2006. – С. 14-105.

Анализ малой прозы Катри Гриневичевой свидетельствует о том, что символотворение есть одной из самых характерных особенностей ее творческой манеры. В статье осмыслено главные образы новеллистики писательницы, которые есть не только символические, но и архетипные, доказано особенную весомость художественной детали, которая в контексте повествования достигает уровня символа. Осуществлено типологические сопоставления художественного наследства автора с вершинными произведениями западноукраинских писателей избранного периода.

Ключевые слова: *новелла, символическая деталь, образ-символ, архетип, символомышление.*

The analysis of Katria Hrynevycheva's short prose shows that the symbol-creation is the main feature of this writer. The article describes main images in Katria Hrynevycheva's short stories as not only symbolistic but archetypical. Author proves the value of artistic details, some of them become symbols in the context of narration. The article compares short stories of Katria Hrynevycheva and the best works of westukrainian writers in interbellum period.

Key words: *short story, symbolistic detail, image archetype, symbol thinking.*

УДК 821.181.2 82.2
ББК 83.3 (4Укр)

Любов Процюк

АНТИЧНА ІСТОРІЯ ТА РЕАЛІЇ В ДРАМАТУРГІЇ ЛЮДМИЛИ СТАРИЦЬКОЇ-ЧЕРНЯХІВСЬКОЇ

У статті проаналізрвано драми Людмили Старицької-Черняхівської "Сапфо" та "Аппій Клавдій" як історичні. До уваги взято також специфіку конфлікту п'єс, їх образний світ, сюжет, композицію та інші поетикальні особливості.

Ключові слова: *драма, конфлікт, образ, контекст.*

"Історична драма, – писала Людмила Старицька-Черняхіівська – сливе однаково цікава всім народностям, бо переважно розробляє, хоча й пристосовані до тих або інших форм життя, але загальнолюдські мотиви." [7, 672]. Письменниця в розуміння історичної драматургії вкладала не тільки фіксацію історичних дій як таких, а й прилаштування їх до певних культур, реалізацію в конкретно-історичних образах загальнолюдських мотивів. Це може-

© Процюк Л., 2014–2015

мо сказати і про її твори, присвячені реаліям античної доби.

Актуальність даної статті полягає в необхідності всебічного аналізу драматичної творчості напівзабутої письменниці Людмили Старицької-Черняхівської. Мета її – розкрити художні особливості драматичних творів на давньогрецьку та давньоримську тематику. Творчість авторки аналізували Юрій Хорунжий, Інна Чернова, Степан Хороб та інші.

1895 року було написано і 1896 року надруковано в часописі "Життє і слово" "драматичну дію" "Сапфо". На її появу схвально відгукнувся Іван Франко: "Силою слова, гарячим настроєм і гарною формою визначаються поезії Людмили Старицької, особливо її лірична драма "Сапфо", одна з перлин нашої літератури [10, 520]".

Тема п'єси "Сапфо" Людмили Старицької-Черняхівської для тогочасного комплексу тем української драматургії була доволі незвичною – слава й щастя, самотність і слава, слава й особисте життя. Ім'я легендарної грецької поетеси Сапфо, яка була "найбільшою гордістю Лесбосу" і яку одну "серед усіх співців порівнювали з Гомером" [7, 49]. Часто у трактуваннях поетеса асоціюється із забороненим коханням. Людмила Старицька-Черняхівська ж взагалі не зачіпає цієї теми. Дотримуючись романтичної стратегії у репрезентації даної проблеми, драматург редукує конфлікт статей, сублімує його, переносячи в площину традиційної для драми суперечності між загальним і приватним чи, за висловом Гегеля, між історичною необхідністю й сваволею суб'єкта. Сам факт поміченості й легкої апологетики потреб інтимного щастя жінки, репресованих системою соціальних обов'язків, є значущим і на той час актуальним. У будь-якому випадку, цей конфлікт подається як такий, що породжує трагедію, призводить до смерті жінки, настільки тіло виявляється сильним, непідкорюваним, опірним до сублімації.

Конфлікт п'єси полягає в зіткненні поета й соціуму, а також у внутрішній боротьбі людини й людини-митця. Зокрема, більшість сприймає Сапфо як поетесу, а не просто жінку і не розуміє її людських прагнень. У творі виокремлюються такі лінії стосунків: "Сапфо-Фаон", "Сапфо-Алкей", "Сапфо-Ерріна", "Сапфо-натовп": Лише Алкей сприймає Сапфо не тільки як поетесу, але й як жінку, бо він її кохає, всі інші люблять лише її поезію, кумиризують її (не розуміють, що це не дає справжнього щастя), що не збігається з її прагненнями. Конфлікт, що рухає сюжетом драматичної дії, полягає в неможливості головної героїні гармонізувати покликання співця й нерозділене кохання до молодого грека Фаона. Згодом, приблизно в 1912 році зверталася до цієї проблеми, пов'язаної з постаттю давньогрецької поетеси, Леся Українка. В її драматургічному доробку є незакінчена п'єса "Сапфо" [9, 722-726], де авторка ще більше загострює конфлікт твору, спрямовуючи його не у площину невзаємного кохання, а у сферу підсвідомих прагнень суперечливої душі митця.

Винятковість поета, харизматичність поетичного дару, протиставлення поета й соціуму, поета й юрби характерні для європейської романтичної традиції, котра трансформується в неоромантичному літературному напрямку кінця XIX – початку XX століття. Зокрема, виразні мотиви окремішності поетичного дару, байронічного індивідуалізму творця звучать в окремих поезіях Олександра Олеся, Григорія Чупринки, особливо Миколи Вороного, що був на українському літературному ґрунті своєрідним адептом такої романтизації поета й поетичного покликання, котре асоціювалося з божественним. А що стосується драматургії того часу, то такі неоромантичні тенденції найчіткіше, "найвиразніше проступають саме в драмах Лесі Українки, надто пізнішої їх появи [12, 69]". Сапфо – жінка-поет. "Жінка-поетеса, – пише дослідник античної літератури Йосип Тронський, – явище, характерне лише для дорійсько-ерлійських частин Греції, де становище жінки було вільнішим [8, 85]".

Час від часу трапляються невідповідності між іміджем культурного символу й реальним душевним станом людини, котра носить маску символу, бо, як зазначає Ніла Зборовська, "завдяки високорозвиненій здатності до сублімації, художник скеровує енергію нижчих потягів на художню діяльність і в такий спосіб пов'язує світ своїх фантазій і бажань з реальним світом [1, 104]". У знаковій іпостасі власне людина не цікавить уже практично нікого. У цьому і полягають корені тих чи інших дивацтв, специфіки поведінки культових осіб. Це можна простежити і на прикладах пісень Сапфо. Реальні тексти авторки близькі до фольклорної традиції, для кохання створюється гарний фон, а сама поетеса говорить, що

найкрасивіше на землі те, що ми любимо. Тематикою творів є краса й кохання, як правило, нещасливе, а також опис весільних обрядів [8, 86–87]. У драмі Людмили Старицької-Черняхівської ця тематика збережена (однак ритміка античної строфіки не витримана). Але відтворена вона в дусі романтизму: порівняння почуттів із бурхливим морем, звернення до сонця, вітру, моря, дерев з проханням передати коханому звістку про свої почуття. Намагаючись зберегти античну атмосферу, драматург вводить хор грекинь і звернення в піснях до античних богів. Останній весільний гімн є не стільки гімном молодим, скільки прославленням любові. Власне, тут найгостріше виявлена та частина конфлікту, яку окреслюємо як конфлікт між людиною й людиною-митцем у душі самого митця. У творі він реалізується через поняття щастя як шлюбу з коханим і щастя внаслідок акту творення, а саме кохання є стимулом до творчості.

У діалозі Сапфо і Фаона чи не найбільше відтворена давньогрецька потреба творення ідеалів. Трагедія Сапфо полягає ще і в тому, що вже ніхто не вбачає в ній смертну людину, жінку, котра прагне звичайного людського щастя. Натовп, який ще вчора був байдужим до дару поетеси, сьогодні робить із неї божество. І відповідно вимагає нових і нових віршів, не ототожнюючи митця й людину, оскільки поет для них – це обраний із соціуму. Тут спостерігаємо цікавий конфліктний пасаж. Якщо в попередніх п'єсах конфлікт між героєм і натовпом виникає внаслідок непримиренності їхніх поглядів, своєрідного суперництва, то тут цього немає. Конфлікт суто особистісний і виникає не внаслідок тотального несприйняття натовпу, а внаслідок його надмірної любові. Тобто зовнішньої неузгодженості як такої немає, нема яскраво вираженої зовнішньої частини конфлікту. Домінують почуття, переживання, тобто емоційний пласт. Відтворення цього пласту є важчим, ніж фіксація зовнішньої подієвості, адже внутрішній світ передається засобами зовнішнього – тобто через слова, словесні дії. Валентин Халізєв навіть говорить про драматургійність думки, ознакою якої є можливість її реалізації на сцені [11, 111]. Відтак, несконцентровані, хаотичні думки не можуть стати предметом відтворення драматургії, оскільки вони не знаходять вербального вираження, тому предметом відображення стають домінуючі думки і почуття. Такою домінантою у п'єсі "Сапфо" є почуття кохання, мистецькі пошуки і проблема внутрішньої гармонії.

Специфіка конфлікту цієї п'єси – у його внутрішній триплановості:

– фанатична любов народу до свого митця й прагнення митця звільнитися від неї;

– нетотожність людського щастя й слави митця;

– митець-жінка і згода її пожертвувавти мистецьким талантом заради особистого щастя.

Людмила Старицька-Черняхівська уникає зовнішніх суперечностей і негараздів, тому змальовує ідеальне суспільство, в якому обраними є поети, де люди визнають і шанують мистецтво, де митець не зазнає ніяких злигоднів. Таким чином, причинами внутрішніх переживань є не зовнішні чинники, які, навпаки, мали би свідчити про щастя й спокій, а душевні пошуки й дисонанси. Так, Сапфо лякається надмірної людської любові (можливо, тут присутній і одвічний мистецький страх припинити творити) і того, що вона, стаючи культовою поетесою, втрачає щось просто людське.

Важливу роль відіграє у п'єсі й вторинний текст (авторські ремарки). Він свідчить про чітку просторову локалізацію, а також про темпоральну обмеженість. У ремарках постійними просторовими компонентами є храми Афіни та Ероса, скеля й море, тобто місце самогубства Сапфо. Немає зауваг, скільки часу минає між виходами, що свідчить про щільність його і показ лише останніх годин життя Сапфо. Якщо в аналізованих вище п'єсах можна виокремити кілька відтинків часу теперішнього (маємо на увазі темпоральну відстань між діями), то тут маємо лише один відтинок, що зумовлено монодієвістю, зосередженістю на одному персонажі, а також практичною відсутністю зовнішньої частини конфлікту.

Людмила Старицька-Черняхівська, незважаючи на вищеокреслене проблематичне коло, трактує почування і мрії центральної героїні твору в ключі, що не виходить за рамки традиційних уявлень про жіночу долю: "І я зміню холодні лаври радо на теплий квіт весільного вінця!" [7, 43]. Ніде у п'єсі нема й натяку на табуйоване кохання Сапфо. Автор уперто намагається "захистити" свою героїню від стійкого й несправедливого міфу навколо її імені, приписуючи їй, зрештою, цілком патріархаль-

ні мрії (шлюб з Фаоном й уявлення про особисте щастя). Вона використовує інший міф про цю поетесу, а саме – її самогубство через нещасливе кохання до красеня Фаона [8, 86]. Цікаво (і такий прийом прикметний для поетики Людмили Старицької-Черняхівської), що в п'єсі міф знаходиться у площині іншого міфу. Йосип Тронський зазначає: "Фаон – міфологічна фігура, один із улюбленців Афродіти, про нього згадувалось, ймовірно в якомусь із невідомих нам віршів Сапфо [8, 87]".

Хор грекинь, який виконує епікурійський, чуттєвий гімн богині кохання Афродіті, виступає вдалим тлом і підтекстом твору. Авторка відтворює романтичну та піднесену атмосферу древньої Еллади. Однак, пов'язаними не стільки з античним еротизмом, скільки з цілком літературними, переважно просвітницького й романтичного походження. Крім того, у Старицької-Черняхівської цей Ерос має соромливе нашарування. Його єство пов'язане з одруженням, сімейними обов'язками. Отже, анакреонтичні мотиви у жіночому еллінському таборі, відповідно до прозорого авторського задуму, прочитуються як інтимний пролог, вступ, необхідний для здоров'я й щастя моногамного шлюбу. У розмові Сапфо з Ерінною, молодою грекинею, нареченою Фаона, знову звучить мотив самотності, відчуженості знаменитої людини, котра виконує роль символу, потрібного для того чи іншого часу та обставин, а поза маскою символу – живе самотнє людське серце, що бажає звичайних людських почуттів:

Чи в мене ж пак друге, не тепле серце?
Чи не бажа й воно кохання, сліз? [7, 45].

У цьому творі туга Сапфо за жіночим щастям, взаємним коханням така велика, що вона унеможливлює розтління славою. Навпаки, драматург акцентує на остраху Сапфо перед культом її імені, роздратування славою, що, на її думку, засліплює кохання й заважає дивитися на неї як жінку, зіткану із плоті й крові. І коли Сапфо випадково дізнається від Ерінни жахливу для неї правду, то її розпач стає наднцінною ідеєю, гіпертрофованою, в дусі поетики неоромантизму. У цьому випадку елементи афектованого мелодраматизму хоча й вносять певну сюжетну напругу у твір, але не додають п'єсі психологічної глибини та переконливості.

Патріархи Еллади називають Сапфо десятою музою, найславетнішою поетесою й уквітчують її голову лавром. Лише поет Алкей, закоханий у героїню твору, розуміє трагічну розчахнутість свідомості Сапфо, відчуваючи ірраціональною душею поета її танатичні настрої. Він просить Сапфо, відповідно до еллінської традиції сприйняття талановитого поета як боговідзначеного, не показувати власного горя натовпові, вивищитись над особистим: "Вгамуй себе, не дай постерегти юрбі твої сердешні болі..." [7, 52].

Кульмінація твору реалізована у зв'язку із приходом Фаона, в якого безнадійно закохана поетеса. Не підозрюючи про душевну драму Сапфо, Фаон просить її скласти хвалебну поезію на честь його кохання до молодої грекині Ерінни і майбутнього їхнього одруження. Алкей, підтримуючи морально Сапфо, освідчується їй у коханні, разом із тим намагаючись скріпити віру поетеси в божественне призначення слова й у винятковість життєвої місії носія великого поетичного таланту: "Не вільно нам, осяяним богами, змінить свій стяг на дрібне почуття" [7, 55]. Поетеса теж, зрештою, вважає, що справжня творчість "цвіте у святій самотині" [167, 58], але вона чимало говорить про власну поразку: "Я не знесла величного призвання, мене жага людська перемогла" [7, 58]. Акт самознищення Сапфо вражає грецьку громаду, котра вбачала в поетесі лише талант і позалюдське покликання, лише, так би мовити, мармур і монумент. Мелодраматична розв'язка п'єси, звісно, відтінює концепцію протистояння митця й суспільства, проте надто особисті причини самогубства Сапфо, а також нечітка психологічна аргументація його (маємо на увазі сам шлях до суїциду: чи то стан афекту, чи то продуманий крок) не дозволили піднятися твору до рівня "вічних партитур".

Людмила Старицька-Черняхівська не акцентує на зовнішній частині конфлікту, повністю зосереджуючись на внутрішніх суперечностях головної героїні, бо її метою є зображення конфлікту між жіночим і мистецьким призначенням у житті. Але авторці не вдалося до кінця вирішити цю проблему, оскільки у драмі відсутня чітка, докладна психологічна мотивація вчинків головної героїні. Конфлікт, головним чином, розгортається на образному рівні, точніше, навіть на рівні одного обра-

зу – Сапфо, бо ні сюжет, ні проблематика, ні інші характери не сприяють його розвиткові. Конфлікт зумовлений внутрішніми розладами Сапфо й перенесенням їх на сюжет, тобто конфлікт визначається характером і може розглядатися, перш за все, крізь призму його становлення. Щодо проблемно-тематичного зрізу, то конфлікт мав на меті засвідчити одвічне нерозуміння між митцем і соціумом, хоча тут, без відкритих суперечностей Сапфо і натовпу, ця проблема виглядає штучною.

Розробка античної історії знайшла продовження у п'єсі Людмили Старицької-Черняхівської "Аппій Клавдій", яка, власне, була однією з перших творів у драматургічному доробку письменниці (надрукована у "Літературно-науковому віснику" за 1909 рік.

Це типова для творчості Людмили Старицької-Черняхівської історична п'єса із типовим конфліктом, який складається з таких елементів: проблема лідера й взаємодія його із спільнотою, його суспільне й особисте життя, осмислення свого призначення й співвіднесення його з реальним станом речей. До цього комплексу додається ще один, який можемо назвати конфліктним стрижнем, а саме – зіткнення двох протилежних поглядів на майбутнє римської держави й суспільства.

Людмила Старицька-Черняхівська у творі майстерно індивідуалізує характери. З перших дій його герої виступають як повнокровні живі люди, суперечності між поглядами та діями яких не тільки рухають конфліктом драми, а й виявляють індивідуальності персонажів, маючи конотативний характер щодо відтворення образної системи та ідейного задуму твору. Навіть епізодичні персонажі змальовані як яскраві характери, що посилює художній рівень п'єси як у головних, так і в другорядних колізіях. Від самого початку твору письменницю цікавить психологія непересічної особистості, постать сильного лідера зі складним неоднозначним характером, що міг би протиставити своє життя й ідеали суцільній. Ним є Іцилій.

В аналізованій п'єсі ми не можемо простежити чіткого дотримання правди історичної, оскільки про Аппія Клавдія як історичну постать в історичній науці практично не говориться. Якщо брати до уваги конструктивно-технологічний аспект, то каркасом для п'єси слугує конфлікт негативного лідера і маси, що втілюється у конкретних образах. Для автора мали значення не стільки показ тогочасної історичної епохи, скільки проблема тирана та безвільної маси, пошук справжнього героя тощо. Отже, конфлікт розвивається в проблемно-тематичному та сюжетному, власне авторському, а не історичному, руслі. Конфлікт позитивного лідера з натовпом трансформується в конфлікт негативного лідера із позитивним лідером і позитивними масами, любовний конфлікт обумовлений не зрадою чи непорозуміннями коханих, а небажанням героїні твору коритися злій волі сильнішого. Важить авторський ідейний аспект – донести до читача не трагізм римської історії, а драматизм людських стосунків із можливими автопаралелями (римський натовп часто нагадує український народ). "Драматурга цікавить не стільки сутність подій чи явищ тієї далекої епохи, скільки, з одного боку, душевний стан його героїв і, з другого, неможливість усебічно обговорити, широко розвинути морально-філософську проблему взаємин особистості зі своїм народом" [2, 184].

Конфлікт народу й вождя, юрби й сильної особистості, зафарбована філософськими аргументами pro і contra, виступає найважливішою концепцією в п'єсі Людмили Старицької-Черняхівської "Аппій Клавдій". Спостерігаємо зародки протистояння амбіцій, переконань в особах Аппія Клавдія та Іцілія. Думки про необмежену владу, що веде до культу і є деструктивним началом, і помисли про сильну владу, котра мала б забезпечити римську міць, висловлюються героями неоднозначно, часом із певною долею софістики, що приховує їхні справжні наміри:

Народ сліпець. Сліпцеви поводар
Потрібен зрячий. [5, 223].

Такі переконання іноді викликають симпатію в народних низів, котрі підсвідомо чекають на сильного правителя, що спроможний буде забезпечити їх найнеобхіднішим. Тож невипадково, що в Римі дармовими роздачами хліба порядкували часто самі імператори. У демагогічного римського істеблішменту часто слово "народ" було лише розмінною монетою у складній боротьбі амбіцій за впливи і владу.

Молодий політик Іцілій застерігає провідні верстви Риму від провадження культу сили й моноправління, котре вироджується до необмеженої влади. Зрештою, він зі своїми концепціями рівності й закону завойовує більше

симпатій, і юрба, налякан попередженнями про наступ диктатури та деспотизму, що несе в собі одноосібне та необмежене лідерство в країні, йде за ним. У цей час Аппій Клавдій очолює змову дев'ятьох децемвірів щодо подальшого утримання влади у своїх руках. Він, запускаючи чутки про неминучу війну, переслідуваний лише жадобою влади. Підступом і хитрістю схиляє на свою сторону майбутнього тестя Іцілія – Вірґінія, старого вояка-центуріона, який заслужив собі в Римі великого авторитету, підкріпивши його власною кров'ю в боях за славу і велич першої в світі імперії. Таким чином, майже непочутим залишається прокляття Іцілієм громадянської інфантильності римського суспільства:

Мені за Вас тепер боротись сором.
Ви гірш рабів! [5, 242].

Аппій Клавдій піднімає війська на безглузду війну, щоб відвернути увагу від фактичного державного перевороту. Вчинки Аппія можна пояснити не внутрішнім дефектом, а умовами винятковості, як бачить себе імператор, і можливістю виправдати свої дії, навіть якщо це вбивство [4, 59]. Не здатний опиратися натискові сили, Іцілій оголошує "внутрішню" імміграцію. Страшний сон, котрий сниться Вірґінії на початку оголошеної війни, і про який вона розповідає, підсилює військовий психоз і жах від абсурду ситуації, який виник і невпинно розгортається просто на очах. Лунають панегірики та оди Марсу. В цинічному монолозі Аппія Клавдія – звучить відверта зневага й презирство до свого народу – "не волі треба вам, а хліба шмат" [5, с. 255]. Він, зрештою, підноситься в однойменній драмі до зловісного символу, що уособлює будь-яку диктатуру.

Ідеалізований образ Віргінії. Вона відмовляє новому римському володарю. А головному героєві до здійснення своєї мети – стати одноосібним римським імператором – залишається лише один крок: вбити свого спільника Оппія. Змовою сина й матері письменниця вкотре нагадує про те, що шлях до диктаторської влади неможливо проторувати без крові. А безневинно пролита кров остаточно витісняє з майбутнього тирана будь-які прояви людяності:

Народ тиран і деспот стоголовий!
З його страшних, з його зчорнілих рук
Здобуду я собі безкраю волю
І поверну свій край до слави. [6, 499].

Мешканці Рима нарешті зрозуміли ошуканство Клавдія, що став царем і в ту ж ніч перетворився на політичного банкрута. Зрештою, перемагає відрух стихійного протесту – ув'язнено Іцілія, якого римські народні низи вважають своїм некоронованим вождем. Клавдій хоче через свого помічника зробити з Вірґінії наложницю, для чого забирає її в рабство й вдається до послуг лжесвідків. Маси сковані жахом. Вірґінія, якій часто розповідали про мужню римлянку, що покінчила життя самогубством, але врятувала власну честь і честь країни, вирішує зробити так само. Дівчина свідомо йде на смерть, щоб цей акт самознищення збудив оспалу й перелякану народну масу. Її загибель вражає люде. Вони перемагають лікторів. Аппій Клавдій випиває отруту. Рим врятовано від тиранії. П'єса закінчується вигуками "Воля! Воля!".

Надмір патетики та мелодраматизму деякою мірою занизив художній рівень твору, конфлікт вичерпується на момент самогубства Аппія Клавдія, адже саме його вчинки були відправним пунктом всіх конфліктних ходів і розвитку конфлікту як у суспільно-політичному, так і в любовному ракурсі. Сам конфлікт найбільше реалізується в таких аспектах: проблемно-тематичному, сюжетно-подієвому. Образно-структурний аспект належно не розроблений, бо образно-художня наснага початку драми перетворюється під час розв'язки на фарс, що доводить, як необережне використання мелодраматичних ефектів може спричинитися до того, що багатообіцяючий твір дещо втрачає свою естетичну вартість, а також не можемо говорити про належне розв'язання конфлікту на образно-структурному рівні.

І все ж, попри певні недоліки в характеротворенні, ця п'єса є однією із тематично найсвоєрідніших у контексті української драматургії кінця XIX – початку XX століть.

У п'єсах "Сапфо" та "Аппій Клавдій" Людмила Старицька-Черняхівська звертається до античності (більше п'єс з такою тематикою немає в її доробку. Тематично й структурою конфлікту до п'єс з української історії тяжіє п'єса "Аппій Клавдій", яку так само можемо назвати історичною. Спільним у двох аналізованих вище драмах є певні сюжетні моменти. Це й використання хору, що мало на меті відтворити дух античності й античного театру, і суїцид. Щоправда, він має різне підґрунтя. Якщо в п'єсі "Сапфо" причиною суїциду є внутріш-

ні суперечності, страх Сапфо перед тим, що людське, жіноче у ній перемогло митця, то у драмі "Аппій Клавдій" причиною суїцидів є протест проти існуючих порядків (Віргінія) – смерть як поштовх до рішучих дій, а також страх перед поразкою і карою за скоєні злочини (Аппій Клавдій). Якщо самогубство Сапфо практично не впливає на долю суспільства, воно є суто особистісним, то смерть Віргінії служить поштовхом до рішучих дій народної маси, а смерть Клавдія є швидким і простим розв'язанням драматичного конфлікту.

Абсолютно різнорідним показане і суспільство. У першому випадку – це не натовп, а група людей, яка шанує мистецтво, любить свою поетесу Сапфо й не розуміє, чому для митця цієї любові може бути замало. Свідченням цього є остання авторська ремарка: "Кидаються до скелі і кам'яніють". Кам'яніють, бо не розуміють вчинку Сапфо, а також шоковані смертю їхньої улюбленици. Це ідеальне суспільство, але його замало для щастя, адже Сапфо хоче не визнання, а любові. Хоча цілком можливо, що якщо би було взаємне кохання, але не було визнання, драма так само би завершилася самогубством головної героїні. Адже причина її суїциду – у роздвоєнні й неможливості примирити й пов'язати в єдине дві сили – людські й мистецькі прагнення.

Протилежним є образ соціуму в п'єсі "Аппій Клавдій". Це натовп, маса, яка не здатна мислити й приймати правильні рішення, адже керується вона лише інстинктами. Як зазначав А.Паньков, духовне життя мас примітивне, маси позбавлені інтелектуалізму, і керує ними інстинкт самозбереження [3, 116]. У кінці твору авторка показує цей натовп як такий, що мудро скерований у потрібне позитивне русло, але він не відвойовує волю, а бере її після самогубства Аппія Клавдія. Як бачимо, ця п'єса більше скерована на суспільно-політичні колізії.

Драматична дія "Сапфо" та драма "Аппій Клавдій" цінні як етичним, так і естетичним підґрунтям, тут "відчуваємо філософський струмінь, який набере такої потужної сили в п'єсах-поемах товаришки й однодумиці (Людмили Старицької-Черняхівської – *Л.П.*) Лесі Українки [13, 8]". П'єси Людмили Старицької-Черняхівської, безперечно, були новим словом в драматургії свого часу, яка повнокровно намагалася влитися в русло європейської "нової" драми.

1. *Зборовська Н. В.* Психоаналіз і літературознавство: Посібник / Н. В. Зборовська. – К. : Академвидав. – 2003. – 392 с.
2. *Мороз Л. З.* Деякі особливості трагедії в українській драматургії другої половини XIX ст. (Фольклорна традиція і жанр) / Л. З. Мороз // Розвиток жанрів в українській літературі XIX – початку XX ст. Збірник наукових праць ; [відп. ред. М. Т. Яценко]. – К. : Наукова думка, 1986. – С. 158–188
3. *Паньков А.* Духовне життя мас / А. Паньков // Філософська думка. – 2001. - № 5. – С. 114–124.
4. Сен-Сернен Б. Зло у XX столітті / Б. Сен-Сернен // Ї : незалежний культурологічний часопис. – 2002. – № 26. – С. 44–63.
5. *Старицька-Черняхівська Л. М.* Аппій Клавдій. Драма на п'ять дій / Людмила Старицька-Черняхівська // Літературно-науковий вістник. – 1909. – Т. 48. – Кн. 11. – С. 210–269.
6. *Старицька-Черняхівська Л. М.* Аппій Клавдій. Драма на п'ять дій / Людмила Старицька-Черняхівська // Літературно-науковий вістник. – 1909. – Т. 48. – Кн. 12. – С. 495–540.
7. *Старицька-Черняхівська Л. М.* Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари / Л. М. Старицька-Черняхівська; [вступ. стаття, упорядкув. та приміт. Ю. М. Хорунжого]. – К. : Наукова думка, 2000. – 848 с.. – (Б-ка укр. літ. новіт укр. літ).
8. *Тронский И. М.* История античной литературы: Учеб. для ун-тов и пед. ин-тов ; [5-е изд., испр.] / И. М. Тронский. – М. Высшая школа, 1998. – 464 с.
9. Українка Леся. Сапфо / Леся Українка // Українка Леся. Твори : В 5 т. – К. : Державне видавництво художньої літератури, 1952. – Т. 3 : Драматичні твори. Прозові твори ; [ред. колегія М. П. Бажан, Л. Д. Дмитерко та ін]. – С. 722–726.
10. *Франко І. Я.* З останніх десятиліть XIX віку / І. Я. Франко // Франко І. Зібрання творів : У 50 т. – К. : Наукова думка, 1980. – Т. 41 : Літературно-критичні праці (1890–1892). С. – 471–529.
11. *Хализев В. Е.* Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В. Е. Хализев. – М. : Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.
12. *Хороб С.* Українська драматургія крізь виміри часу (теоретичні та історико-літературні аспекти драми): зб. статей / С. І. Хороб. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1998. – 200 с.
13. *Хорунжий Ю. М.* Людмила Старицька Черняхівська / Ю. М. Хорунжий // Старицька-Черняхівська Л. М. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари; вступ. стаття, упорядкув. та приміт. Ю. М. Хорунжого. – К. : Наукова думка, 2000. – 5–34.

В статье проанализировано драмы Людмилы Старицкой-Черняховской "Сапфо" и "Аппий Клавдий" как исторические. Анализируется также специфика конфликта пьесы, ее образы, сюжет, композиция и другие аспекты поэтики.

Ключевые слова: *драма, конфликт, образ, контекст.*

The article analises the drama work "Sapho" and "Appiy Klawdiy" by. Lyudmyla Starytska-Chernyakhivska as historical ones. The author also analyses conflict, images of the work, the plot, composition and other aspects of poetics

Key words: *drama works, conflict, image, context.*

УДК 821.161.2
ББК 83.3. (4 Укр)

Наталія Вівчарик

ПОЕТИКА НОВЕЛИ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ «НА КУПАЛА – НА ІВАНА»

У статті проаналізовано жанрові, сюжетно-композиційні особливості новели Марка Черемшини «На Купала – на Івана». Доведено, що заголовок твору виступає первинним ідейно-смисловим сигналом, який активізує поганський і християнський аспект свята, вказує на поєднання сакрального і профанного, окреслює хронотопні межі. У статті детально проаналізовано взаємодію різних стихій, кольористичні переливи. При цьому розглянуто не тільки особистісний, а й імагологічний конфлікт.

Ключові слова: *жанр, новела, заголовок, сюжет, композиція, хронотоп, герой, сакральне, профанне.*

Постановка наукової проблеми та її значення. Критики одностайно стверджують, що на формування світогляду Марка Черемшини великий вплив мала усна народна творчість. І. Франко називав його талановитим автором оповідань з життя Гуцульщини [див. 11]. А сам письменник у своїй «Автобіографії» писав: «Етнографічних матеріалів я не збирав, бо сам був тим матеріалом, пересякнувши наскрізь народними піснями та казками із самого малку. Я виріс серед співанок, та казок, та сопілок, вдихав їх в себе і віддихав ними…» [13, 349]. Звернення до фольклору, народних звичаїв було органічним для письменника, який належав до Покутської трійці. Неповторний художній стиль Марка Черемшини привернув увагу О. Маковея, І. Франка. Творчий доробок письменника став об'єктом наукового аналізу О. Гнідан, І. Денисюка, О. Засенка, Н. Мафтин, Р. Піхманця, С. Процюка, Ф. Погребенника, С. Хороба та інших. Певні аспекти літературної та громадської діяльності Марка Черемшини висвітлено в наукових розвідках Т. Виноградника, Д. Осічного, М. Федунь. Дослідники зауважують, що свою творчість письменник розпочав тоді, коли в українській літературі йшли активні пошуки нових виражальних засобів. З цього приводу Іван Франко писав: «Нова белетристика се незвичайно тонка і філігранна робота; її змагання – наблизитися скільки можна до музики…» [11, 526]. Ліризація прози стала одним із проявів мистецьких пошуків Марка Черемшини. Письменник вводив у свої тексти елементи народних пісень, голосінь, казок, що вдало вписувалися у художню канву творів.

Нашою **метою** є дослідити поетику новели «На Купала – на Івана», простежити взаємозв'язок малої прози Марка Черемшини з фольклором. Із поставленої мети випливає ряд **завдань**: вивчити специфіку образного мислення письменника; проаналізувати жанрові, сюжетно-композиційні особливості новели «На Купала – на Івана»; дослідити часопросторові виміри твору, символічність образів, засоби характеротворення, оскільки цей текст розглядався критиками тільки фрагментарно, в основному крізь призму антиномії еросу і танатосу. Усе це вказує на **актуальність** нашої наукової розвідки.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Вперше твір «На Купала – на Івана» Марка Черемшини з'явився друком із підзаголовком

© Вівчарик Н., 2014–2015

«нарис з гуцульського життя» [13, 396]. Термін «нарис» на початку XX століття характеризувався певною неоднозначністю вживання: його часто використовували як синонім до новели, а під поняттям «оповідання» розглядали малу прозову форму, як таку [3, 224-225]. Це пояснюється тогочасним явищем «розкріпачення» жанрів, взаємопроникненням і накладанням одних жанрових форм на інші. Так, І. Франко називав Марка Черемшину автором оповідань «із життя Гуцульщини» [11, 524]. Як про неперевершеного майстра оповідань відгукувався про нього О. Білецький. Сучасні літературознавці схиляються до думки, що «На Купала – на Івана» Марка Черемшини є новелою. Підтвердженням цьому слугує яскраво виражений поворотний момент в сюжеті, несподівана трагічна розв'язка.

Уже сама назва твору «На Купала – на Івана» породжує фольклорні паралелі. Теоретики літератури вважають, що заголовок твору виступає первинним ідейно-смисловим сигналом, «вказівником», який спрямовує реципієнта у потрібне русло, налаштовує на потрібне авторові сприйняття сюжету (образу, мотиву). І. Кошева назвала заголовок психосоціолінгвістичним вузлом, який поєднує усі, іноді навіть різнопланові, простори твору у єдиний смисловий пучок [7, 10]. Назва твору «На Купала – на Івана» активізує міфологічний аспект. Купало – бог молодості, шлюбу, краси. Його вшановували влітку, в пору літнього сонцевороту. Вважалося, що у цей день Сонце виїжджає на зустріч своєму судженому Місяцю. Тому відбувається своєрідний ритуальний танець Сонця, яке святкує перемогу над темними силами, тому "грає", "радіє". Люди вірили, що у купальську ніч бог благословляє зрілість усього сущого, а серця молодих скріплює любов'ю. Квінтесенцією свята було очищення з допомогою вогню і води як втілення однієї з найдавніших форм магії.

Друга частина заголовка пов'язана із християнською традицією, згідно з якою 7 липня вшановують Різдво Івана Хрестителя. Проте поганські звичаї щодо святкування цього дня так і не вдалося викорінити. Наприклад, Іван Вишенський закликав: «Купала на Хрестителя утопіте і огненне скакання відкиньте, гнівається-бо Хреститель на землю вашу, що в день пам'яті його попускаєте дияволу…» [1, 261]. Проте і досі у народі найпоширенішою залишається назва Івана Купала, що вказує на синтез поганських і християнських традицій.

Головний герой носить ім'я Іван. Це одне із найпоширеніших імен у гуцулів. Воно містить біблійні підтексти і у перекладі з єврейської мови означає «боже благовоління». Наявність цього імені у назві твору («На Купала – на Івана») пов'язана із хронотопом, обмежує часові рамки однією добою. Вказівка на конкретний день у календарі створює відчуття «справжності», невигаданості подій. Оскільки у назві твору «На Купала – на Івана» Марко Черемшина використав прийом інверсії, то домінуючою виступає лексема Купало. Вона звучить на початку тексту і періодично повторюється: «Хоть Купало, хоть Лопушник, але це є справедливий Іван» [13, 173]. Ця фраза виступає своєрідним продовженням заголовку і поєднує між собою усі три частини новели. Перша з них відтворює вечірні події напередодні Купала, друга – нічні, третя – святковий день. Це основні хронотопні і композиційні вузли. Дослідники творчості Марка Черемшини вказують на два типи деталей, які зустрічаються у його художніх текстах, – одиничні, вжиті у вузькому контексті, і наскрізні, навмисне повторювані [див. 9]. Вони можуть виступати елементом образної системи, структурною категорією, яка формує композиційну цілісність, використовуватися як засоби характеротворення, виявляти авторську оцінку.

Назва новели «На Купала – на Івана» постійно перепрочитується у тексті як згадка про Купала-Лопушника. Уже перші рядки вказують на містичну присутність купальського духу, який скликає відьом на раду, «підкидає любощі», а Івана Шепиталюка називає тезкою і нашіптує йому при ватрі на полонині: «Зійди-но, тезку, на ляцкий бік у село із своїй газдині, бо тот ревізор білявенький не годен через ню ні спати, ні їсти!» [13, 173]. Лексема «нашіптувати» містить у собі негативні конотації. Мовознавці зауважують, що вона може набувати значення «затума́нювати голову», говорити про щось малозрозуміле, когось обманювати [див. 10]. Письменник вибудовує уявний діалог-нашіптування, що асоціюється зі спокусою. Таким чином Марко Черемшина піддає мікроаналізові психологічний стан героя. Навіть сила вогню ватри не може вберегти його від підступних потойбічних сил. Вагання Шепиталюка спровоковані реальними поді-

ями: мельничка повідомляє Іванові, що за його дружиною упадає ревізор. Стан емоційного збудження обумовлює рефлективно-асоціативний хід думок, що передається через уривчастість, недомовленість фраз, на що вказують такі розділові знаки, як три крапки, знаки питання. Метафори «підкидає», «присідається», «нашіптує» вказують на підступність злих сил. Тому внутрішні вагання Івана набувають діалогічної форми. Спочатку розмову «ініціює» поганський Купало, а продовжує її так званий святий, який, відчувши вагання чоловіка переконує: «Спам'ятайся, тезку, і сідлай коня, та перебіжи нічма Черемош, як ревізори муть спати, та й розвеселиш молоду жінку, і мені завтра покладеш свічку на вівтарі» [13, 173]. Стихія священного вогню присутня і на полонині: допоки Шепитарюк перебуває біля ватри, він відкидає емоції і намагається мислити раціонально. Чоловік твердить: «Як вона ґаздиня, то ревізорові хати не відтворит, а як вона ніхтолиця, то єї я не всокочу» [13, 173].

Наступним аргументом виступає небажання залишати маржинку на наймита. Це пов'язано із тим, що у ніч на Купала господарі усіма силами намагалися вберегти нажите майно, оскільки вірили, що саме у цей час злі сили можуть зашкодити їхньому господарству, тому обкурювали домівки, заносили полин до стайні. На полонині основними оберегами були ватра і трембіта. Розпалюючи ватру пастухи казали: «Допоможи мині Господи, як єс ми поміг сю ватру розкласти, так її і згасити» [див. 5]. Гуцули і досі вірять, що перебування біля відкритого вогню дає духовне і фізичне очищення, адже він «спалює» всі страхи, наповнює душу благодаттю, тіло життєдайною енергією, розум – світлом. Саме біля ватри головному героєві вдається відновити внутрішній спокій: «То годна, та дужя, та красна у мене ґаздиня, то душа моя...», «…тепер мені жаль, шо не зганьбив я мельничку за мою ґаздиню» [13, 174]. Проте рівновагу Івана порушує звістка від дружини: вона «робить завтра за його дєдю обід і хоче, аби її газда сеї ночі збіг у село до хати» [13, 175].

Вшановування померлих предків – це давній гуцульський звичай. Так, на Івана Купала часто влаштовували поминальні вечері, а свічки запалювали від ритуальних вогнищ. Цей звичай засвідчує тяглість поколінь. Її легко простежити і на прикладі родини Шапитарюків. Іван носить таке ж ім'я, як його тато, господарює на вітцівському подвір'ї, живе на його «талані». Згадка про покійного батька настільки щемлива, що поза увагою героя залишається джерело отриманої інформації. Наймит Дмитро каже, що «у явірнику здибав його той низький кривоусий зеленюк-ревізор і казав ґазді переказати…» [13, 175]. Цей же ревізор обіцяв допомогти Іванові переправитися через Черемош. Річка виступає своєрідним кордоном між «волоським» і «ляцким». Таким чином активізується історичний контекст, адже Білий Черемош служив кордоном між Польщею та Румунією.

Ревізор для селян є втіленням постійного контролю «ворожої» влади. Паралельно він виконує функції жандарма, що було у той час офіційно регламентовано. Для гуцулів він чужинець, зайда. На це вказує і його ім'я – Збишко Прушковський. Хоча письменник і не подає вичерпних відомостей про героя, його зовнішність, проте усі характеристики щодо нього негативні: «…коби хоть образ, а то кривоусий», «зайдей», «зеленюк», «теребилюлька від граничарів» [13, 174]. Ревізор охороняє штучний у розумінні гуцулів кордон-річку, який ускладнює їхнє існування. Це одна із причин, чому Іван і Марічка не можуть часто бачитися. Додатковим бар'єром між подружжям стає ревізор. Він руйнує психологічний спокій молодої родини: «Ой, возьму я тебе, – каже, – красна квітко, та й у свій рідний край пересаджу…» [13, 174]. Таким чином оприявнюються справжні прагнення чужинця. Його портретна характеристика різко протиставляється опису Марічки: «На твою кушкату, закривлену твар не кине голубим оком моя Марічка, не покладе своєї весни під твоїми грузькими обцасами» [13, 174]. Образ ворожих чобіт вказує на приховане прагнення знищити, розтоптати, тому викликає у читача передчуття загрози для головної героїні. Як передбачення трагічного розвитку подій служать слова Івана Шепитарюка: «…щось мене отік спирає, але я таки збіжу долів…», а ще слова-застереження: «ти, Митрику, пильнуй ватри і трембіти» [13, 175]. Проте письменник не розкриває інтриги, а переносить її у наступну частину твору.

Друга частина новели повністю оригінальна і відмінна від інших. У хронологічному плані вона співвідноситься із нічними гуляннями на Івана Купала, якого вважали богом щастя і

любощів, тому основні події пов'язані зі стихією води. Відбувається ліризація оповіді, а це веде до зміни ритміко-інтонаційної побудови твору. Відбувається накопичення речень з однаковими початками і тотожними дієслівними закінченнями. Письменник словесно вимальовує гірський пейзаж, який відображає не лише красу навколишнього світу, а витворює містичну атмосферу.

Опис нічної пори вказує на любовні зваблювання: «Ніч срібна, найсрібніша. Місяць везе у срібній чайці голого Купала Івана над горганами, а зорі примружилися зі стиду й у ліси порозбігалися боками…» [13, 175]. А фраза про те, що любість має одне крило біле, а друге чорне, стає першою вказівкою на трагічний хід подій, які просторово пов'язані із гірською річкою Черемош. Для гуцулів вона є стихією, яка поєднує у собі протилежні начала, на що вказують назви-антоніми. За легендою, Чорний Черемош несе темні води, а Білий Черемош навпаки. Деякі науковці вважають, що ці назви сягають язичницьких часів. Традиційно чорний колір – це символічне позначення понять та емоцій негативного, трагічного плану (горе, смерть). Семантико-асоціативне поле епітета «білий» у новелах Марка Черемшини полісемантичне. Це як традиційне позначення чистого, світлого, незаплямованого, так і негативні підтексти пов'язані з блідістю, упадком сил, смертю. Іноді білий колір набуває сріблястих відтінків і виступає у ролі означень небесних світил: місяця, зірок.

У новелі «На Купала – на Івана» кольорова гама білого найвиразніше проявляється вночі напередодні свята і виявляється у взаємопроникненні стихій: «Небо – гей на морі піна. А з тої піни срібна роса паде на ліси, на гори. А з того неба Купало любість по землі сіє. А де тота любість упаде, там білий вогонь із землі виростає» [13, 175]. Шепитарюк сповнений коханням, яке втілює біле крило (лебедина вірність, ніжність, довіра). Його любов життєдайна. Вона спрямована на продовження роду, адже Купала називали Богом плодючості і зображали з відповідними ознаками, що символізують чоловічий початок та запліднюючу силу. Головні персонажі свята Купала та Марена уособлюють чоловіче (сонячне) і жіноче (водяне) божества. Тому значна частина святкування націлена на укладання шлюбів, парування: «Не сокоти, брате, жінки та й збудешся єї, молодої. Пташка паруєся з пташков, мушка з мушков, рибка з рибков, самець у лісі із самичков, а ти шлюбну жінку лишив саму на подушках під джергами та й лінуєшся єї у таке велике свято відознати?» [13, 173]. Письменник вдається до статево-рольової ідентифікації. Прагнення Івана провідати свою дружину постає як невід'ємний компонент родинного щастя, тяглості роду, тому маркується як біле крило любові. В. Кононенко розглядає цей образ як архетипне поняття, яке пов'язане з птахом як символом долі [6, 132]. Чорне крило – її неминучість. Цей колір асоціативно пов'язаний із образом кривоустого ревізора. Його любов, а радше пристрасть до одруженої жінки пробуджує агресію, яка перш за все спрямована на її чоловіка. Деструктивні почуття відображені у словах: «навіть аби угинув, то відбере вам вашу ґаздиню» [13, 174]. Згадка про смерть активізує темні відтінки як траурні. Реципієнт помічає кольористичне маркування простору і героїв: «…як той вогонь забрів у Черемош, тоді чорна тінь із берега йому межи очі з дубельтівки плюнула» [13, 175]. Читач ідентифікує персонажів, а кольористична гама окреслює образ підступного вбивці і невинної жертви. Срібний човен вказує на незворотну втрату і виступає своєрідним символом, що єднає реальний та потойбічний світ. Зі смертю головного героя уривається ліризація оповіді. Постріл розсіює усі чари купальської ночі, уриває танець мавок. Кольористичні контрасти допомагають письменнику відтворити динамічні зміни, рух, швидкоплинність життя. Миттєві враження передано через призму суб'єктивного сприйняття не тільки людей, а й персоніфікованих сил природи.

Третя частина також починається словами «хоть Купало, хоть Лопушник, але це є справедливий Іван», які є наскрізними. Спочатку читач отримує «добрий» образ поганського бога: «Птахам яєчка у гніздах вигріває, дівчатам ягоди у кошелі мече, дітвору грибами в росу гулить, зіллю силу дає… Мисливцям звір множить…» [13, 176]. Він існує паралельно із християнським, бо «в церкві жінки Іванів вівтар зіллям убирають, гей до шлюбу…» [13, 176]. Саме перед цим образом горить запалена Шепитарюччина свічка. Паралельно зображено запрошення на поминки, щоб душа чоловікового тата зраділа. Читач, на відміну від героїні, знає про існування ще одного покійника. Таким чином реалізовується дискурс імені: покійний батько Іван, покійний син Іван Шепита-

рюк, патрон св. Іван. А у церковній проповіді священик розповідає про св. Івана, який «усіх хлопів у один нарід в'яже», «най цес нарід… свою Україну шанує! Най хлоп хлопа тримається. Най свою віру держить. Най молиться за всіх Іванів, що за цю землю зі світа пішли» [13, 177]. Відбувається символічне поєднання релігійного і патріотичного. А простір церкви можна тлумачити як сакрально-національний, адже віра постає як основний об'єднуючий чинник для народу.

Проте у тексті сказано, що «святий Іван межи челяддю та межи свічками упріває» [13, 176]. Таким чином у священному просторі церкви з'являється вказівка на профанне. А кульмінаційним моментом виступає повідомлення, що «до трупарні коло церкви привезли шандарі мерця пороти» [13, 177]. Звертання «паничіки» вказує на протиставлення і протистояння різних соціальних груп. За таких умов ідентифікація Шепитарюка його односельцями відбувається через приналежність до певного роду – Іван Іванів. Хоча у Марічки не виникає жодного сумніву щодо злочинця, та його соціальний статус і посада відвертають від нього будь-які підозри. На запитання людей, «чому не беруть того, що вбив ґазду», жандарми відповідають: «Вам засі до того, кров собача!» [13, 177]. Таким чином письменник відображає не тільки морально-етичні проблеми і особисті переживання, а й звертається до суспільно-політичної проблематики. Розв'язка містить подвійний трагізм: Шепитарюка вбито, злочинця не покарано, село залишилося без духовного наставника. Відбулося криваве жертвоприношення, характерне для поганства. Саме такий розвиток подій первинно закладений автором у назві новели «На Купала – на Івана» через використання прийому інверсії. С. Хороб стверджує, що у творах Марка Черемшини часто «виникає мить зміщення рецепції колізій та конфліктів… від соціально-побутового, заземлено-конкретного до морально-психологічного, загальнонаціонального і вселюдського, навіть трансцедентно-космогонічного…» [12, 276].

Висновки і перспективи подальшого дослідження. Отже, заголовок твору «На Купала – на Івана» виступає первинним ідейно-смисловим сигналом, який активізує поганський і християнський аспект свята, вказує на поєднання сакрального і профанного, окреслює хронотопні межі. Своєрідною рисою Черемшини-новеліста є акцентування на окремій події, конкретному часі, що створює відчуття реальності подій. Читач отримує вказівку не тільки на календарний час, а на конкретну історичну епоху, яка впливає на долі героїв. Взаємозв'язок соціально-історичного часу та часу персонажа є важливою формою вираження авторської свідомості. Семантика кольору є елементом ідіостилю письменника, виразом його світобачення і світовідчуття. Попереміні мазки темного і світлого створюють "вібруючу" картину світу. Наявність такого "кольористичного психологізму" в новелі Марка Черемшини «На Купала – на Івана» засвідчує, що за способами художньої обробки сюжету автор наблизився до імпресіоністської техніки.

1. *Войтович В.* Українська міфологія / Валерій Войтович. – К. : Либідь, 2005. – 664 с.
2. *Гнідан О.* Марко Черемшина : нарис життя і творчості / Олена Гнідан. – Київ : Дніпро, 1985. – 167 с.
3. *Денисюк І.* Розвиток української малої прози XIX-початку XX століття / Іван Денисюк. – Львів : Академічний Експрес, 1999. – 280 с.
4. *Денисюк І.* Любовні історії української белетристики / Іван Денисюк // Денисюк І. Літературознавчі та фольклористичні праці : у 3 т., 4 кн. – Львів : Львівський національний ун-т ім. І.Франка, 2005. – Т. 1 : Літературознавчі дослідження. – Кн. 1. – С. 367-379.
5. Етнокультурна вимірність довкілля українців. Вогонь і ніч // http://geoknigi.com/book_view.php?id=1205
6. *Кононенко В.* Символи української мови: монографія / Віталій Кононенко. – Івано-Франківськ : Плай, 1996. – 272 с.
7. *Кошевая И.* Название как кодированная идея текста / Инна Кошевая // Иностранные языки в школе. – М., – 1982. – № 2. – С. 8-10.
8. *Мафтин Н.* Неоромантична модель гуцульського дивосвіту (Про новелістику Марка Черемшини) / Наталія Мафтин // Слово і час. – 1999. – № 6. – С. 20-24.
9. *Миронюк В.* Поетика прози Марка Черемшини / Валентина Миронюк // www.irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis_64.exe?...ʃ Словники української мови онлайн // uk.worldwidedictionary.org/5.
10. *Франко І.* З останніх десятиліть XIX в. / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів: 50-ти томах. – Київ : Наукова думка, 1984. – Т. 41: Літературно-критичні праці (1890-1910). – С. 471-529.
11. *Хороб С.* Проза Марка Черемшини : текст, контекст, метатекст / Степан Хороб // Хороб С. Літературно-мистецькі знаки життя (Літературознавчі й театрознавчі статті, дослідження і публіцистика). – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2009. – С. 268-280.
12. *Черемшина Марко*. Новели; Посвяти Василеві Стефанику; Ранні твори; Переклади; Літературно-критичні виступи; Спогади; Автобіографія; Листи / Вступ, стаття, упоряд. й приміт. О. Мишанича. – К. : Наук. думка, 1987. – 448 с.

В статье проанализировано жанровые, сюжетно-композиционные особенности новеллы Марка Черемшины «На Купала – на Ивана». Доказано, что заглавие произведения выступает первичным идейно-смысловым сигналом, который активизирует языческий и христианский аспект праздника, указывает на сочетание сакрального и профанного, определяет хронотопные пределы. В статье детально проанализировано взаимодействие различных стихий, цветовые переливы. При этом рассмотрены не только личностный, но и имагологичный конфликт.

Ключевые слова: *жанр, новелла, заглавие, сюжет, композиция, хронотоп, герой, сакральное, профанное.*

In the article it is analyzed genre, plot and composition peculiarities of Mark Cheremshyna's short story «On Kupala's – on Ivan's Day». It is proved that the story's title stand for the initial ideological and notional signal which activates Pagan and Christian aspect of the holiday, points out the combination of the sacral and secular, defines chronotopos boundaries. In the article it is analyzed in detail the interaction of different elements, colouristic play. At the same time it is described not only personal but also imagological conflict.

Key words: *genre, short story, title, plot, composition, chronotope, character, sacral, secular.*

УДК 82 – 17
ББК 83.3 (4 Укр.)

Любов Касіян

САТИРИЧНІ МОТИВИ ЛІРИКИ МЕЛЕТІЯ КІЧУРИ (на матеріалі збірки «Відблиски криці»)

У статті розглянуто громадянську лірику М. Кічури зі збірки «Відблиски криці». Окреслено образно-мотивні особливості збірки та встановлено її смислову домінанту – сатиру.

Ключові слова: *громадянська лірика, мотив, сатира, пародія.*

Постановка наукової проблеми. Основне місце в поетичній спадщині М. Кічури посідає громадянська лірика з виразними сатиричними мотивами. І якщо в ранній період творчості при описі суспільних зрушень поет схилявся переважно до декадансного песимізму, то в добу Першої світової війни та російських революцій початку XX ст. у його доробку з'явилися поезії-пародії, позначені футуристичними ознаками епатажу й алогічної мови, темами індустріального пейзажу, військових реалій, якими спекулюють псевдопатріоти-обиватели. Особливо велика кількість творів такого змісту оприявлена в збірці «Відблиски криці». Аналіз їх комічно-сатиричного навантаження в сукупності всіх образно-мотивних особливостей збірки становить **мету** пропонованого дослідження. З неї випливають наступні **завдання**:

• простежити на матеріалі збірки «Відблиски криці» процес формування сатиричного дискурсу поезії М. Кічури;

• проаналізувати систему образів та мотивів збірки як тих ключових топосів, навколо яких структурується думка автора при сатиричному зображенні суспільно-національних і життєво-особистісних контрастів.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. У статті «Літературні пародії на українських футуристів» Н. Віннікова зазначає, що поезія «Платформа» М. Кічури *«висміює схильність до замилування і оспівування футуристами індустріального пейзажу та урбаністичних мотивів: Локомобіль, / Локомотив, / Актив. / Динаміка пропелера. / Мотоциклет, кеквок, / Танго, – так починається твір М. Кічури. У ньому йдеться і про авангардного худож-*

© Касіян Л., 2014–2015

ника Вадима Меллера, який у 1920-ті рр. проміняв Париж на Київ і працював з театром Леся Курбаса, що теж згадується у пародії. Також М. Кічура поіменно згадує і представників українського футуризму, й "Аспанфуту". З метою загострення висміювання пародист поруч із справжніми прізвищами ставить вигадані, доповнює цей ряд назвами тварин, птахів, таким чином підкреслюючи недалекість і зарозумілість представників футуризму, – звичайно, їхню інакшість важко було сприйняти тодішнім традиційно орієнтованим письменникам: Семенко, Савченко, Слісаренко, / Бажан, Ірчан, / Ковжун, Кажан. / Осел. Бовван. / А я?! / Я – геній! / Я – титан!

Тут є й алюзія, створена за допомогою цитації, на І. Северяніна – засновника літературного руху егофутуризму: Какой простор!

Значну увагу М. Кічура звертає на пародіювання властивого для футуристів фетишизування форм твору. Пародист створює гіпертрофовану форму, гіперболізує примітивне римування, поєднує алогічну образність, вигадує слова, які нічого не означають, а складаються з довільного поєднання літератури і таким чином досягає пародійного ефекту: Біла лялька. / Катафальк, / Катафалька. / Срібло-злото, / Іно-Віно. / Кіно-фото / Фото-кіно. / Зад – заголене коліно /[...] / Цень-Цань. / Драньо. / Бо він не мій. / Він на фісмоль» [3, 29–32]. Прикметно, що саме в сатиричному жанрі поет виявив себе неабияким майстром, зберігши своє гострослів'я та дотепність.

Разом з тим четверта за часом написання збірка «Відблиски криці» не лише засвідчила еволюцію авторського стилю, а й виявила становлення М. Кічури як сатирика. Цей доробок сформований не тільки гострими світовими протиріччями та політичними перипетіями усередині держави, а й жахливими картинами лихоліття Першої світової війни. Хоча поезії, які ввійшли до збірки, припускаємо, написані протягом кількох років, хаотично, без чіткої авторської систематизації, проте вони відбивають події, пережиті особисто.

Творчу працю поета перериває військова мобілізація. М. Кічуру, М. Ірчана, а також В. Стефаника та М. Черемшину призивають до армії, але зі Львова двох останніх відпускають. «На Поділлі, Покутті, в Карпатах упродовж чотирьох років тисячі слов'ян вели братовбивчу війну. Гімназисти з Коломиї, Дрогобича, Львова, Тернополя, Бережан ставали під стяги Українських січових стрільців, а їхні брати і батьки – селяни і робітники – в мундирах австрійських жовнірів поповнювали «регіменти» Франца-Йосифа. Насупроти них виступали наддніпрянці зі Слобожанщини, Полтавщини, Київщини, Волині і Полісся під знаменами «батюшки-царя» [4, 112].

Згадуючи ці часи, М. Кічура писав: «В серпні місяця 1914 року з початком тривалої імперіалістичної авантюри, Галицьке українське громадянство, читай: командні верхи патріотів-інтелегентів – не звертало, мабуть, особливої уваги на те, що війна забирає з його рядів цілими лавами кращих культурних робітників, з яких одним прийдеться наложити головою за чужі, йому ворожі інтереси… Галицькі патріоти-мрійники й патріоти-спекулянти готові були б хоч сотню щонайкращих людських одиниць принести в жертву інтересам Австрії..» [7, 4]. Не викликає жодного сумніву те, що тільки під впливом глибокого душевного болю могли народитися такі рядки: *Скільки то хисту / Уміння й сили / Щодня ковтає / Чорна могила* [5, 23], або *Чадна, нагальна муть – / Залила край / Берунами пливуть – / Жах і одчай* [5, 78]. З жалем у серці розповідає автор про *«червоне поле»*, на якому *«не маки пишно цвітуть – як воду (серце холоне) кров людську в борозни ллють»* [5, 78].

14 жовтня 1914 року М. Ірчана поранили в руку, і він потрапляє до шпиталю, а М. Кічура 17 грудня 1914 року – у російський полон. Дні невільництва пройшли в Осинових Колках Канської волості Томської губернії, з травня 1915 року в Канську, потім в Омську, а з 10 жовтня 1915 року і до кінця війни – в Семипалатинську. В. Глинський, батько Кічурової дружини, у своєму щоденнику про ці події пише так: «В понеділок 1/4 1918 одержала Маня (Марія Глинська-Кічура) від Меля лист з дати 15/3 1918, наданий в Коломиї на почту. Мельо доносить, що 15/1 1918 утік з Семипалатинська, 10/2 1918 опинив ся в Києві, де перед Большевиками мусїв укривати ся до 1/3 1918, коли прибули війська українські і німецькі. Тепер є він при Галицьких сїчових стрільцях у Києві, де відав лишиться на стало…» [2, 640]. Саме цей документ свідчить про неправдивість свідчень, які публікувалися в радянській пресі, зокрема в статті І. Романюка «Немов лавина з гір», де говориться,

що М. Кічура радо вітав Жовтневу революцію, а після приїзду до Києва співпрацював з більшовиками. Натомість Мелетій Омелянович у той час переховувався від червоногвардійських вояків.

Збірка «Відблиски криці» розпочинається поезією «Скажена оргія думок і почувань», в якій розкрито психологічний стан людини, що йде на війну. Герой, у якого за плечима *«в ранці двісті куль, а через плечі кріс»*, вирушає убивати *«живих істот мільйони»*. Кому потрібна ця війна? Відповіді не існує, і тому автор констатує: *Скажена оргія думок і почувань / Шматує мозок мій /* [5, 6]. Зрозуміло, що саме така активна полеміка галицької інтелігенції сприяла формуванню на західноукраїнських теренах протистояння. Не стояв осторонь М. Кічура, проголошуючи вартості життя, несумісні з безглуздою смертю.

Окреме місце в збірці автор відводить образові кав'ярні. На початку XX ст. кав'ярні вважалися елітним місцем, перебування в якому могли собі дозволити далеко не всі. Вони служили радше людям спільних зацікавлень, сферам вищих урядовців. Значна частина завсідників у таких місцях вирішувала долю країни: *Тут кожне слово має зміст / Розважене / Розмірене / Осмислене / Провірене / Тут бачить і сліпий, / Що справа серйозна / Про міжнародний лексикон / Колодець глибоченний / І черпають із нього всі / Охочими руками* [5, 17]. Автор стає невимушеним свідком почутого (як гаряче трактують події війни, з яким запалом проходять суперечки, які грандіозні стратегічні комбінації створюються) і наприкінці іронізує, що, за словами відвідувачів кав'ярні, тільки війна-«радикальна операція» має рацію. Часто М. Кічура вдається до опису «шантану», який бурлить життям псевдопатріотів. Автор стає свідком дивної для нього картини: *Вриваються акорди / І патріоти враз / Повскакували з криком / В очах вогонь, екстаз. / Чому й за що кричали / Збагнути я не зміг, / бо враз мені зібралось / На сльози і на сміх* [5, 21]. Згодом поет увиразнює дволикість і бездіяльність цих людей: *Проте він за монарха / І лігма під столом / Готов усіх побити / Чи кухлем, чи колом* [5, 21].

У творах М. Кічури доволі цікаво розгортається об'ємна панорама воєнного часу, в якій знайшла місце фактографічна сцена мобілізації стрільця: *...А на станції стоять вже / Довжелезні ешелони; / Там, неначе вівці й свині, / Люд зганяють у вагони* [5, 11], увиразнена описом прощання з родиною: *А син батькові: Татуню, / Як не верну я додому, / Заберіть до себе Ганну, / Не кляніть онуці свому* [5,12]. У ліриці поета образ ешелонів, який рухається без упину, нагадує живий організм: *Ешелон за ешелоном. / Мають хусти, спів, музики, / Стовбуром стирчать жандарми, / Потом дхнуть шпигунські пики / І з перону хтось промову / Тараторить не без хисту, / І пророчить нам, «героям», / Честь і славу променисту* [5, 29]. Герой констатує, що такі «оратори» розповідали про великі оборонні та наступальні бойові операції фронтів, якими вони командували на відстані десятків та сотень кілометрів від лінії фронту, не бачачи тої кривавої бійні зблизька: *За ешелоном ешельон / Десятий, сотий без кінця / Як ніч, так день, / Як день, так ніч / Проміж поля, ліси, байраки, / Повз сіл і городів чергу, / Крізь бурю, грім і градобій / Як ніч, так день, / Як день, так ніч / Десятий, сотий, без кінця / За ешельоном, ешельон* [5, 175].

Кожен вірш М. Кічури носить відбиток конкретної постаті або події. Автор проживає зі своїми героями горе, невдачу, страх перед війною. Кілька наступних поезій збірки об'єднані спільним образом-персонажем селянина Івана. У вірші «Тиролець Сходу» постає сатиричний образ галичанина, який *«народився під плотом»*, *«орав на зяб»,* однак саме в це розмірене життя увірвався *«гул прибою»* – війна.

К. Бондаренко у статті «Тірольці Сходу» констатує, що старіючий цісар із замилуванням дивився на вірнопідданих українців-галичан. Він дійсно любив цей народ, бо знав: від них не можна чекати несподіванок. Вони не виступлять із бунтом, не організують революцію. Українці є законослухняними, цісерелюбними. Як підтвердження цьому – яскраві рушники довкола портретів цісаря [1, 2]. Отож, Іван, приречений на безпросвітні злидні та непосильну працю, повинен полишити свою сім'ю і вирушати в бій: *Отчизна в небезпеці* [5, 4]. І зовсім не страшно Іванові, що може померти, «*каліцтво – от біда*».

Справді-бо, автора хвилює насамперед доля селянина, який уважає смерть кращою за животіння калікою. Наступний герой поезії «Іван та Маруся» вмовляє дружину не хвилюватися: *«Раз цісар приказав»* – потрібно виконувати.

Тільки жаль ліричному героєві, що не зорав клаптик землі, просить дружину не полишати поля і обов'язково донечку Ганю віддати восени до школи. Доля невблаганна до Кічурових героїв – автор констатує: *Упав Іван, лежить Іван, / Розчавлений червак; / Навколо трупа, як оків, / Тічня грізних собак. / […] / Служив вірніше він за пса, / Мав декілька відзнак, / Та й ще тепер послужить він – / За їжу для собак* [5, 53]. Осуд рекрутства, протест проти суспільного ладу, їдка сатира на цісаря та ненависть до нього стали домінуючими мотивами поезій збірки «Відблиски криці».

Воєнна лірика М. Кічури оригінальна ще й своїм ліризмом. Здається, поет навіть користується тими ж зображальними засобами, що й у ранньомодерністській збірці «Tempi passati», створюючи аналогічний настрій смутку і безнадії. Відчутні у збірці «Відблиски криці» й народнопісенні мотиви, пов'язані з фольклорною поетикою: *Стрільче, гей, стрільче, ти йдеш у бій; / Чи ти хоч знаєш, хто ворог твій? / Чи ти хоч знаєш, чий це наказ / В бій тебе гонить вже сотий раз? / Нині чи завтра – не все одно / Вріжеся в груди гостре стрільно* [5, 51], або *Ось сиджу я одинокий / Над рікою / І пускаю чорні думи / За водою. / Біля мене кріс холодний / На камінні. / Думи мої, чорні мої, / Поломінні* [5,165]. Автор змалку мав виплекане чуття до образності пісні, адже виховувався у родині, де знали і любили народну музику, зростав у середовищі сільської інтелігенції.

В аналізованій збірці помітною є доволі емоційна характеристика розлогої картини воєнного життя: руху війська (*Широким битим шляхом / Повзуть полки й бригади. / Повзуть і днем і ніччю – / Жахні, потворні гади. / Блищать шаблі й багнети, / Двигтять важкі гармати, / Іржуть, басують, пінять, / Загнуздані бахмати. / Туман їдкий, гарячий / Жре очі, сушить губи; / Залякано принишкли, / Дорожні клени й дуби. / Різкі слова команди, / жорстокий свист нагайки, / Оглушений грюк возів, / Безглузда хлюща лайки* [5, 25]); деталі жорстокого бою *(Труп при трупі, як солома, / Ремні, кріси, шаблі, піки, / І смертельна втома, втома, / Виснуть оловом повіки. / Ні кінця десь, ні почину, Все кудись у безвість кане; / Тільки чути стрілянину, / Тільки все чомусь багряне* [5, 144]); опис сцен нелюдських умов побуту полонених (*Привели декілька сотень / Голодних, обдертих людей; / Одна лиш покора і страх / П'ляться з немитих очей. / Міщух глузівливо: Fidonc! / Це ними лякали з амбон? / Вони це гукали з всіх сил: / «До Сяну припремо кордон!» / Стоять і з подертих рубах / Згортають вошей, як пшоно; / Дітвора роззявила рот, / Хтось видусив носом вікно* [5, 70]). Таких поезій небагато, але саме вони є виявом зневаги непокірного стрільця до поневолювачів українського народу, до тих, що знущалися над галицькими січовиками в таборах. Композиційно ліричні твори оформлені як яскравий монолог свідка. І як зазвичай, він завершується мотивом смерті: *І смерть прийшла, весь день шалів / Навхресний, змішаний огонь: Мов хуга крицевих долонь, / Скрутила нас зо всіх боків* [5, 87], або *Кров заюшила шинелю…/ Хоч би біль різкий, пекучий, / Сухо тріскають шрапнелі – / На кущах ворони злючі. / За кущем тремтлива смуга, / Хтось в червоному завою, / Щось немов леміш чи шпуга, / Тихо! Цить! – це смерть з косою* [5, 144]. М. Кічура пише стисло, він ощадний у слові й думці, і таке письмо, здавалося б, виключає надмірну емоційність. Але ось що цікаво: якимось дивним чином йому завжди вдається поєднати філософсько-інтелектуальні роздуми над життям з душевними переживаннями: *О сестро, не піклуйтеся про мене, геть заберіть ці ліки, / Не треба їх мені, ні жодної опіки. / Я рад дивитись в огонь моєї рани, / Вчувати біль її найменшим фібром ткані / І бачити, що з правд правдива лиш одна – / Що наше тут життя лиш банька миляна* [5, 138].

Значну частину збірки «Відблиски криці» складають поезії з виразними ознаками історичного змісту. Ці тексти вельми цікаві, бо приділяють справді велику увагу дослідженню економічних, соціальних і навіть політичних умов, що складалися у час діяльності українських стрільців. У них помітна тенденція до об'єктивного відображення тогочасних поглядів галицького стрілецтва чи взагалі українського цивільного населення на війну: *Брате, прокинься, гряде сон вічний, / Зараз підемо на штурм. / Чи розумієш? Орденів прагне / Генерал Вурм. / Зокрема завтра є іменини / Одної із трьох принцес; / Сюрприз, гадаю, треба піднести…, noblesse!* [5, 108], або *Чим жевріли їх черстві душі? / Для них, щоб тільки повний шлунок, / А ми? Митчем з руїн Європи – / Культури пишний візерунок. / У нас є святощі, ідеї, / Ми вищого правопорядку / Здвигаєм храм із*

крови й сталі / Ми убиваємо і гинем, / Щоб ви спокійно під каміном / Сиділи й пили шоколяду / Уст ваших медовим рубіном [5, 98]. У лірици М. Кічури наявна специфічна лексика – топоніми: Київ, Петербург, Авфенберг, Париж, Сагара (Сахара), Гоб, Кардільєри та ін. Вони є своєрідними документальними свідками, вказівкою на історичні факти: *…Тому без придбання нових країн, / Нових джерел експлуатації, / Не сподіватись кращих днів – / Стабілізації* […] *То лиш одна остала рація: / Це радикальна операція – Війна* [5, 19].

М. Кічура-поет умів бути й пильним аналітиком та критиком суспільної дійсності. Сатиричний струмінь з'являється уже в його ранній лірици. Пізніше він стане домінантним, а у збірці «Відблиски криці» займе важливе місце.

Митець у віршах «На АБ», «Кав'ярня «Patria», «Бурлить шайтан», «Присяга» та ін. довів досконале володіння сатиричним жанром. Гостра іронія, нищівний сарказм письменника спрямовані проти все тих же обивателів: *Ах, пані, як жаль мені Вас, / Меншає народу в столиці; / Не стане вже стільки очей / Дивитись на ваші спідниці. / […] / Можливо, що тільки раз вдень / Прийдеться міняти білизну; / Та ви принесіть вже цю дань / За цісаря і за отчизну* [5, 30]. На противагу образу жінки, яка дбає тільки про свій зовнішній вигляд, поет створює образ сестри-милосердя (*Біла косинка, фартушок / І недоречний хрест / Шовкова ваба панчішок / Великосвітський жест / На довгих віях – втома, сум? / Байдужість, співчуття / «Ви ранені, стрільном дум-дум / Ви, спраглі? Ось пиття / Так, в мене спрага, я б хотів / Дійти до певних віх: / Чи й вам проклін, чи месний гнів / Чи впасти вам до ніг* [5, 137]), військових (*Курінний, Крафт, важке дістав завдання: / Загородити куренем Карпати / І геть відкинути ворожий корпус, / Не дивлячись на труднощі, на втрати. / Курінний Крафт, – людина діловита, / Промуштрував курінь (дядьки з-під Львова), / Порахував всі цвяхи у підошвах / І на кінець по-швабськи так промовив: / «Вояки, сакрамент! Азійські орди / Напали на наш край і скрізь руїна; / Скрізь грабежі та пошесні хвороби, / Червінка, тиф, холера й холерина. / І цісар наш, наш батько добротливий, / наказує край рідний боронити: / Наказ його для нас і честь і слава. / Ми станемо, як скелі-момноліти* [5, 39]), описує панування фальшивої подвійної моралі (*Десь по столицях різні монархи, / Сидять на троні з божої ласки, / А тут, в окопах, Кунци, Морози, / Габори, Кони, Домбські й Прохаски. / Усім рушницю встромили в руки, / Стягнули ремнем зверх панталонів, / Втиснули в ранець – пару консервів, / А в пантронаші – двісті патронів. / І – «Марш в окопи! Гасло – отчизна!» / І гинуть Кунци, Домбські й Прохаски; / Більше мільйонів вже закопали, / Само собою – з божої ласки* [5, 146]) та безоглядну спекуляцію високими ідеалами (*Та кажіть нам правду щиру, / А не те, що вічно нам / Белендять попи й старшини, / Як безтямним дітвакам. / Не кажіть нам про присягу, / Ні про честь нам не кажіть: / Хай собаки присягають, / Людям потрошить живіт. / Не кажіть нам про Отчизну, / Ні про цісаря, о ні. / Не гадайте, що такі вже / Ми затуркані й дурні* [5, 182]).

Сатира відіграє визначну роль у доробку М. Кічури, надаючи творам додаткового змісту, конкретного стилістичного забарвлення, віддзеркалюючи невдоволення автора навколишнім світом. Разом із тим поет використовує сатиру в низці творів-епітафій. Як відомо, епітафії – вид літературної епіграми, у якій митець виражає чи то сум через втрату близької людини, чи то ставлення до якоїсь історичної особи або персонажа літературного твору. Кічурові герої – маршалок Вурм, поручник Гейнріх Верман, лейтенант Каспарі, фельдфебель Йосиф Глиця та простий руснак Іван Кузьминський.

Прикметно, що поетова промова розпочинається із заклику: «Отчизно, плач!» – далі промовець наголошує, що саме тут могила мрійника. Він марив про бої у мирний час, та доля розпорядилася по-іншому – *«бомба гепнула»* у військовий штаб. А іншому хтось випадково «влучив між плечі»; лейтенант Каспарі надію мав на хрест «Virtuti military», тому *«під кулі мчав чи треба, чи не треба»*. Тема безглуздої смерті стала наскрізною у творі. На противагу пишним могильним пам'ятникам, автор змальовує насипану могилу бійця Івана, який «самохіть пішов на фронт». Шевця «з-під Карпат» теж спіткала абсурдна смерть. М. Кічура описує драматичну історію боротьби під чужими знаменами, на чужій землі та за чужі інтереси. Його антивоєнні твори – це не просто змалювання безглуздості та жорстокості світової бійні, а й спосіб глибше збагнути долю свого народу, осягнути його місце в

колізіях європейської історії, визначити його перспективи.

Коли в ранніх сатиричних творах М. Кічура не стримувався від дошкульних коментарів, осудливих авторських ремарок, то в пізніших – точно підбирає деталі, предметні реалії, через які ніби відсвічується духовне єство героїв: *Гаптувала панна Ванда / Білого орла, / Одночасно з москалями / Фліртики вела. / «Москаль юха!» – та звичайно – / капітан Бобров, / Випадково винятково, / Мов орел між сов. / В колежанки Валентини / Зовсім інший смак: / Зразу їй припав до серця / Єсаул Байбак. / Він не «москаль, а кубанець» / І (це просто міт) / «Він властиво Байбаковскі», / А це польський рід. / Тільки Зося послідовна: / «Кажди із них вруг; / Виняток лиш одноокий – / Оберляйтнант Круг* [5, 64]. У цій поезії для М. Кічури образ жінки, як зазвичай, – то джерело натхнення й болю, вічного кохання й вічної зради. Автор влучно послуговується антитезою і у творі «Вони гуляли», де спостерігаємо яскраве протиставлення двох світів: одного, де *«музика, співи всю ніч»,* та іншого – *Не спали також стрільці, / Копали братську могилу* [5, 153]. Образ жінки тут теж присутній: *Жінки горіли огнем – / Незвиклим, / І викликали флірт – / Безстидно* [5, 153]. А німим свідком двох світів зосталась «*…як привид – могила».*

Висновки. Головними особливостями т.зв. сатиричного дискурсу лірики М. Кічури є зображення суспільно-національних і життєво-особистісних контрастів, а також опис тих прорахунків національної історії чи культури, які вимагали від сучасного покоління активної суспільної позиції. Визначальні топоси, навколо яких структурується думка автора, – це образи селянина-галичанина, воїна, січового стрільця. Саме тому сатира М. Кічури глибоко реалістична, їй властива аналітичність та конкретність. Створені поетом образи усвідомлюються нами як сатиричні лише в дії або у фіналі. Тобто констатація та викриття споживацького ставлення до життя, безглуздості та байдужості – важлива складова авторської концепції в сатиричній ліриці, яка яскраво виділяється в окремий самодостатній ряд.

1. *Бондаренко К.* Тірольці Сходу / Кость Бондаренко // Поступ. – 2001. – № 9(667). – 16–17 січня. – С. 1.
2. *Васильчук М.* Літопис спостерігача / Микола Васильчук // Україна : культурна спадщина, національна свідомість, державність. – Львів, 2009. – С. 634–643.
3. *Віннікова Н.* Літературні пародії на українських футуристів / Наталія Віннікова // Science and Education a New Dimension : Philology, 1(3). – Issuc: 13, 2013. – С. 29–32.
4. *Гром'як Р.* «Зачаровані» й осліплені» / Роман Гром'як // Гром'як Р. Культура. Політика. Інтеліґенція. Публіцистика літературознавця / Роман Гром'як. – Тернопіль : Джура, 2009. – С. 119–129.
5. *Кічура М.* Відблиски криці : Поезії / Мелетій Кічура. – Кн. 4. – К. : Спілка революційних письменників «Західна Україна», 1930. – 219 с.
6. Літературні пародії, шаржі, епіграми, акростихи, фейлетони, гуморески, афоризми й карикатури : Збірник / Упоряд. Василь Атаманюк. – К. : Маса, 1927. – 245 с.
7. *Романюк І.* «Немов лавина з гір…» : [до 100-річчя з дня народження Мелетія Кічури] / Іван Романюк // Червоний прапор. – 1981. – 13 березня. – С. 4.

В статье рассмотрено гражданскую лирику М. Кичуры из сборника «Отблески стали». Определены образно-мотивные особенности сборника и установлена его смысловая доминанта – сатира.

Ключевые слова: *гражданская лирика, мотив, сатира, пародия.*

The article deals with civil lyrics of M. Kichura taken from his collection "Reflections of steel". Image-motive features of the collection are outlined and its semantic – dominant satire is set.

Key words: *civil lyrics, tune, satire, parody.*

УДК 821.161.2:82-2
ББК 83.3 (4Укр) 6

Анна Верлата

«ДОБРО НАРОДУ – МІЙ НАЙВИЩИЙ БОГ»: МОДЕРНА СПЕЦИФІКА ТВОРЕННЯ ОБРАЗУ РОМАНА МСТИСЛАВИЧА У ДРАМІ ВАСИЛЯ ПАЧОВСЬКОГО «РОМАН ВЕЛИКИЙ»

У статті висвітлено модерністські тенденції в конструюванні образу Романа Великого, а саме поєднання символізму як головного типу художнього мислення з романтизмом, неоромантизмом, імпресіонізмом. Обґрунтовано істотне значення розгляду драми саме крізь призму майстерного авторського використання символістських категорій у творенні центрального макрообразу князя Романа, оскільки такий погляд на творчу концепцію Василя Пачовського дозволяє повною мірою осягнути ідейні домінанти драми, скомпонувати в уяві реципієнта цілісну картину художнього тексту, природним спрямуванням якого є дія.

Ключові слова: *модерна драма, символізм, «філософія серця», образ-символ, герой-пророк, самоперетворення внутрішнього на зовнішнє.*

Творчість Василя Пачовського, одного із представників літературного угрупування «Молода Муза», а зокрема його драматургія, є помітним щаблем у становленні раннього українського модернізму – мистецького явища, як відомо, строкатого, а почасти й химерного. «Український модернізм не був однорідний, але спільне для всіх письменників полягало в запереченні етнографізму, побутового реалізму, прагненні ввести людську особистість в єдність із Всесвітом. Символічність представників «Молодої Музи» (та й не тільки їх) спиралася на символіку українського фольклору, що не раз підкреслювали у своїх виступах і Яцків, і Пачовський, і Кобринська...» [2, 129]. У своїй монографії «Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття» Степан Хороб зазначає, що чимало нових, модерністських напрямів того часу набували абсолютно оригінальних рис у драматургії, скажімо,... Василя Пачовського (імпресіоністичний символізм) [8, 5]. Справді, символістські тенденції є визначальними у драмах автора, проте у кожному окремому творі ці тенденції різними способами поєднуються із елементами романтизму, імпресіонізму, неоромантизму тощо. Таким своєрідним синтезом є і трагедія (за авторським визначенням жанру) «Роман Великий».

Уже назва цього твору спонукає до первинної рефлексії над сутністю головного персонажа. Історія руських земель до XIII століття знає лише одного князя, чиє ім'я закріпило за собою цей сталий епітет – Володимира Великого. Натомість в історичних відомостях про утворення й ранній період існування Галицько-Волинської держави князь Роман згадується як Мстиславич, син Мстислава Ізяславича. То що ж надихнуло Пачовського до такого возвеличення цієї історичної особи? Передусім, гадаємо, прагнення князя до об'єднання галицьких та волинських земель із києворуськими в одну сильну централізовану державу. Як відомо, Роман Мстиславич, здійснивши у 1202 році похід на Київ, до смерті залишався великим князем київським, відновив авторитет і вплив Київської держави. У «Моїй сповіді» Василь Пачовський пише: «Злегковажила критика і мою траґедію княжої України «Роман Великий», видану 1914 р. у Вецлярі, де князь Роман як творець Галицько-Волинської держави підносив вагу західних земель для конструкції української держави на степу супроти напору на сусідів. Та цеї актуальної ідеї не піднесла критика навіть під час будування держави, але польська влада краще зрозуміла вагу твору, бо заборонила його на цілому просторі Польщі» [5, 32-33].

Тема єдності й незалежності Русі-України була для драматурга пріоритетною у всіх без винятку його п'єсах. «У драмах і поемах Пачовського – один мотив тільки: Україна в минулому, сучасному й майбутньому» [1, 26]. З іншого боку, важливою є широта історичної

© Верлата А., 2014–2015

особистості в перспективі її драматичного зображення з точки зору основних принципів модерного мистецтва, зосібна символізму. Для ранньої його форми в українській літературі «характерний широко вживаний драматургами аналіз й обсервація у розкритті соціальних, історичних і національних основ буття людини – сильної особистості, що виступає своєрідним пророком, який вказує шлях народним масам у подальшому поступі...» [7, 136]. Зазначимо, що такий тип героя-пророка був характерний і для романтизму, особливо українського (до прикладу, «Перебендя» Тараса Шевченка), проте він зазвичай перебував ніби трохи осторонь, в іншій площині (на могилі – вище від профанного світу й ближче до Бога), передаючи людям повчання і пророцтва у формі дум, пісень, тобто хоч інколи й у гнівній, але в досить пасивній формі. На противагу цьому тип героя раннього українського символізму має деякі вкраплення неоромантизму – рішуче прагнення діяти на благо свого народу, зробити все для його захисту і збереження. «Василь Пачовський творчо перейняв... ту форму символізму, що наче зрослася в сугестивній цілісності з націоналізмом» [7, 19].

Постать Романа Великого є центральним всеохопним макрообразом-символом трагедії, він уособлює міць соборних земель Київської Русі та Галицько-Волинської держави, а також незнищенність духу Русі, а відтак і України. Вже перші строфи хору русалок вводять реципієнта в атмосферу всезагальної шани й возвеличення Романа. Оскільки «засадничим принципом побудови образу-символа є певна притаманна йому функція – стимул до дії», то автор робить «акцент на вольових якостях» [4, с. 83]. Роман зумів упокорити грізних бояр, які прагнули мати якнайбільший вплив на правління князівством, а також «розмахом крил захопив весь народ», зміг керувати державою так, щоб закон і справедливість були на боці простих людей, а не тогочасної політичної еліти. Власний народ дорожчий йому навіть за жінку Ольгу, дочку київського князя Рюрика, яка брала участь у змові проти нього. Волхви пророкують йому славу і взяття Києва, непереможність у битвах і встановлення руського стягу в Царгороді. Прикметно, що народом, а то й ворогами Романові приписуються містичні й надприродні риси, що роблять його в очах людей ідеальним правителем і полководцем:

Прокинеться і в лиса, і в орла, –
Як йому треба, – кажуть люди всі,
Його не йме ні шабля, ні стріла!

Така велична сукупна характеристика, нехай навіть певною мірою ідеалізована (вплив романтичної традиції), підсилює основну концепцію та ідейне навантаження драми.

Ще одним важливим символом, що творить загальний образ Романа як захисника і воїна, є древній меч князя Святослава та його блакитний щит із золотим левом. Варто звернути увагу, як майстерно застосовує Василь Пачовський кольори української символіки, надаючи їм здатності захищати борця за волю і добро свого народу. Ці обладунки, підняті зі стародавньої могили в Карпатах і подаровані героєві жрицею Перуна Світляною, роблять князя непереможним у бою. Світозор, молочний брат Романа, відкриває реципієнтові їхнє значення:

Дивись на щит золотокований,
Се мов символ життя глибин народу!

Єдиний спосіб убити Романа і знищити Київську Русь – забрати у нього щит і меч. Польський пан говорить:

Я знищу їх – то Руси талісман!
Він зродить віру в месника, як ми
Уб'єм його, а їх не заберем!...
Хай щезне слід, що був Роман Великий,
В історії запишем: наш вазаль!

У кінці трагедії, коли Роман гине, зброю приймають до себе у воду русалки, які пророкують, що із них вродиться месник і завершить справу князя. Можливо, ним стане син Романа – в майбутньому король Данило Галицький, – адже народжений він від великого правителя і жриці. Таким чином, меч і щит Святослава слугують символом неперервності боротьби, вічного змагання за Українську державу аж до її здобуття.

Проте, розглядати образ Романа лише з точки зору його обов'язку державця було б надто однобоко. Не варто забувати, що князь водночас є живою людиною, яка не цурається почуттів, і в цьому полягає модерне конструювання його образу, почасти відповідно до концепції «філософії серця». Він закохується у Світляну, незважаючи на те що боги обіцяють покарання за таку образу: «Любов або воля – їх злука то смерть!». Підступні вороги нав'язують йому ще одну жінку – полячку Марилю, яка звинувачує Світляну в зраді й провокує залицяння

князя до себе з метою маніпулювати ним і змусити прийняти корону з рук Папи в обмін на перехід у католицтво. Згодом смерть коханої Світляни викликає в душі Романа бурю, яка за символістським законом самоперетворення внутрішнього на зовнішнє переростає у бажання зруйнувати цілий світ:

Зрубайте дуба, встановіть костер,
Уставте військо в зброї довкруги!
Дівчата, уберіть її в вінки!
А ліс той запаліть, нехай горить!
Нехай палає біль мій у вогні,
Нехай згорить вся Литва тим вогнем,
Хай вичерпає море – не загасить!..
Кістками всіх заореться мій жаль!

А ще мстити всім ворогам, які почасти й спричинилися до загибелі Світляни: «*Пусти! Світляні тризну покінчу // На Польщу мсти пожаром налечу!...».*

Варто підкреслити, що впродовж драми постать Романа перманентно пов'язується із символічними фольклорними образами птахів, а також лева. Найчастіше його називають орлом. Такий образ «традиційно передає духовну велич. Це символ мужності, волі, але водночас жорстокості, невблаганності» [3, 222]. Семантику підтверджують численні висловлювання ворогів князя, як відвертих, так і прихованих (*«Спізнали ми орла // Ще знайдем кігті видерти»*; *«Ми знайдем раду / вишлемо черців // Супроти того дикого вірла»*), а також прихильників (*«Ой радій / наша земле / З'явився орел!»*). Та й опис зовнішності героя, який подано автором у ремарках до драми, показує нам високого ставного красеня із золотими кучерями, орлиним носом та темно-синіми великими очима. Рідше використовується образ сокола. *Сокіл* – символ чоловічої мужності, сили, козацької вдачі [3, 221]. Навіть військо князя зображене у панцирах з крильми. Натомість вороги, бояри, дружина-зрадниця – всі, хто протистоїть Романові, порівнюються із шуліками (*«Та не Василько він, не дасть собі / Всі очі видряпати яструбам»; «Святославе / чув ти // Як яструби руйнують рідний край?*). Образ Романа-лева символічно перегукується із золотим левом на його щиті й означає нерозривну єдність воїна та обладунків як продовження його сутності.

Як ми вже зазначали, композиційною особливістю п'єси є наявність хорів. Але варто зазначити, що в цьому випадку на них покладена не лише функція пояснення подій чи своєрідного тла, як в античній драмі, а насамперед, ілюстрація зіткнення трьох життєствердних сил, трьох основних мотивів твору. Так, хор волхвів як священнослужителів пророкує кару богів для Романа: *«Любов для великих не щастя, а смерть!»*; хор русалок прославляє героя, його подвиги та мудре керівництво державою, а хор хлопців та дівчат оспівує земні почуття, кохання та весілля князя.

Символічно з імпресіоністичними елементами виписаний у драмі кривавий місяць, який щоразу є передвісником смерті. Вперше він виринає з-за хмар тієї ночі, коли після містерії у храмі Перуна помирає Світляна; вдруге він віщує смерть самого Романа, адже здається раною в його голові. Привертають увагу мотиви зображення битви як кривавого бенкету («пиру»), а також полеглого литовського війська як «напоєного червоним вином», що притаманно українській фольклорній традиції.

Окремої уваги заслуговує епізод загибелі Романа. Останній його похід на Польщу завершується невдало. Характерною тут є ремінісценція зі «Слова о полку Ігоревім»: каркання ворон, сонячне затемнення. А ще з'являється мара Світляни, яка просить повернутися назад. В душі князя точиться боротьба, але Роман як справжній хоробрий воїн не може зрадити власного війська чи показати свою слабкість перед ворогом, хоча по дорозі ревно плаче, чуючи голос коханої. Здавалося б, лицареві – лицарська загибель на полі бою, тим більше, що ця розв'язка органічно завершувала б його образ. Але драматург знову ж таки нагадує нам про одвічну проблему смерті чоловіка через кохання, через жіночу підступність, а отже – перевагу серця над розумом. Коли Роман гине від рук розбійників на очах у Марилі, останніми його словами є: *«О, кляте серце! Рідний краю мій...»*. У цьому – весь сенс життя великого державця і звичайної людини. Серце й рідна земля – ось два головні модуси існування українського народу в особі Романа Великого.

Підсумовуючи, можна зазначити, що розуміння центрального образу крізь призму символістських домінант є ключем в осягненні творчої концепції Василя Пачовського – України в її історичному розвитку із правом на самостійність та волю. Головний символічний месидж образу Романа Великого може бути

декодований так: допоки правителем рідної землі є людина, яка готова віддати своє життя за неї, яка не гордує тим, щоб спати просто неба із сідлом під головою поруч зі всіма іншими воїнами, і при цьому залишається не лише воїном, але й людиною, не позбавленою серця, – ця земля не загине, не загубиться на сторінках світової історії.

1. *Бірчак В.* Лицар-мрійник : думки і спогади про Василя Пачовського / В. Бірчак // Пачовський В. Зібрані твори : у 2 т. – Філадельфія – Нью-Йорк – Торонто : Слово, 1984–1985. – Т. 2 : Золоті ворота. – 1985. – С. 23–28.
2. *Ільницький М.* Поет національної ідеї / М. Ільницький // Дзвін. – 1991. – № 11. – С. 129–137.
3. *Кононенко В.* Символи української мови: монографія / В. Кононенко. – 2-ге вид., доповн. і перероб. – К.; Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2013. – 440 с.
4. *Олійник О.* Феномен символістської драми в системі українського модерну / О. Олійник // Стильові тенденції української літератури ХХ ст. : збірник. – К. : Фоліант, 2004. – С. 63–97.
5. *Пачовський В.* Моя сповідь // Пачовський В. Зібрані твори : у 2 т. – Філадельфія – Нью-Йорк – Торонто : Слово, 1984–1985. – Т. 2 : Золоті ворота. – 1985. – С. 11–21.
6. *Пачовський В.* Роман Великий / Василь Пачовський // Електронний ресурс. Режим доступу – diasporiana.org.ua/drama/2103-pachovskiy-v-roman-velikiy.
7. *Хороб С.* Діалоги у відсвіті слова (Українська драматургія в типологічних зіставленнях) / Степан Хороб. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2013. – 308 с.
8. *Хороб С.* Українська модерна драма кінця XIX – початку ХХ століть (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) : монографія / Степан Хороб // Івано-Франківськ : Плай, 2002. – 416 с.

В статье освещены модернистские тенденции в конструировании образа Романа Великого, а именно сочетание символизма как типа художественного мышления с романтизмом, неоромантизмом, импрессионизмом. Обоснованно существенное значение рассмотрения драмы именно сквозь призму искусного авторского использования символистских категорий в создании центрального макрообраза князя Романа, поскольку такой взгляд на творческую концепцию Василия Пачовского позволяет в полной мере постичь идейные доминанты драмы, скомпонировать в воображении реципиента целостную картину художественного текста, естественным направлением которого является действие.

Ключевые слова: *модернистическая драма, символизм, «философия сердца», образ-символ, герой-пророк, самопреобразование внутреннего во внешнее.*

The article highlights modernistic tendencies in the creation of the character of Roman the Great, namely symbolism as the main trend in combination with romanticism, neo-romanticism, and impressionism. It is suggested that the character of Roman the Great has to be analyzed in terms of symbolism since this concept allows of many-faceted analysis of Vasyl Pachovsky's drama, exposition of its dominant ideas, and the creation of unified picture of the literary work whose basic element is action.

Key words: *modernistic drama, symbolism, «philosophy of heart», symbolic image, prophet character, the natural changing of the inner into the enter.*

ПРОБЛЕМИ МОВОЗНАВСТВА

УДК 811.161.2'366.5
ББК 81.2 Ук-04

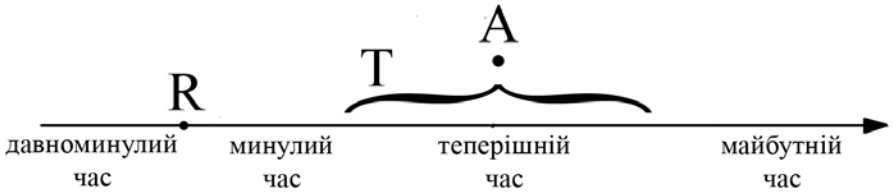
Володимир Барчук

ФОРМАЛЬНО-СЕМАНТИЧНІ РІЗНОВИДИ ТЕПЕРІШНЬОГО АКТУАЛЬНОГО ЧАСУ В ПОЕЗІЇ ВАСИЛЯ СТУСА

У статті обґрунтовано концепцію теперішнього синтаксичного часу українського дієслова; охарактеризовано способи і засоби репрезентації та формально-семантичні різновиди теперішнього актуального в поетичній мові Василя Стуса.

***Ключові слова**: граремний час, синтаксичний час, темпоральна вісь, темпоральна позиція мовця, референційна позиція відліку, теперішній актуальний час.*

Поетична мова Василя Стуса відзначена багатством форм, значень і різновидів українського дієслова. Висока частота використання поетом грамем теперішнього часу зумовлює вираження в межах мікроконтексту широкого спектра значень теперішнього синтаксичного, зокрема актуального. Відомо, що часові значення в українській мові не обмежені структурою грамемного морфологічного часу, який має чотирикомпонентний склад: давноминулий, минулий, теперішній, майбутній. Природа морфологічного часу виявлена в його цілковитій орієнтації на інтенцію мовця – визначення місця події на темпоральній осі стосовно власної позиції, тобто тільки мовець визначає темпоральну позицію часового відліку дії. Структура морфологічного грамемного часу є такою:



A – темпоральна позиція мовця

R – референційна точка віднесення

T – період віднесення (тут умовно – теперішній)

Як видно зі схеми, особливу роль відіграє давноминулий, оскільки для його встановлення, на відміну від інших часових значень, необхідна ще одна позиція відліку – референційна точка віднесення (R). Минулий, теперішній і майбутній визначені темпоральною позицією мовця – A, яка перебуває поза темпоральною віссю, що дає можливість мовцеві абстрагуватись від об'єктивної лінії онтологічного часу та охоплювати часовою семантикою будь-які дії модельованого світу. З огляду на це морфологічний час виражає найбільш абстрактне темпоральне значення порівняно з інтервалом чи таксисом. Референційна точка віднесення лежить на темпоральній осі, отже, належить визначеній моделі світу, давноминулий час має чітко окреслену темпоральну локалізацію – період минулого за референційною межею. Натомість, наприклад, минулий чи теперішній фіксують події в будь-якому відрізку темпоральної осі, визначеному мовцем, оскільки не оперті на жодну точку відліку темпоральної осі.

Ідея ввести референційну позицію відліку належить Х. Райхенбаху ((point of reference) [8, 71-72]); це дало можливість вийти за межі трикомпонентної структури морфологічного часу. На синтаксичному рівні контекстно репрезентована референційна точка віднесення дає можливість не тільки за спільним критерієм диференціювати синтаксичні різновиди часу, а й обґрунтувати його граматичну приро-

© Барчук В., 2014–2015

ду. З огляду на це синтаксичний час постає як внутрішньо протиставлений морфологічному за наявністю / відсутністю додаткового компонента структури – референційної позиції відліку. Ще одна ключова відмінність між часами – рівень узагальнення часової семантики. Морфологічний час вказує на часове значення безвідносно до будь-якої конкретної дії: наприклад, теперішня дія в теперішньому часі є будь-якою дією, представленою мовцем як теперішня, її локалізація на темпоральній осі максимально абстрагована, період здійснення неозначений. Синтаксичний час диференціює дії за локалізацією на темпоральній осі та з погляду періоду здійснення, тобто пов'язаний із конкретною дією.

Вихід за межі морфологічних часових значень є здобутком української граматики. Правда, граматична традиція об'єднує часові значення дієслова як вияви одного рівня; цим зумовлений поділ значення теперішнього часу на пряме (детерміноване і недетерміноване) та відносне (теперішньо-минулий (теперішній історичний) та теперішньо-майбутній) [7, 369-371]. Водночас впадає в око, що диференціація цих значень зумовлена контекстом, тобто має синтаксичну репрезентацію: наприклад, вживання відповідних темпоральних прислівників розмежовує теперішній актуальний (детермінований) (*тепер*), теперішньо-майбутній (*завтра*), а поєднання із формами минулого – теперішній історичний [там само].

Орієнтація на момент мовлення як компонент часової осі представлена в концепції І. Вихованця. Часові значення диференційовані за ознакою одночасності / неодночасності дій із моментом мовлення та, наприклад, для теперішнього часу, поділені на власне-теперішній і невласне-теперішній (розширений і постійний); власне-теперішній встановлюють „актуалізатори прислівникового типу" (*зараз*, *у цю хвилину* і под.); невласне-теперішній виражений контекстом (див.: [4, 91-95]). Водночас варто звернути увагу на те, що словозмінний характер категорії часу [там само: 92] визначений абстрактною природою моменту мовлення, тобто момент мовлення не є елементом структури темпоральної осі, відповідно дії не можуть бути встановлені щодо нього як одночасні чи неодночасні. Якщо б це було не так, то, наприклад, історичні події (дії) ми не змогли б позначити грамемами теперішнього. Однак мовець, ситуативно використовуючи власну позицію як позачасовий момент відліку, охоплює значенням морфологічного часу будь-які дії із будь-якою об'єктивною локалізацією на темпоральній осі.

Варто звернути увагу, що характеризуючи категорію часу як словозмінну, не можемо виходити при диференціації її граматичних різновидів за межі грамеми, оскільки при цьому залучаємо не словозмінні засоби вираження: див. розмежування, наприклад, розширеного та постійного теперішнього [5, 252].

Врахувавши аспекти виявів категорії часу – морфологічний та синтаксичний – та обґрунтувавши природу грамемного словозмінного часового значення як абстрагованого, що закладено в сутності позачасової позиції відліку – темпоральній позицій мовця, можемо розмежувати два різновиди граматичної категорії часу: морфологічний час та синтаксичний час. Об'єктивно визначити та обґрунтувати синтаксичний час можна встановивши спільні та відмінні ознаки кожного: часові різновиди об'єднані семантико-функціонально (виражають часове значення), формально (є граматичними формами) та за змістом, який опертий на поняття позиції відліку – моменті мовлення (позиції мовця); водночас вказані різновиди розмежовані семантико-функціонально (диференціюють типологічні різновиди грамемного часу), формально (є морфологічними чи морфолого-синтаксичними формами) та за змістом (синтаксичний час має додаткову ознаку референційної позиції відліку). Ці ознаки зумовлюють особливості та межі компетенції грамемного і синтаксичного часів. Грамемний час має чотири різновиди: давноминулий, минулий, теперішній і майбутній. Давноминулий морфологічно включає референційну точку віднесення, природно, не може мати синтаксичних різновидів; синтаксичні різновиди властиві теперішньому і минулому як реальним часам. Майбутній не має синтаксичних форм як ірреальний час функціонально транспонованого типу (синтетичні форми майбутнього є транспонованими формами теперішнього часу доконаного виду та повиннісного способу – *зроблю* та *робитиму*) (див.: [1, 77-84]).

Функціонально-семантичні різновиди минулого синтаксичного описано на матеріалі прози Бориса Харчука (див.: [2]). Різновиди теперішнього синтаксичного аналізуємо в поезії Василя Стуса, мова якої багата розмаїттям

та відзначена високою частотністю вживання дієслівних форм, зокрема теперішнього часу.

Серед різновидів теперішнього синтаксичного виокремлюємо актуальний, неактуальний та абстрактний часи. Ці значення можуть бути виражені формальними засобами предикативного ядра речення (власне синтаксично), за допомогою темпоральних конкретизаторів та часток (аналітично), пропозитивною структурою речення чи ППК (поліпредикативного комплексу) (контекстно). Указані способи та засоби вираження теперішнього синтаксичного часу експлікують референційну позицію відліку (референційну точку віднесення).

Теперішній актуальний час виражає дію, що здійснюється в момент повідомлення про неї мовцем, а референційна позиція відліку засвідчує його як безпосереднього чи опосередкованого учасника дії. Безпосередній учасник здійснює дію, а опосередкований реально сприймає її. В. Стус – поет наснаженого нерва, світ його ліричного героя живе, клекотить, повстає проти потворного і марить омріяним. Це зумовлює активне використання теперішнього актуального часу, який вказує на події, що відбуваються тут і зараз. Ліричний герой – центр подій цього світу, цей світ – його думки і відчуття, його образи і атрибутика. Отож дієслова-предикати типово вжиті у формі першої особи однини, суб'єкт дії – Я ліричного героя, безпосередній діяч. У мікросвіті вірша теперішні дії оявлені як актуальні саме суб'єктом, вираженим займенниковим словом Я. Наприклад: *<u>Я</u> **пишу** і **пишу**, не наважуся відіслати*; ***Справляю** в лісі самоту. Берези у воді по горло. Мов риби, **тріпаються** чорно в очах. І ластівка проворна вгорі **прокреслює** мету*.

Вагомість ролі суб'єкта першої особи однини полягає в тому, що вплив цього засобу поширюється й на інші предикати ППК: предикат *тріпаються в очах* безпосередньо пов'язаний із предикатом *справляю* завдяки референтній єдності суб'єктів – **Я**-діяч – ліричний герой, локатив *в очах* вказує на ту ж особу; *ластівка прокреслює мету* – візуальне сприйняття ліричним героєм польоту птаха. Отже, попри різні граматичні суб'єкти усі дії об'єднані діячем **Я**.

Референційна позиція відліку завдяки суб'єкту в першій особі однини конкретизує абстрактний момент мовлення оповідача з-за меж темпоральної осі та локалізує його на осі через події за участю Я-діяча, які є визначеними у мікромоделі світу. Характер дії, вираженої дієслівним предикатом, визначає теперішній актуальний (як і будь-який різновид теперішнього синтаксичного) як час моменту чи періоду здійснення. У наведених прикладах усі предикати вказують на теперішній актуальний періоду здійснення; формально це підтверджує повтор дієслів *пишу і пишу*; семантика метафоричного дієслова *справляю самоту* вказує на розлогий в межах мікромоделі Т-період здійснення дії; такий же характер в структурі ППК виявляють предикати *тріпаються*, *прокреслює*. Констатуємо, що суб'єкт першої особи однини як ядерна форма в структурі граматичного суб'єкта експлікує референційну позицію відліку на темпоральній осі як позицію безпосереднього діяча. Зайве уточнювати, що таку виняткову властивість має **Я**-суб'єкт.

Або: *Отак **живу**: як мавпа серед мавп чолом прогрішним із тавром зажури <u>все</u> **б'юся** об тверді камінні мури, як їхній раб, як раб, як ниций раб*. На теперішній актуальний періоду здійснення вказує не тільки семантика предиката *живу*, яка експлікує тривалість Т-періоду, але й конкретизатор *все*; цей конкретизатор за інших умов може бути маркером інших типів теперішнього синтаксичного, яким властивий необмежений період здійснення дії (наприклад, теперішнього абстрактного чи неактуального). Інший приклад: ***Виглядаю** долю довгожданну, а не діжду – вибуду із гри*; – теперішній актуальний періоду здійснення (семантика дієслова *виглядати* вказує на тривалий період здійснення дії). Як засвідчують приклади, синтаксичний теперішній актуальний не є часом тільки стислого моменту дії, як це типово для мов із морфологічним актуальним часом; його значення ширше, оскільки синтаксичний час визначений референційною позицією відліку і постає як двомірний: віртуальна позиція мовця представлена грамемою теперішнього як морфологічною одиницею, реальна референційна позиція – засобами синтаксичного рівня. Двомірність синтаксичного теперішнього актуального визначає особливості семантики актуалізації цього різновиду часу.

У односкладних дієслівних реченнях стану із суб'єктно-об'єктним актантом першої особи однини в давальному відмінку типово виражено теперішній актуальний періоду здійснення: *Другу ніч уже, другу – **не спиться**. Жовкнуть у вікні ліхтарі*; – формально упущений актант *мені*.

Вираження референційної позиції відліку як компонента темпоральної осі теперішнього актуального забезпечують предикати на позначення сенсорного сприйняття; вжиті разом із суб'єктом першої особи ці предикати дають змогу однозначно презентувати тип теперішнього синтаксичного: *Я* ***бачу*** *тільки тінь твою – і вже. Ані обличчя, ані рук* ***не бачу***. *І* ***чую****, що з тобою разом трачу, те все, що нас на світі береже.*

Специфічною формою актуалізації теперішнього синтаксичного є структура підрядного з'ясувального. У попередньому прикладі засобами оявлення були сенсорні дієслова-предикати. У з'ясувальних реченнях такими засобами, поряд із сенсорними, можуть вживатися предикати ментального сприйняття: *Мені* ***здається****, що* ***живу*** *не я, а інший хтось* ***живе*** *за мене в світі в моїй подобі*. Хоча семантика дієслів (*здається, живу*) зорієнтована на експлікацію неозначено тривалого періоду теперішнього, що може асоціювати й неактуальний час, водночас актуальність стану суб'єкта, його ментального самоосмислення є очевидною.

У структурі підрядного з'ясувального речення значення теперішнього актуального можуть набувати й іменні предикати: *І* ***чую*** *й я, що вже* ***не сам*** *– а* ***жертва*** *себе самого і сліпих бажань піддатись вічній течії. Даремне*.

Типовим прийомом експлікації Я ліричного героя є вживання щодо нього другої особи однини; займенник другої особи однини функціонально виражає першу особу, тобто є транспонованим в межах особової парадигми. Така форма суб'єкта дає змогу, з одного боку, вказати на Я-діяча, а з іншого, – трансформувати дії на реципієнта, зробити його учасником подій, які відбуваються з ліричним героєм, тобто полісуб'єктно узагальнити його дії. Так побудована поезія „Медитація": *Подвоєний, потроєний, посотий, ти* ***меншаєш***. *Ти* ***глибшаєш*** *– і* ***глухнеш***. *Тож* ***спіши***. І далі: *Бажання* ***приторговують*** *тебе по часточці. Ти* ***губишся*** *між світу, що оповив дитинячість твою, сільський поріг, бабусині дарунки і матерні шершаві трудодні*.

Оявлення відчуттів суб'єкта дії через вживання транспонованої форми займенника визначає теперішній актуальний. Використання другої особи зумовлене ще й типовим в медитативній практиці відстороненням від власних дій і відчуттів, тобто множення Я-сутностей особи. Отже, Ти = Я: *Полишений у деревах, у тінях, у скалках сонячних людських очей, від ранніх трав, від мерехчу зірок ти* ***повертаєшся*** *лицем до себе. Як незбагненно серце* ***виросте****!* І в останньому реченні предикат *виросте* опосередковано стосується Я-суб'єкта, оскільки третя особа однини формального підмета, що виражений іменником *серце*, імпліцитно вказує на ліричного героя, особу якого представляє метафорично сакральна частина його єства – серце.

Теперішній актуальний моменту здійснення може бути експлікований семантикою дієслова: *Рятуючись од сумнівів,* ***б'ю*** *телеграму самому собі*. Предикат *б'ю* семантично визначає момент здійснення актуальної дії. Або: ***Цілую*** *в сні сумне твоє обличчя, моя скорботна матере! Прости!* – предикат *цілую* в пропозитивній структурі речення однозначно вказує на момент здійснення теперішнього актуального.

Особливим засобом вираження теперішнього актуального моменту здійснення є дієслово-предикат у формі наказового способу. Ця форма імплікує мовця, еквівалентна першій особі однини, яка перебуває за межами синтаксичної структури речення і якій належить інтенція – наказ ірреальному діячеві: *Отож* ***радій*** *вечірній днині, допоки в ребра серце б'є*; ***Вижовкни****, світе мій,* ***споловій*** *мою душу, ранній*… Наказова форма теперішнього актуального не тільки виражає референційну позицію відліку накладанням мовця і дійсного діяча, а й презентує дію як здійснювану тут і зараз: *Добрий день, мій рядок кароокий, побратиме моїх безсонь!* ***Зупини*** *її, мить високу, для моїх молитовних долонь*.

Дієслова-предикати у формі теперішнього в поєднанні із суб'єктами інших особових значень можуть актуалізувати синтаксичний час за умови вживання темпоральних конкретизаторів чи інших аналітичних засобів (наприклад, часток): *Нарешті* ***починаються*** *танці: на авансцену* ***вискакує*** *чорт і* ***починає обертатися***; *Аж ось* ***паде як мед*** *настояно-загуслий останній лист*; *Бідне серце! Як воно дико* ***б'ється*** *на останньому перегоні між Ясинуватою і Донецьком*. Важливу роль у першому реченні відіграє починальна форма інтервалу межі дії, яка в поєднанні із темпоральним прислівником *нарешті* виражає актуальне для реципієнта сприйняття – тут (авансцена) і зараз.

В окремих випадках ідентифікувати теперішній актуальний може й локативний конкретизатор при дієслові-предикаті відповідної семантики, наприклад: *Дві дівчини на трамвайній зупинці жваво* ***обговорюють*** *вчорашній*

день; дієслово *обговорюють* вказує на темпорально обмежену конкретну ситуативну дію, що асоціює її із актуальним проміжком візуалізованого мовцем теперішнього.

Фазові дієслова межі дії, вказуючи на її момент, здатні самостійно актуалізувати значення теперішнього: ***Догоряють*** *українські ватри,* ***догоряє*** *український весь край. Моя дорога* ***догоряє****, спрагою жолобиться душа*. В цьому прикладі період синтаксичного теперішнього вказує на завершальний етап дії (актуалізує завершальне фазове значення); пор.: у попередньому прикладі аналітична форма інхоатива *починає обертатися* актуалізує момент початку дії.

Подібно до фазових дієслів за певних умов теперішній актуальний можуть виражати ітеративні дієслова (у поєднанні із дієслівними предикатами, семантично зорієнтованими на актуалізацію Т-періоду синтаксичного теперішнього): *Удруге кульбаба з долоні* ***проросла****, шпориш удруге попри стежку* ***пружиться****, і* ***молодіє*** *в жовтих пелюстках прижухлий очерет*. Конкретизатор кратності дії *удруге* разом із локативами (*з долоні, попри стежку*) та дієслівними предикатами із семою моменту здійснення дії (*прорости, пружитися, молодіти* – у певний час) виражає теперішній актуальний доволі однозначно.

Теперішній синтаксичний актуальний має ширший спектр виражальних засобів порівняно із грамемним, оскільки різноманітнішою є формальна будова речення; водночас він охоплює всі формальні синтаксичні модифікації предиката.

Вузьке розуміння синтаксичного часу пов'язує його тільки із часом іменного складеного присудка. Так, О. Бондар синтаксичний час визначає як спосіб вираження часового значення предиката невласне дієсловами, тобто складеними предикатами із дієслівною зв'язкою, наприклад: *Ставлення до праці є головним* (теперішній абсолютний), *Музика була весела* (минулий абсолютний), *Мені буде смішно* (майбутній абсолютний) [Бондар 1996: 57-58]. Відносні ж синтаксичні часи, на думку О. Бондаря, пов'язані із відносною точкою відліку: *Дерево струхлявіле, дерево було струхлявіле, Дерево буде струхлявілим* [Бондар 1996: 58-60].

Синтаксичний час іменних предикатів визначений структурою ППК та співвіднесенням із дієслівним предикатом. Переважно іменні предикати виражають теперішній неактуальний. Водночас поєднання із типовими засобами вираження актуального часу дає можливість ідентифікувати актуальне значення іменних предикатних форм: ***Розспіваний*** *сніг,* ***розлінований*** *лижами,* ***ранній****,* ***летять*** *з горобини червоні, як кров, снігурі.* ***На шибах*** *лисиці, рожево-руді од світання, а ти* ***притулись*** *до подушки і сльози гарячі* ***утри***. У ППК іменний ад'єктивний предикат *розспіваний, розлінований, ранній* (сніг) вжито із візуалізованими предикатами: дієслівним предикатом *летять* (снігурі) та іменним предикатом (локативом) *на шибах* (лисиці); імплікують Я-суб'єкта дієслівні предикати в наказовій формі *притулись, утри*. Отож комплексне використання форм актуалізації теперішнього синтаксичного у дієслівних предикатах дає підстави визначити це ж часове значення в іменних предикатів.

Актуальність теперішнього може бути виражена локативними предикатами (див. попередній приклад – *на шибах*). Такі предикати актуалізують час через вказівку на місце дії, виражене займенниковим прислівником чи іменниково-прийменниковим комплексом: ***Тут*** *твої двадцять літ,* ***тут*** *розсвітання, перші вищерби, гіркота першої втечі*… Ці засоби локалізують референційну позицію і є вагомим компонентом часово-просторового континууму: вказівка на місце дії актуалізує її і в часі.

Більш виразними є, звичайно, локативні предикати в поєднанні із часовими конкретизаторами: *У на тепер провесна* ***в селищі*** *– десь* ***гавкає*** *песик – методично, немов коваль маленьким молоточком* ***вистукує***… У ППК локативний предикат *в селищі* доповнено темпоральним конкретизатором *тепер*, дієслівні предикати *гавкає, вистукує* – локативним конкретизатором *десь*; таке поєднання презентує спектр засобів вираження теперішнього актуального.

У В. Стуса для вираження актуального теперішнього поширеним є поєднання грамемного наказового теперішнього із вокативом; вокатив у таких структурах експлікує діяча – суб'єкта найчастіше другої особи, що поєднується і дієслівними, і з іменними предикатами. Наприклад: ***Дажддь*** *нам, Боже, днесь! Не треба завтра –* ***дождь*** *нам днесь, мій Боже!* ***Дождь*** *нам днесь*; – доповнює вказані засоби експлікації актуального часу темпоральний конкретизатор *днесь*. Або: *Добрий день, мій рядок кароокий, побратиме моїх безсонь!*

Зупини** її, мить високу, для моїх молитовних долонь. Сивий голубе, біль мій зичений, **вечоровий і пелехатий**, більше **чутний**, аніж **помічений**, більше **мічений**, ніж **крилатий**. Слово, слово – достиглий **смут** мій! Набираючи висоту, **порятуй** од важкої скрути і од радості **порятуй. У другому прикладі весь вірш побудований на гостро емоційному вираженні прагнень ліричного героя; цю емоційність підсилює актуальний теперішній час мікромоделі його світу.

Інший вузький погляд на синтаксичний час пов'язує його із таксисом: „Синтаксичну категорію часу моделюють значення одночасності й різночасності. Різночасність, у свою чергу, моделює часове значення попередності й наступності" [Мірченко 2001: 74]. Проте таксисні конструкції є тільки однією із форм вираження синтаксичного часу та не репрезентують всі його вияви, а одночасність чи різночасність як таксисні значення синхронності чи послідовності дій із часом не перетинаються. Водночас таксисні структури здатні виявляти і часову взаємодію предикатів. Так, у ППК ***Не можу** я без посмішки Івана оцю сльотаву зиму **пережить**. В проваллях ночі, коли Київ **спить**, а друга десь **оббріхують** старанно, **склепить** очей **не можу** ні на мить, він, як зоря, **проміниться** з туману, але **мовчить**, **мовчить**, **мовчить**, **мовчить*** сутаксисні дії формують предикати теперішнього актуального періоду здійснення. Таксисна взаємодія предикатів та темпорально-локативні конкретизатори виражають циклічність подій, які повторюються в межах означеного Т-періоду (зима), але водночас теперішні події актуальні для ліричного героя, мовець і ліричний герой проживають їх як один суб'єкт, експлікація референційної позиції як компонента темпоральної осі засвідчена і предикатами, і актуалізаторами часу.

Натомість в ППК *Утік з казарми, прослав шинельку, відкинув ратиці, і **зазираю** в уральські хмари, неначе в святці* послідовність предикатів у формі минулого часу, завершуючи ряд подій, вводить актуальний теперішній сенсорним дієсловом-предикатом зорового сприйняття у формі першої особи однини; сукупність засобів експлікації теперішнього актуального забезпечує прозорість часової семантики.

В. Стус майстерно використовує функціонально-семантичні та граматичні можливості українського дієслова. Важко знайти поета, який би перевершив у цьому компоненті В. Стуса. Це засвідчує різноманітність форм і засобів вираження теперішнього актуального синтаксичного часу. Обсяг праці не дозволяє зосередити увагу на глибокій характеристиці образно-стилістичної ролі теперішнього актуального, але детальний аналіз його формальних і семантичних різновидів показав широкий спектр використання дієслівно-предикатного синтаксичного часу для побудови темпорального континууму поетичного світу, який входить як жива і реальна дійсність у свідомість кожного, хто прийняв його ідеали.

1. *Барчук В.* Формальна та функціонально-семантична співвіднесеність категорій часу та способу в українській мові // Українська мова. – 2011. – № 4. – С. 77-84.
2. *Барчук В.* Функціонально-семантичні модифікації значень минулого часу в повісті Бориса Харчука „Діана" // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство / За ред. д.ф.н. Ткачука М.П. – Тернопіль: ТНПУ, 2011. – Вип. 33. – С. 268-277.
3. *Бондар О. І.* Темпоральні відношення в сучасній українській літературній мові: Система засобів вираження : наукова монографія / О. І. Бондар ; Одеський державний університет імені І. І. Мечникова. – Одеса : Астропринт, 1996. – 192 с.
4. *Вихованець І. Р.* Частини мови в семантико-граматичному аспекті : монографія / І. Р. Вихованець. – К. : Наукова думка, 1988. – 256 с.
5. *Городенська К.* Дієслово. Прислівник / К. Городенська // Теоретична морфологія української мови / І. Вихованець, К. Городенська / за ред. І. Вихованця. – К. : Пульсари, 2004. – С. 217–327.
6. *Мірченко М. В.* Структура синтаксичних категорій / М. В. Мірченко. – Луцьк : Вежа, 2001. – 340 с.
7. *Русанівський В. М.* Дієслово / В. М. Русанівський // Сучасна українська літературна мова / за заг. ред. І. К. Білодіда. – К. : Наукова думка, 1969. – С. 296–429.
8. *Reichenbach H.* The Tenses of Verbs / H. Reichenbach // The Language of Time. – N.Y. : Oxford University Press, 2005. – P. 71–78.
9. *Стус В.* Час творчості / В. Стус. – К.: Дніпро, 2005. – 704 с.

В статье обоснованно концепцию настоящего синтаксического времени украинского глагола; охарактеризировано способы и средства репрезентаци и формально-семантические разновидности настоящего актуального в поэтическом языке Василя Стуса.

***Ключевые слова**: граммемное время, синтаксическое время, темпоральная ось, темпоральная позиция говорящего, референциальная позиция отсчета, настоящее актуальное время.*

The conception of the present syntactical tense of Ukrainian verb is substantiate in the article; ways and means of representation and formal and semantic types of the present relevant (actual) tense in the poetic language of Vasyl Stus are described as well.

***Key words**: morphological (grammeme) tense, syntactical tense, temporal line, speaker's temporal position, position of reference, present relevant (actual) tense.*

УДК 81'282:821.161.2
ББК 81.2 (Укр)

Василь Ґрещук, Валентина Ґрещук

ГУЦУЛЬСЬКІ ДІАЛЕКТНІ РИСИ В ПОЕМІ ЮРІЯ ШКРУМЕЛЯКА "ДОВБУШЕВА СЛАВА"

У статті проаналізовано гуцульські діалектні риси в поемі Юрія Шкрумеляка "Довбушева слава", охарактеризовано морфологічні діалектні ознаки, встановлено семантичні групи лексичних діалектизмів, виявлено їх значення та проілюстровано вживання в поемі. Вказано на особливості використання діалектних одиниць у мові поеми.

***Ключові слова:** діалектизм, гуцульська лексика, гуцульський говір, Шкрумеляк, морфологічні діалектні риси.*

Для Юрія Шкрумеляка, поета й дитячого письменника, гуцульська говірка була відома й добре знана з дитинства, бо родом він із Ланчина на Івано-Франківщині, на південь від якого тягнеться ареал гуцульського говору. Добре знання гуцульського говору, а з іншого боку, гуцульське тематичне спрямування деяких текстів зумовило широке використання гуцульських діалектних одиниць у художній мові поета. У цій статті ставимо за мету проаналізувати гуцульські діалектні одиниці, використані в мові поеми Юрія Шкрумеляка "Довбушева слава". Досягнення зазначеної мети передбачає розв'язання таких завдань: зібрати фактичний матеріал та покласифікувати його в залежності від типу діалектизму; охарактеризувати морфологічні та лексичні діалектні одиниці, з'ясувати семантику лексичних гуцулізмів, окреслити особливості використання діалектизмів у поемі.

Із погляду взаємодії літературної мови і художньої мова поеми "Довбушева слава" являє собою українську нормативну мову з вкрапленнями в неї передовсім у мовленні персонажів гуцульських діалектних одиниць. Гуцульські фонетичні діалектні риси навіть у мові персонажів не зафіксовані. Зрідка трапляються морфологічні діалектні одиниці. Так, у мові персонажів засвідчено залишки колишнього перфекта, фонетично й морфологічно зміненого. Перша особа однини чоловічого й жіночого роду має скорочену форму допоміжного дієслова *бути –м*: Послухай, Ксенько, кинь цю бідну скриньку, відкрий оту, давно-*м* тобі *казав* (с.142)[1]; "А що ви нам, нанашку, в мішечку принесли, що так весело дзвонить?" "Біду-*м* свою *приніс*..." (с.41); *Чула-м,* дитино, і моє серце скапувало кров'ю! (с.126). Друга особа однини чоловічого роду має фонетично змінену, скорочену форму допоміжного дієслова *бути -єс*: Лише з цими панами не сміли нічого робити, *казав-єс* на свій осуд лишити (с.133). Для другої особи множини характерною є фонетично змінена форма допоміжного дієслова *бути –сте:* Та коли хто з вас у Печеніжині буде, скажіть Довбушисі, що -*сте* її сина Олексу *бачили*... (с.86); А чого –*сте стріляли*? (с.97); Хто –*сте такий*? (с.97). Такі фонетично змінені, скорочені форми допоміжного дієслова *бути* відзначено і для форм умовного способу дієслів: Ой господи милосердний, святий понеділку, таку маю молодицю, не *дав би –м* за дівку... (с.96).

У мовленні персонажів поеми поширені діалектні енклітичні форми займенників, зо-

[1] Тут і далі цифра в дужках вказує на сторінку поеми, на якій засвідчено діалектизм, за таким виданням: Юрій Шкрумеляк. Привіт Говерлі. Вибрані твори. –К.: Дніпро, 1964.

© Ґрещук В., Ґрещук В., 2014–2015

крема для займенника *ти – тя, він – го, му*: А бодай, би *тя*, Дзвінчуку, сира земля не прийняла! (с.177); Тут, паночку, але нема *го* дома, на панщині бідує (с.66); Сопілочки, денцівочки, флояри і фрели, хто купує, як подує, буде *му* весело (с.127).

Зазначеними діалектними рисами вичерпуються гуцульські морфологічні діалектні одиниці, вжиті в поемі.

Досить добре у художній мові Юрія Шкрумеляка заманіфестована гуцульська діалектна лексика. За семантикою вона неоднорідна й репрезентована різними тематичними групами. Низку гуцульських діалектних лексем, використаних у поемі, становлять назви осіб. Серед них виділяються найменування осіб за родом їх діяльності: *ватаг* ‘той, хто керує ватагою; ватажко’[2], *гайдук* ‘озброєний сільський поліцай’, *смоляк* ‘поліцай (назва походить від чорного кольору мундирів)’, *пушкар* ‘поліцай’, *жовнір* ‘солдат’, *цирульник* ‘дантист’, *ксьондз* ‘священик’, *опришок* ‘розбійник’: Одне правда: що нашого *ватага* пани дуже бояться... Недаром сам воєвода в Станіславі велику нагороду за голову Олекси обіцяє, а княжна Яблонська і сама своє військо збирає (с.92); Що вдарю раз – і зашумить весь ліс... / Що два вкрешу – в болоті ахне біс... / А три махну – впадуть орендарі / І *гайдуки* поклоняться мені (с.61); *у ремарці*: Справа входять два *пушкарі*, два *смоляки*, один *жовнір* (с.129); Ну, ще хвилиночку, пане *жовнір*, лише старець мені веселої утне, ми з ним за ложки домовились (с.130); Сідайте, діду, отут на призьбі, а я піду до *цирульника* зуби рвати (с.120); Так, пані просить молитов наших, *ксьондзе* єзуїте, і про сповідь злочинців згадує (с.123); На високій полонині зародили рижки, / Збираймося пане-брате, підемо в *опришки*... (с.130).

Крім указаних, ужито також назви осіб за їх соціальним статусом і майновим станом (*дідич* ‘пан, великий землевласник’, *хлоп* ‘селянин’); за спорідненістю й свояцтвом (*неня* ‘мати’, *муж* ‘одружений чоловік стосовно своєї дружини’, *жона* ‘дружина’); за віковими особливостями (*легіник* пестл. до *легінь* ‘парубок, дорослий хлопець’, *вуйко* ‘старший чоловік, переважно у звертанні’): Нині п’ятниця, пане *дідич* (с.81); – Стій, *хлопе*! Стій, молися, хаме! – Падай, даремно тікати! (с. 110); Встали, люба *нене*, / Дивіться, яка нова сопілка в мене (с.58); Ой дужа я, мов та комашка, *мужу* (с.56); Чи тут Василій Довбуш, син Петра? / [Юстина] Тут, паночку, але нема го дома / На панщині бідує... [Гайдук] А *жона*? (с.66); Будьте гостями, *легіні* славні, ми ждали. Господоньку, то оце він такий, Олексик наш!.. *Легіннику*, та вже ось і мій синок Олекса (с.86); А правда, *вуйку*, що його куля не бере (с.92); Ага, *вуєчку*, ви чули, що тут якийсь подорожній блукає та все за ним розпитує, але ми ні словечка... (с.93).

Інший помітний пласт гуцульської діалектної лексики, використаної в поемі, становить побутова лексика. Із побутової діалектної лексики виділяються назви одягу та прикрас, зокрема *байбарак* ‘верхній короткий суконний одяг із рукавами’, *кептар* ‘короткий кожушок без рукавів, оздоблений орнаментом’, *кабат* ‘куртка, солдатський мундир часів Австро-Угорщини’, *черес* ‘широкий шкіряний пояс із кишеньками і пряжками, переважно оздоблений’, *дукати* ‘жіноча прикраса шиї з монет’: *у ремарці*: “Олекса Довбуш у чорному суконному *байбараку*, в капелюсі з “бляшками” при зброї” (с.83); Хлопці – в червоних куртках-*байбараках*, лише Баюрак в кожушку-*кептарику* (с.83); Мамо, я уздріла. – Гайдук іде і той, в *кабаті* білім... До нас ідуть... (с.65); *у ремарці*: “Виймає з широкого *череса* гроші, пхає виконавцеві в рот” (с.70); Я чобітки нові хотіла б мати, / І ще на шийку срібні два дукати (с.60).

Із діалектних назв реалій побуту використано найменування *верета* ‘домоткане покривало, рядно у смужки або з узором; писана верета’, *воловід* ‘міцна товста мотузка’, *гарнець* ‘міра сипких продуктів, речовин’: *у ремарці*: (Помітив на лаві нову “писану” *верету*, яка накрила щось подібне до повного міха); А, тут іще *верета* є нова! / Під нею міх, можливо, він з мукою... (с.69); *у ремарці*: Гайдук подає *воловід* (с.71); Овець тринадцять, то за троє літ / Дасте данину п’ятеро ягнят... / Три *гарнці* нам горіхів та грибів, / І прядива льняного ще три мотки... (с.67).

Гуцульські діалектні назви споруд, будівель репрезентовано номенами *колиба* ‘тимчасова будівля пастухів на полонині, лісорубів’, *шпиталь* ‘лікарня’, *катуш* ‘в’язниця’: Втомилися? Спочиньте, побратими, / Маленьку ватру розкладіть в *колибі* (с.158); Якийсь вівчар пана Тишківського з Печеніжина, Довбущук чи До-

[2] Тут і далі при визначенні значення гуцульських діалектних слів взято до уваги семантичні характеристики діалектизмів у словниках [1; 3; 4; 5].

вбуш, напав на смоляків, що вели його брата Івана у *катуш* за борги податкові (с.77); В ропу заліз минулої неділі, а в п'ятницю знайшли у ямі п'ять зомлілих. Між ними й син мій був... Тепер він у *шпиталі*, хто зна, чи й вийде вже... Надії дуже мало (с.45).

Із назв грошових одиниць засвідчено діалектизми *гріш* 'дрібна монета, копійка', *дукат*, *дукач* 'срібна монета', *злотий* 'грошова одиниця, сто грошів', *таляр* 'срібна монета': За жорна в хаті – сорок вісім *грошів*. За двоє вікон *грошів* шість дасте... (с.67); Який рахунок твій? Не зменшиш? Даруйте, вашмосць, зменшу... *злотих* п'ять (с.70); За бочку цю ось маєш три *дукати* (Простягає руку з грішми, та коли купець хоче взяти, не дає) (с.98); Вам *дукачі* й намисто в головах, / Не мислите, що пусто в животах (с.60); Якось я йому п'ять *талярів* давав, щоб жінці передав, бо з дітьми бідує (с.94).

Використано в поемі й діалектні назви музичних інструментів, такі як *флояра, фрела* 'довга сопілка без денця', *денцівка* 'особливий тип сопілки із денцем': Сопілочки, денцівочки, *флояри* і *фрели*, хто купує, як подує, буде му весело (с.127); Що це за сопілка? / Здається, то *денцівка* з Космача (с.165).

У мові поеми трапляються й діалектні назви одиниць міри, наприклад *копа* 'одиниця лічби, що дорівнює шістдесяти': Олена Микитюк принесла дві гуски і яєць *копу* (с.80).

Гуцульські діалектні назви зброї в повісті заманіфестовані лексемами *кріс* 'рушниця', *топірець* 'сокира з довгою ручкою, оздоблена різьбою та інкрустацією': Я рад би, пане, тільки що боюся, / Що в миг такий не випалить мій *кріс* (с.150); Просив би в діда *топірець* хороший (с.61).

Типово гуцульськими назвами, використаними в поемі, є загальні найменування географічних об'єктів – *полонина* 'високогірне пасовище', *толока* 'вільна ділянка біля села, де збиралася молодь гуляти', *плай* 'гірська стежка; дорога в горах': А діти де? / [Юстина] З Іваном в *полонині*... / Овець погнали, це ж свят-Юрій нині (с.56); На *толоках* ми разом танцювали... (с.63); *перен.* Ходи, Василю, / Ти за мною перший на цей крутий, тернистий *плай* ступив (с.166).

Це також знакові для гуцульської культури окремі слова, з-поміж яких *ватра* 'вогнище', *воринння* 'огорожа з довгих поперечних жердин': Ось і ватру розіклали, щоб дідові в могилі веселіше було (с.95); Втомилися? Спочатку, побратими, маленьку *ватру* розкладіть в колибі (с.158); Та ні, ось *ватерка* тліє, тут хтось тліє (с.93); Даремно ніч сиділа, / Дарма *воринння* хусткою маїла (с.142).

Такі діалектні слова, як *празник* 'храмове свято', *дільба* 'ділення чого-небудь між людьми', *одвіт* 'відповідь', *реляція* 'звіт, повідомлення, донесення' з абстрактною семантикою також поширені в гуцульських говірках і вжиті в поемі: Прийду, легіню, за гріхи молитись! / В космацькій церкві *празник* на покрову (с.139); Через це я і з рідним братом розлучився, через ту *дільбу* нещасну (с.94); Ти відважний... Ти подумай... Не дамо тебе катам, / Як найближчих побратимів назовеш сьогодні нам. / Навіть з богом поховаєш... Ну, який же твій *одвіт*? (с.178); Ви ходите по світу, в містах буваєте, може, друковані папери читали, може, усні *реляції* чули (с.76).

Серед гуцульської діалектної лексики, використаної в поемі, трапляються й ознакові слова. З діалектних прикметників зафіксовано *гречний* 'чемний, увічливий', *красний* 'дуже гарний', *файний* 'гарний': В тебе *гречна* жінка, вона, як чую, "викає" тобі (с.149); О, спасибі, *красна* Дзвінко, що ти мене зрозуміла (с.180); На тобі дві [ложки], на тобі чотири, і ще *найфайнішу* п'яту (с.129). Діалектні дієслова – це *тямити* 'пам'ятати', *узріти* 'побачити': Ах, рідний мій, ви моє ім'я *тямите* (с.95); Коли ж *узрю* тебе, зірнице ясна, вишневий цвіте, зілля барвінкове? (с.139).

У мові поеми "Довбушева слава" засвідчено й поодинокі гуцульські діалектні фраземи, наприклад *закувати в диби* 'позбавити волі, відправити на каторгу', *держати коротко* 'гнобити': Одних в'язали і на кіл саджали, а найсильніших *закували в диби* (с.109); Чому ж то в мене такі хлопи покірні, хоч я їх теж дуже *коротко держу* (с.79).

За винятком деяких морфологічних діалектних, мова поеми Юрія Шкрумеляка "Довбушева слава" містить низку гуцульських лексичних діалектизмів, проте їх використання не переобтяжує текст і не утруднює її сприймання. Водночас гуцульські діалектні лексичні одиниці разом із деякими морфологічними, введені в мовлення персонажів, виконують важливі функції в тексті художнього твору. Однією із них є забезпечення етнографічної

достовірності та художньої переконливості зображуваного. Без використання гуцульської діалектної лексики повною мірою цього досягти не можна. Крім того, проаналізовані діалектизми виконують і експресивну функцію, яка ґрунтується на опозиції нормативного й діалектного в одному тексті. "Діалектне слово в літературному творі вносить в текст особливу експресію, враження свіжості, небанальності. Багато діалектних слів самі собою видаються дуже виразними, що в більшості випадків відповідає дійсності. Така виразність діалектної лексики ґрунтується на відношенні її в тексті до лексики літературної, експресивний заряд кожного діалектизму кваліфікується на тлі літературної лексики і розцінюється з погляду останньої" [2, 331].

Автор поеми ощадно послуговується можливостями гуцульського говору, уникаючи великого нагромадження в тексті гуцульських діалектних одиниць, однак і обмеженим корпусом таких елементів йому вдалося відтворити гуцульський колорит.

1. Гуцульські говірки. Короткий словник / Відп. ред. Я. Закревська. – Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. – 232 с.
2. *Оссовецкий И. А.* Диалектная лексика в произведениях советской художественной литературы 50-60-х годов / И. А. Оссовецкий // Вопросы языка современной русской литературы. – М.: Наука, 1971. – С.301-385.
3. Словник буковинських говірок / За заг. ред. Н. В. Гуйванюк. – Чернівці: Рута. 2005 – 688 с.
4. *Хобзей Н.* Гуцульські світи. Лексикон / Наталя Хобзей, Оксана Сімович, Тетяна Ястремська, Ганна Дидик-Меуш. – Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2013. – 668 с.
5. *Janów J.* Słownik huculski / Jan Janów / Opracował i przygotował do druku Janusz Rieger. – Kraków: Wydawnictwo Naukowe DWN, 2001. – 294 s.

The article analyses gutsul dialectal features in Yurii Shkumeliak's poem "Dovbusheva slava" (Dovbush's Glory). Morphologic dialectal features and semantic groups of lexical dialecticisms have been determined and described. Their meaning and usage have been revealed and illustrated in the poem. Peculiarities of usage of dialectal units have been shown in language of the poem.

Key words: *dialecticism, gutsul vocabulary, gutsul dialect, Shkrumeliak, morphologic dialectal features.*

В статье проанализированы гуцульские диалектные черты в поэме Юрия Шкрумеляка "Довбушева слава". Охарактеризованы морфологические диалектные признаки, установлены семантические группы лексических диалектизмов, определены их значения и проиллюстрировано употребление в поэме. Указано на особенности использования диалектных единиц в языке поэмы.

Ключевые слова: *диалектизм, гуцульская лексика, гуцульский говор, Шкрумеляк, морфологические диалектные черты.*

УДК 811.161.2+811.162.1:81'373.7
ББК 8186

Дарина Мицан

ФРАЗЕОЛОГІЗМИ З КОМПОНЕНТОМ «*ВУСА*» В УКРАЇНСЬКІЙ ТА ПОЛЬСЬКІЙ МОВАХ

Стаття присвячена дослідженню фразеологізмів із компонентом «вуса» в українській та польській мовах. Описано їх значення та спільні семантичні поля, які вони утворюють. Також здійснений аналіз українських та польських фразеологізмів з точки зору їхньої еквівалентності (повні, часткові, а також ті, що не мають відповідника).

Ключові слова: *фразеологізм, фразеологічна одиниця, соматизм, семантичне поле, еквівалентність.*

Вивчаючи фольклорну творчість будь-якого народу, можна виявити як схожість, так і відмінність у трактуванні символіки окремих елементів людського тіла. Характерні елемен-

© Мицан Д., 2014–2015

ти зовнішності чоловіка – певна зачіска, наявність або відсутність бороди чи вусів – виконують різні функції. Ці елементи продиктовані етнопсихологією. Вуса ще в позаминулому столітті уособлювали мужність, силу, свободу, гордість їх володарів.

Кому, як не українцям, знати, що вуса при потребі можуть виглядати суворо, виклично, і ледь не демонічно. За це ми маємо подякувати козакам. Приміром, на зображенні найбільш типового образу українця присутні чуб і вуса. І не просто вуса, а справжні козацькі. Вуса, якими дуже пишалися козаки, постійно їх доглядали, піклувалися, щоб вони були якомога довші. Серед козацтва вважалося: чим довші вуса – тим вони гарніші і красномовніше говорять про їх господаря. Вуса, на думку кожного козака, – ознака гідності і слави. Про запорожців говорили: «Вуса мали такі, що як розправить їх козак руками в обидва боки, то і в ворота не ввійде» [1, с. 4].

Образ чоловіка з вусами стереотипний також у поляків. Це й не дивно, адже багато відомих поляків у всі часи носили вуса. Серед них королі Болеслав Хоробрий, Владислав Ягелло, Ян ІІІ Собеський; головнокомандуючий Юзеф Пілсудський. З нової історії Польщі славними вусами можуть похвалитися Лех Валенса, Адам Малиш та інші.

Шляхта настільки захоплювалася вусами, що почала їх оспівувати в поезії. Під кінець XVIII ст. в „Odzie do wąsów" знаходимо такі рядки:

„Ozdobo twarzy, pokrętne wąsy,
Nosa mojego dwie pął-kotwice", або ще
„Gdy szli na popis rycerze nasi
A męstwem tchnęła twarz okazała,
Maryna patrząc szepnęła Basi:
Za ten wąs czarny życie bym dała" [5, с. 42-43].

Жоден шляхтич, який себе поважав, не дозволив би собі зголити вуса, бо це був символ його статусу і чоловічості.

У літературі та образотворчому мистецтві образ як українського козака, так і польського шляхтича обов'язково асоціювався з вусами, які часто трактувалися як захист проти всього чужого, а навіть як символ національності.

Від середини XIX ст. вуса носили представники еліти на знак непокори до тогочасних політичних устроїв. Це також було символом самовираження.

У XXI ст. все набагато простіше. Нема фанатичної пристрасті до цього атрибуту представників сильної статі. Носити чи не носити вуса – кожен вирішує сам.

Щодо мови, то у кожній мові можна виділити групу фразеологізмів, одним із компонентів якої є назва органів людського тіла або його частин, а також їхні риси [6, 135]. Такі фразеологічні одиниці називаються соматичними (далі СФО), а їхні компоненти – соматизмами.

Останнім часом з'явилася значна кількість праць порівняльного характеру, присвячена дослідженню соматичних фразеологізмів двох або більше мов: А. Пайджіньська (на матеріалі польської, чеської і словацької мов), М. Горди (польської і російської), Е. Міхов (польської і болгарської), А. Смерчко (російської, української і польської), А. Неруш (чеської і української).

Власне назви частин людського тіла продуктивно використовуються як метафоричні і метонімічні універсалії при утворенні фразеологізму [2, 130]. Називання нового предмету у людини супроводжується асоціаціями, насамперед з тими предметами, які вона добре знає, що постійно знаходяться біля неї. Мовознавці зауважили: завдяки тому, що частини тіла постійно перед очима, вони і стають специфічним еталоном для порівняння [4, 104]. Таким чином легко пояснити наявність в інших мовах численних аналогів ФО з соматичним компонентом, які є близькими за структурою, складом і образною спрямованістю вживання.

Однак різні частини тіла мають різний ступінь продуктивності при утворенні метафор. Назви *паха, пазуха, пупець* у складі соматичних фразеологізмів різних мов використовуються дуже рідко, натомість лексеми *голова, рука, серце, нога, око* часто. Найбільш продуктивними є лексеми – соматизми, функції яких в організмі людини є найбільш зрозумілими, саме з цим пов'язана легкість їх переосмислення. Під час проведення дослідження з'ясувалося, що в утворенні СФО (в українській та польській мовах) бере участь біля сорока назв частин людського тіла. Найбільша частота вживання характерна для соматизмів *око, серце, голова, рука, нога, язик* [3, 46].

Отже, **об'єктом** нашого дослідження є невелика група ФО польської і української мови, до складу яких входить соматизм *вуса (wąsy)*.

Мета цієї статті – описати наявні фразеологізми з компонентом-лексемою *вуса*. Виділити семантичні поля, які утворюють фразеологіз-

ми в досліджуваних мовах, а також зіставити усі зібрані фразеологізми на наявність еквівалентних пар. Усі наведені фразеологізми бралися з фразеологічних словників обох мов. Значна більшість усіх фразеологізмів як української, так і польської мов містить лексичну форму *вус (wąs)* замість *вуса (wąsy)*. Це можна пояснити тим, що і для українців, і для поляків вони є одним цілим тому і трактуються як цілісність.

Скільки існує типів вусів? Станіслав Скорупка в „Słowniku frazeologicznym języka polskiego" називає понад 60 визначень цієї чоловічої оздоби, наприклад, *wąs nastroszony, nastrzępiony, ostry, opuszczony, podskubany, augustowski, sarmacki, szlagoński* та ін. На відміну від цього польського словника, який був укладений набагато швидше і фразеологізми трактував дуже широко, український словник не подає таких словосполучень, оскільки до сьогодні триває дискусія, чи такі сполуки зараховувати до фразеологізмів.

Тому при детальному аналізі вибраних фразеологізмів у першу чергу впадає у вічі їх велика кількість у польській мові. Це радше фразеологічні епітети, які просто відображають опис зовнішнього вигляду. Крім цього, досить часто подається тлумачення, що саме це за вуса. Наприклад, *wąs muszkieterski* довгий, закручений, *sitarski wąs* великий, обвислий, *szwedzki wąs* пострижений, *wąs do góry* підкручений, *wąs tatarski* ріденький і звисає, *wąs od ucha do ucha* дуже довгий. Натомість в українській мові такої великої кількості фразеологізмів з описом вусів не простежується. Це могло статися з кількох причин. Польща завжди була більш європейською державою, що зумовлено навіть її географічним розташуванням. Європейська культурна спадщина (насамперед літературна і художньо-прикладна), а також різні економічні та торгові зв'язки, політичні рухи та настрої швидше потрапляли на її землі. А вже пізніше за її посередництвом це все приходило до нас в Україну. Для українців, як уже згадувалося, зрозумілим і відомим був типаж чоловіка з козацькими вусами.

Також в обох мовах є фразеологізми-порівняння з лексемою *вуса*, наприклад *вуса як мітли, wąs jak miotła, jak szczotka, jak szydło, jak u suma*. Такі ФО не потребують тлумачення, оскільки воно закладене у слові-порівнянні. Якщо не відштовхуватися від словника, то в українській розмовній мові можна зустріти схожі фразеологізми: *вуса як у сома* і *вуса як у кота.*

Як компенсація браку українських фразеологізмів з описом вусів, у цій мові є чимало ФО, які утворюють семантичне поле байдужості. Синонімічний ряд творять такі ідіоми: *хоч би вусом моргнув* – не звертає уваги, не реагує; байдужий, спокійний, *хоч би вусом повести* не зважати ні на що, не реагувати*, і вусом не вести,/ не рушити,/ не моргнути* не звертати ніякої уваги, не реагувати, *і в вус не дути* – бути байдужим до всього, не турбуватися ні про що.

В українській та польській фразеології часто присутня вказівка на ознаку статевої зрілості юнаків певного перехідного віку, прикмети їх змужніння і дорослішання – вуса. Колись у багатьох слов'ян був відомим обряд постригини, який свідчив про перехід хлопця з віку дитячого до віку юнацького, а перше гоління – перехід від юнацтва до стану дорослого чоловіка. Голили тільки бороду, а вуса як ознака зрілості залишалися. В українській мові є відомими фразеологізми, що свідчать про цю зрілість, наприклад,*(юнак) під вусом,* або *ходити під вусами.* У польській мові також є ФО з таким самим значенням: *(chłopak) pod wąsem, wąs puszcza się, wąs sypie się (pod nosem).*

В українській фразеології є фразеологізм *самі з вусами.* Він вживається як відповідь людини, яка підкреслює свою зрілість, досвідченість, вправність і натякає на те, що її співрозмовник не має вікової переваги.

Також лише в українській мові існує фразеологізм-антонім до наведеного значення дорослості, а саме *молоко під вусами не обсохло.* У такий спосіб характеризується особа дуже молода, неповнолітня, недосвідчена.

На окрему увагу заслуговує кілька польських ФО, які можемо виділити в самостійне семантичне поле зі значенням способу висловлювання. Це є *mamrotać, / mówić, / mruczeć, / fuknąć pod wąsem.* Усі наведені фразеологізми є синонімами і вживаються до когось, хто висловлюється невиразно і тихо. Фразеологізми є поодинокими і тому не можуть утворювати якесь спільне семантичне поле.

У нашій мові відомим є фразеологізм *сміятися з-під вуса,* який має значення нишком утішатися, злорадіти з приводу чогось. Його польський відповідник *uśmiechać się pod*

wąsem має дещо інакше значення, а саме непомітно.

Українська ФО *мотати (собі) на вус* має кілька значень: придивлятися, прислухатися до чогось, помічати, робити висновки, враховувати і розбиратися, з'ясовувати щось. Цей фразеологізм має польський відповідник, але тільки формальний (співпадає зовнішня форма фразеологізму, зовнішня – семантичне значення є цілком інакше). *Namotać na wąs* означає мати до когось відразу, вгадувати поглядом чиїсь погані наміри.

Якщо щось відбувається швидко, миттю, то українці про це кажуть *і вусом не моргнеш.* Натомість у поляків про те, що відкидається або забувається, говориться *to co spadło z wąsa.*

Останні польські фразеологізми з компонентом *вуса* вживаються радше до тварин, ніж до людей. Так, *poruszać wąsem, strzyć wąs* стосується зайця або кроля.

Таким чином, проаналізовано 14 українських і 22 польські фразеологізми з компонентом *вуса*. Як бачимо, в польській мові їх дещо більше. Більшість ФО утворюють спільні за значенням семантичні поля. Приміром, до спільного в обох мовах семантичного поля *зовнішній вигляд* належить тільки 1 український і 10 польських фразеологізмів. Поле *зрілості* моделюють 4 українські і 3 польські ФО. Поле зі значенням *байдужості* утворюють виняткова українські фразеологізми, яких є 6. Натомість зі значенням *способу висловлення* наявні лише польські – 4.

Крім того, є ще кілька фразеологізмів, значення яких виходить за рамки значень наведених семантичних полів. Українська мова має 3 такі ФО, а польська – 5.

Якщо ці фразеологізми аналізувати з точки зору фразеологічної еквівалентності, то вони відображають усі її типи.

Так, в обидвох мовах повними еквівалентами (відповідно до граматичної будови і семантичного значення) є такі пари: *(юнак) під вусом – (chłopak) pod wąsem* і *вуса як мітли – wąs jak miotła.* Останню пару зараховуємо сюди умовно, оскільки в ній у двох іменниках не співпадає категорія числа.

Прикладом часткової еквівалентності (різна зовнішня будова, але подібне внутрішнє значення фразеологізмів) є ФО *ходити під вусами, wąs puszcza się, wąs sypie się.*

Також часткову еквівалентність за зовнішньою формою (подібна зовнішня будова, але відмінності у значенні) презентують такі пари фразеологізмів: *мотати (собі) на вус – namotać na wąs, сміятися з-під вуса – uśmiechać się pod wąsem.* Хоча, якщо прискіпливо розглядати останні дві пари фразеологізмів з точки зору еквівалентності, то можна їх трактувати як зовсім різні фразеологізми, притаманні тільки одній з мов. У першій парі помітною є відмінність у виді дієслова. Українському недоконаному *мотати* у польській мові відповідає доконане *namotać.* Друга пара взагалі має дієслівні відмінності. Так, польським відповідником українського *сміятися* є *śmiać się.* Натомість у наведеному прикладі зустрічаємо дієслово *uśmiechać się.*

Усі інші проаналізовані фразеологізми трактуються як такі, що не мають відповідників у іншій мові і є характерними тільки для однієї з них (або української, або польської).

Відокремлені спільні семантичні поля підтверджують думку про спорідненість двох слов'янських мов. А наявність ФО тільки в одній мові – про специфічну мовну картину світу. Кожна мова віддзеркалює реалії характерного світосприйняття її носіїв.

Як бачимо, *вуса* не є популярним компонентом ані української, ані польської соматичної фразеології. Це пояснюється тим, що вони, як частина тіла, не мають жодного смислового навантаження і не відповідають за жодні життєздатні процеси в житті людини. Людина спокійно може обходитися і без них. Вони є винятково носієм естетичності і вподобань їх власника. Крім того, їх носіями є тільки чоловіки, тобто більшій частині населення вони взагалі не притаманні.

Проаналізований матеріал є тільки невеликим фрагментом соматичної фразеології української та польської мови, але навіть і ця кількість наведених фразеологізмів – із не найбільш "популярним" соматизмом – є підтвердженням антропоцентричного світосприйняття як українців, так і поляків.

1. *Жук Г.* Підкручу я чорні вуса / Г. Жук // Вільне життя плюс № 62. – Тернопіль, 2012. – 16 с.
2. *Потебня О.* Естетика і поетика слова /О. Потебня. – К.: Мистецтво, 1985. – 302 с.
3. *Ужченко В., Ужченко Д.* Фразеологія сучасної української мови / В. Ужченко, Д. Ужченко. – К.: Знання, 2007. – 494 с.
4. *Чайко Т.* Названия частей тела как источник метафоры в апеллятивной и ономастической лексике / Т. Чайко // Вопросы ономастики. № 8-9. – Свердловск, 1974, С. 98-106.

5. *Adrjański Z.* Złota księga pieśni polskich: pieśni, gawędy, opowieści / Z. Andrjański. – Warszawa: Bellona, 1994. – 134 s.
6. *Krawczyk A.* Cechy części ciała jako tworzywo semantycznej struktury związków frazeologicznych (na materiale gwarowym) / A. Kowalczyk // Z problemów frazeologii polskiej i słowiańskiej, t. 1, / [pod red. M. Basaja, D. Rytel]. – Wrocław 1982. – S. 135-143.

Джерела

1. Словник фразеологізмів української мови / [укл. В. М. Білоноженко, І. С. Гнатюк, В. В. Дятчук, Н. М. Неровня, Т. О. Федоренко]. – К.: Наукова думка, 2003. – 1097 с.
2. Słownik frazeologiczny współczesnej polszczyzny / [pod red. S. Bąby i J. Liberka]. – Warszawa: PWN, 2002. – 1096 s.
3. Słownik frazeologiczny języka polskiego: t. I-II / [pod red. S. Skorupki]. – Warszawa: Wiedza Powszechna, 1977.

Статья посвящена фразеологизмам с компонентом «усы» в украинском и польском языках. Было описано их значение и общие семантические поля, которые они образуют. Также анализируются украинские и русские фразеологизмы с точки зрения их эквивалентности (полные, частичные и те, которые не имеют соответствия).

Ключевые слова: *фразеологизм, фразеологическая единица, соматизм, семантическое поле, эквивалентность.*

The article deals with the idioms with the component "moustache" in both Ukrainian and Polish languages. The meanings and common semantic circles formed by them are studied. The idioms of both languages from the point of view of their equivalence (full, partial or without equivalent) are analyzed.

Key words*: idiom, phraseological unit, somatizm, semantic circle, equivalence.*

УДК 801.8:659. 123 (438)
ББК 80. 9

Олена Пелехата, Оксана Войтків

ОСНОВНІ ТИПИ АЛЮЗІЙ У РЕКЛАМНОМУ ТЕКСТІ ПОЛЬСЬКОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ

У статті аналізуються типи алюзії як прозорого стилістичного прийому, який дозволяє привернути увагу потенційних покупців. Використання різних типів алюзії наповнює образ конотаціями, викликаючи «потрібні» емоції слухача.

Ключові слова: *реклама, алюзивність, текст масової комунікації, засоби та способи передачі інформації.*

Мова реклами віддавна приваблює мовознавців. Достатньо праць присвячено дослідженню фонетичного, лексичного, морфологічного, синтаксичного рівнів рекламних текстів. Адже у наш час реклама активно проникає в мовлення людей і певним чином впливає на розвиток мови. Домінантною ознакою сучасної мас-медійної мови є *алюзивність* – «такі діалогічні зв'язки, за яких один текст уміщує конкретні та явні посилання на попередні тексти» [6]. Беззаперечна актуальність цього напряму вивчення мови ЗМІ (на матеріалі української, російської, англійської мов) привернула увагу багатьох сучасних дослідників, зокрема Л. Р. Дускаєва, О. А. Ільченко, Ю. А. Мельник, Т. Поль, О. К. Рябініна, Н. О. Сунько.

Метою нашої статті є – проаналізувати алюзію у рекламі польського телебачення як один з виразних стилістичних прийомів, що дозволяє наповнити образ відомими та несподіваними конотаціями, і, як наслідок, – вплинути на потенційного покупця та різко збільшити продажі.

Етимологія слова *реклама* походить від латинського дієслова *reclamare* у значенні «голосно кричати, закликати до чогось, галасувати, робити гармидер. Цей термін відображається і в інших мовах, краще і більш поширено описує цю діяльність. Англійський термін *advertising,*

© Войтків В., Пелехата О., 2014–2015

що походить від дієслова *advert*, означає «привернути увагу, скерувати увагу на щось». У французькій мові крім слова *réclame* на позначення поняття «реклама» є ще й *publicité*. Це визначення підкреслює загальне і всеохоплююче функціонування реклами. Натомість німецька назва реклами *Werbung* (походить від дієслова werben – старатися, здобувати, притягувати, намовляти, вербувати) підкреслює персвазійність наміру того, хто рекламує [2, 14]. Під поняттям «реклама» часто розуміється первинний засіб спілкування між клієнтом та фірмою.

Вчені-мовознавці визначають рекламу як самостійний вид тексту масової комунікації, що має свої особливості, і спільно з масовою комунікацією використовує засоби та способи передачі інформації [4]. Під рекламним повідомленням розуміється насамперед сенс переданої інформації. У цьому зв'язку можна навести судження М. Р. Проскурякова, що вивчав концептуальну структуру тексту і, зокрема, що розглядав «процес функціонування системи сенсу» тексту. Один з елементів схеми рекламної комунікації – комунікатор (автор ідеї, або автор тексту), який «будучи готовим до створета повідомлення і володіючи, з одного боку, тезаурусом, тобто певною сукупністю знань про зовнішній світ і типових ситуацій, що виникають в ньому, а з іншого – лінгвістичною компетенцією, тобто знанням системи мови, реалізує функцію породження концептуальної інформації» [7].

Створення рекламного тексту є доволі клопітким і тривалим процесом. Складанню рекламного тексту передує значна підготовча робота. Рекламодавцеві слід з'ясувати характеристики товару (матеріальний продукт чи послуга, цінність товару, особливості його реалізації, у певних випадках – властивості товару). Також слід визначити соціальні характеристики покупців, їхні потреби, мотивації, вік тощо; сформулювати мету рекламного звернення; обрати канал передачі рекламної інформації (телевізійна, друкована, зовнішня реклама) та ін. Кожний із цих етапів підготовки й визначатиме зміст, побудову й оформлення рекламного тексту.

Текст у телерекламі повинен бути простим і зрозумілим, з огляду на те, що чим складніша конструкція, тим більше часу займає її розуміння і усвідомлення. Реклама зазвичай обмежена в часі, переважно це 29 – 32 секунди.

Паралельно із закадровим текстом глядачем показують відеоряд. Зорові образи людина запам'ятовує, кодуючи їх у мовні конструкції. Відео в рекламі, як стверджують науковці, відіграє роль «заготовлених» зорових образів, міцно пов'язаних із текстом. Переглядаючи знайоме відео, людина мимоволі пригадує текст, якого б, певно, не відтворила без цієї своєрідної відеопідказки [1, 83]. Саме «підказки» вважаємо за алюзію до чогось вже відомого глядачеві. Відео і вербальний компонент нерозривно поєднані, їх взаємодія повинна викликати необхідний ефект – результативно вплинути на свідомість потенційного покупця, чи користувача.

Літературознавчий словник подає нам таке визначення терміну: «Алюзія (лат. allusio – жарт, натяк) художньо-стилістичний прийом, натяк відсилання до певного літературного твору, сюжету чи образу, а також історичної події з розрахунку на ерудицію читача, покликаного розгадати закодований зміст» [3, 29 – 30]. Тобто алюзія – це те, що вже відоме реципієнтові, однак за певних умов. Читач, або ж слухач повинен володіти фоновими знаннями, для того щоб розшифрувати алюзію. Алюзія розрахована на те, що реципієнт помітить її і сприйме її в зіставленні з першоджерелом і належним чином зрозуміє сенс вживання.

Алюзія є одним із найефективніших прийомів у рекламі, що полягає у використанні відомих глядачеві фрагментів культури та з певною конотацією, асоційованих з певною емоцією. Зазвичай це назви кінофільмів, творів мистецтва, рядки з популярних пісень, віршів, афоризмів, фразеологізмів. У рекламних текстах знаходимо посилання на політичні гасла, висловлювання відомих людей, події історії та сучасності, традиції та звичаї, твори мистецтва та явища масової культури, а також різні стандартні формулювання, що використовуються в повсякденному житті.

Який ж механізм дії алюзії на того, хто її сприймає? В основі актуалізації алюзії знаходяться фонові знання глядача, або читача. Фонові знання – «це вся сукупність знань культурно- і матеріально-історичного, географічного і прагамалінгвістичного характеру, які, як передбачається, є у носія тієї чи іншої мови» [5]. Без наявності цього мінімуму алюзія залишається не актуалізованою потенцією.

Проаналізувавши рекламні тексти, що транслювалися на польському телебаченні,

виокремлюємо наступні типи алюзій: І. Міфологічні алюзії, 2. Релігійні алюзії, 3. Алюзії до казок, 4. Алюзії до літературних творів, 5. Алюзії до пісень, 6. Алюзії до прислів'їв, 7. Алюзії до фільмів, 8. Фразеологічні алюзії.

Міфологічні алюзії. У цій категорії знаходяться реклами, в котрих зображено античну міфологію. Ці ознаки присутні як і у відеоряді, так і в самому тексті. Для того, щоб відтворити настрій цієї епохи, творці реклам зверталися до різноманітних античних міфів, або ж сягали до конкретних постатей цих міфів.

Реклама магазину побутової техніки Mix Electronics розпочинається тим, що перед продавцем-консультантом раптово з'являється Зевс та могутнім голосом промовляє: *«Człowieku, Prometeusz dał ludziom ogień, a ja chcę im dać epickie narzędzie, potężne jak moja błyskawica».* Продавця навіть не дивує несподівана поява античного бога, він спокійно його вислуховує, ствердно киває головою і відповідає: *«Zeusie, zejdź na ziemię, błyskawica to historia, my tu mamy naprawdę boski sprzęt, oto notebook Samsung R 540...».* Зевс після таких слів втрачає позицію. А продавець, який водночас є наратором реклами надає технічні дані «boskiego sprzętu» – ноутбука Samsung. Слід зауважити, що на тлі реклами лунає грецька мелодія і рекламований товар в останні секунди показу обрамлюється в один з видів грецьких візерунків – меандр.

Міфи Давньої Греції та Риму стали основою культур багатьох народів, не виняток – реклама. Міф має в собі метафоричний та символічний характер, тому наділений багатим універсальним змістом. Міфологічна свідомість є найдавнішою формою розуміння і осмислення світу, розуміння природи, нашого суспільства та людини, вона мислить символами: кожен герой, образ позначає певне явище, чи поняття. Творці реклами звертаються до міфів ще й тому, що у ньому немає абстрактних понять, все дуже конкретне, персоніфіковане, оживлене. Такі реклами містять в собі дух тієї епохи, яка характеризувалася людинолюбством (у центрі – людина, її фізичне й духовне життя), піднесенням земної краси, а це є важливим для сучасного споживача.

Релігійні алюзії. Реклама в певній мірі відображає життя, експлуатує деякі елементи дійсності. Власне тому й іноді послуговується релігійними мотивами. Релігійні символи асоціюються перш за все з високими почуттями, а сучасна людина потребує їх, сумує за ними. До того ж, у глядача складаються позитивні асоціації з тим чи іншим товаром, або послугою.

Один із біблійних сюжетів зображений у рекламі енергетичного напою Red Bull. Усі герої рекламного ролика – анімаційні. До Марії та Йосифа прийшли царі зі Сходу, щоб вшанувати малого Ісуса: *«Witajcie Maryjo i Józefie! My czterej mędrcy ze Wschodu. Przybyliśmy oddać hołd dziecięciu».* Діва Марія здивована: *«Skąd czterej? W Nowym Testamencie jest tylko trzech». «Cóż, jest nas czterech oto złoto, kadzidło, mirra i Red Bull»* – продовжують царі. *«Byk (з англ. Bull – бик)? Ale ja przecież mam już wołu»* – знову Марія. Царі пояснюють їй: *«Maryjo, Red Bull – to napój energetyczny, dodaje skrzydeł, skąd inaczej brałyby się niebiańskie zastępy?!»* Наприкінці появляється багато малих ангеликів, що пурхають і співають *«Alleluja»*. Очевидно, реклама знята для транслювання під час Різдвяних свят.

Доволі часто такі реклами викликають суперечності у почуттях клієнта, оскільки не все те релігійне у рекламі збігається зі справжньою релігійною дійсністю. Безперечно, такі реклами викликають бурхливі дискусії, скандали і навіть заборону на її показ, нерідко це викликає культурологічний шок у реципієнта, але таким чином звертається увага потенційного клієнта. Однак творці реклами усіма способами намагаються здобути успіх, тільки б привернути увагу.

Алюзії до казок. Сучасні реклами використовують широкий обсяг засобів для переконування глядачів. Тому виробники дедалі частіше звертаються до якнайменш традиційних форм подачі змісту реклами. Доволі часто саме казки стають джерелом реклами. Тоді є більша ймовірність ефективної дії на свідомість реципієнта.

Один із операторів мобільного зв'язку Польщі Heyah використав у своїй рекламі певні елементи казки «Червона Шапочка» братів Грімм. Рекламний ролик представлений у вигляді короткого фрагменту казки. Червона Шапочка поспішає через ліс до бабусі: *«W podskokach poprzez las do babci śpieszy Kapturek, uśmiecha się caly czas do słonka i do chmury. Czerwony Kapturek, wesoły Kapturek pozdrawia cały świat».* Але неочікувано для глядача потрапляє у пастку і кричить *«Aaaaaa».* З-за кадру кажуть: *«No dobra, nie umiemy opowiadać bajek. U nas trzy grosze – to zawsze trzy grosze».* Тим, хто задумував рекламу важливо донести до майбутнього клієнта, що їхня

компанія – солідна, не обіцяє нікому «казочок», якщо є визначена ціна, то вона такою й залишеться.

Анімована реклама з казковими елементами зацікавлює своєю небуденністю. Виникає ситуація, за якої глядач дивиться рекламу не заради продукту, котрий рекламується, а з цікавості, що ж цього разу видумали і чи буде та реклама такою ж цікавою, як і попередня. Але від цього вона не стає менш дієвою. Казки часто стають взірцем для творення фабул нових реклам. Такий рекламний текст потужніше діє на глядача, все відбувається в досить безневинний спосіб, адже потенційний клієнт поринає в казковий світ. Такі реклами найчастіше викликають довіру і позитивні емоції, які й надалі асоціюватимуться із тою чи іншою фірмою.

Алюзії до літературних творів. Творці сучасної реклами вдаються до використання у рекламних текстах алюзій до конкретних літературних творів. Зазвичай у рекламах згадуються назви творів, герої та образи, фрагменти цитат, або ж слова, які точно викличуть у обізнаного глядача асоціації саме з цим літературним шедевром. Глядач отримує задоволення від того, що йому вдалося розшифрувати інформацію, котра була подана йому в рекламі. Він видобуває раніше засвоєну інформацію, співставляє її із цією, що надається йому в момент реклами.

У рекламі прального порошку Polena 2000 є алюзія до історичного роману Генрика Сєнкєвича «Potop». Двоє братів Кузьма і Дем'ян у творі запитували батька: *«Ojciec prać?»*, на що їм батько відповідав: *«Prać!»* (у значенні бити ворога). Такі ж слова використані і в рекламі прального порошку, але, звісно ж, із контексту зрозуміло, що це стосується прання, а не побиття. Наприкінці можемо побачити жінку, яка закриває пральну машину. *«Polena sprawdza się w praniu»* – так завершується відео ролик.

Звичайно ж, реклами звертаються не до всіх літературних творів, скоріш до тих, які міцно закарбувалися у пам'яті людей, які здобули світове визнання. Реклама – явище масової культури, тому вона повинна давати можливість розуміння скритого сенсу і простому читачеві, і освіченому інтелектуалістові.

Алюзії до пісень. Алюзії до пісень у рекламних текстах відіграють різноманітні функції. Це, як і в інших випадках, справляє насолоду глядачам розкодовувати інформацію, а зі сторони творців реклами – нав'язати клієнтам потрібну думку, тобто – бажання володіти товаром, або ж скористатися пропонованими послугами.

Реклама магазину Biedronka за допомогою уривків з польських застільних, патріотичних та жартівливих пісень намагається вплинути на почуття «польськості» і патріотизму своїх клієнтів: *Czerwone jabłuszko przekrojone na krzyż, czemu ty... Płynie Wisła, płynie po polskiej krainie... Cztery razy po dwa razy, osiem razy raz po raz, o północy... Bo wszyscy Polacy to jedna rodzina...* Кожен уривок із пісні співає анімаційний персонаж – продукт, що продається в цьому магазині. *«Czerwone jabłuszko...»* співають яблука, *«Płynie Wisła...»* співають шпроти, *«Cztery razy...»* – булки, *«Bo wszyscy Polacy»* звучить з «уст» консервованих грибів. Згодом у кадрі з'являється рис, який підстрибує і співає: *«Cin cian o cian cian»*. Потім звучить: Niemal 95% spożywczych produktów z Biedronki pochodzi z Polski i poleca się do tradycyjnych dań. Тому стає зрозуміло, що рис входить до тих 5 % продуктів, які не виробляються у Польщі, через те він у рекламі співає китайську пісню.

Ще одне завдання таких алюзій – викликати «потрібні» емоції у клієнтів (відчуття патріотизму, радощів, задуми, сентиментальності).

Алюзії до прислів'їв. Рекламодавці, використовуючи відсилання до прислів'я фактично уможливлюють дію первинного тексту. А прислів'я, як відомо, є мудрістю того, чи іншого народу, наділені повчальним та виховним сенсом.

Дія реклами відбувається у сім'ї. Додому приходить жінка, її донька вигукує: *«Mama!»*. Жінка радо її зустрічає і запитує: *«Cześć skarbie, jadłaś?»* Дівчинка відповідає: *«Niedobre»*. Макарони приготував чоловік і він запитує дружину: *«Ala, co ty mi za przepis dałaś, tego nie da się jeść»*. Вона відповідає: *«A wystarczyłło użyć Lubelli»*. Через певний час бачимо, що сім'я сидить за столом і смакує макаронами, приготовленими дружиною. Чоловік: *«Oj Aluniu, bez ciebie to się nie obejdzie»*. А жінка: *«Nie Piotrusiu, bez Lubelli»*. Потім чути: *«To niezwykły makaron. To Lubella. Lubella – smak i jakość idą w parze»*. Останній вислів відразу асоціюється із польським прислів'ям *«Śmiech i dobre sumienie zawsze w parze idą»*.

Завдяки зверненню до народної мудрості творці реклами досягають потрібного ефек-

ту – реципієнт сприймає таку рекламу як правдиву істину.

Алюзії до фільмів. Популярність того чи іншого фільму є причиною використання його мотивів у рекламних текстах. Завдяки цьому зростає зацікавленість реципієнта у самому перегляді реклами.

Реклама сосисок Berlinki Duo містить вказівку на відому американську мелодраму «Віднесені вітром». Персонажі анімізовані. Це польська реклама, однак персонажі розмовляють на англійській, але є переклад. У ролику представлені дві особи – Ретт Батлер і Скарлет О'Хара (це, звичайно ж сосиски Berlinki із людськими рисами, одягнені). Нижче поданий діалог, який відбувся між персонажами.

Berlinki Duo prezentują:

Скарлет: *Co robisz?*

Ретт: *Opuszczam Cię moja droga.*

Скарлет: *Nie, Rhett. Rhett, dokąd idziesz? Rhett, jeżeli teraz wyjdziesz, zjedzą Ci.*

Ретт: *Szczerze mówiąc nic mnie to nie obchodzi.*

Скарлет: *Nie mogę zaraz o tym myśleć, bo zwariuję, pomyślę o tym jutro.*

Реклама завершується слоганом: *Duety z najwyższej półki. Berlinki Duo. Są parówki i są Berlinki.* Під гаслом *"Berlinki Duo – duety z najwyższej półki"* розпочалася рекламна кампанія сосисок. *Berlinki Duo* – це дві сосиски в одній упаковці. Тому рекламодавці запрезентували ці продукти як пару із кінофільму.

Алюзії до фільмів є запорукою дієвості і результативності рекламного тексту.

Фразеологічні алюзії. Стійкі сполучення слів, тобто фразеологізми дозволяють виражатися в досить цікавий і нетиповий спосіб. А сучасна реклама має на меті вразити глядача якнайоригінальніше.

В рекламі «Produkty z Biedronki polecają się na grilla» розмовляють дві ковбаски:

– A gdzie jest musztarda?

–Widzi pan, znowu się spóźnia!

–Pewnie jak zwykle będzie po obiedzie.

– No to kiszka!

Тут є алюзія до фразеологізму «musztarda po obiedzie», який вживається для окреслення чогось непотрібного, такого, що вже не є актуальним. Гірчиця буде подана тоді, коли ковбаски будуть з'їджені і вона вже тоді не знадобиться. У цій ситуації спостерігаємо кореляцію прямого і метафоричного значення.

Вираз *«No to kiszka!»* є алюзією до «No to kicha», що означає незручність ситуації, яка склалася. З іншого боку означає виріб із м'яса, який власне рекламується.

Фразеологізми зазвичай мають метафоричний або ж метонімічний характер, в зв'язку з цим часто стають точкою опори гри слів. фразеологічні алюзії дозволяють якнайміцніше привернути увагу глядача до реклами. Це пов'язано з тим, що вони найбільш наближені то поточної мови, опираються на метафорі, мають експресивну функцію і служать для створення кумедних мовних ситуацій. З одного боку вони несуть в собі чіткий культурологічний сенс, а з іншого – в рекламі вживаються у буквальному значенні. Це знову ж таки викликає позитивні емоції та враження від переглянутої реклами і, відповідно, ненав'язливо примушує до купівлі того чи іншого товару.

Таким чином, алюзія є виразним стилістичним прийомом, який дозволяє привернути увагу потенційного покупця завдяки можливості передбачення змісту того, про що йдеться у рекламному сюжеті за допомогою попередніх знань, а саме – відомого алюзивного факту. Адже людина у такому випадку витрачає набагато менше часу для ознайомлення з невідомим товаром, людина довіряє своїм знанням. Таке збереження часу та довіра до власного досвіду дозволяє вважати алюзію у рекламі основним джерелом успіху у побудові продаж.

1. *Карпенко Олена.* Троянські коні телереклами: Мовні маніпуляції. – К.: Смолоскип, 2007. – 114 с. – (Лауреати "Смолоскипа").
2. *Zimny R.* Kreowanie obrazów świata w tekstach reklamowych, Trio, Warszawa 2008, 345 s.
3. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремка. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 752 с. (Notabene).
4. *Бакалець К. Я., Сурodейкіна Т. В.* Алгоритм лінгвістичного аналізу тексту [Електронний ресурс]. – Режим доступу: URL: http://www.rusnauka.com/11_NPE_2012/Philologia/4_108362.doc.htm – Назва з екрана.
5. *Белоножко Н.Д.* Аллюзия и её текстовая роль [Електронний ресурс] // Тр. МГТА : электрон. журн. – 2010. – Вып. 16. – Режим доступу: URL: http://www.e-magazine.meli.ru/vipusk16.html – Назва з екрана.
6. *Ільченко О. А.* Джерела виникнення інтертекстуальності в україномовних ЗМІ початку XXI ст. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: URL: http://ukrmova.com.ua/zmist-zhurnalu/vipusk-11/dzherela-viniknennya-intertekstualnosti-v-ukraïnomovnix-zmi-pochatku-xxi-st/ – Назва з екрана.
7. Особливості складання рекламних текстів [Електронний ресурс]. – Режим доступу: URL: http://ua-referat.com / Особливості_складання_рекламних_текстів – Назва з екрана.

В статье анализируются типы аллюзий как прозрачного стилистического приема, который разрешает привлечь внимание потенциальных покупателей. Использование разных типов аллюзии наполняет образ коннотациями, вызывая «нужные» эмоции слушателя.

Ключевые слова: *реклама, аллюзивность, текст массової коммуникации, средства и способы передачи информации.*

In article is analyzed the types of allusions as transparent stylistic technique, that allows you to attract the attention of potential buyers. Using different types of allusions fills the image by connotations, causing the «right» emotions of the listener.

Key words: *advertising, allusion, into mass communication, means and methods of information transfer.*

ББК Н16=411.1*32
УДК 811.161.2'37

Ірина Джочка

ТЕРМІНИ НА ПОЗНАЧЕННЯ РІЗНИХ ГРУП ЧАСТОК В УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ: ПРОБЛЕМА НЕОДНОЗНАЧНОГО ТРАКТУВАННЯ

Проаналізовано різні концепції типологізування часток, розглянуто та систематизовано варіанти термінів на позначення певних розрядів партикул, запропоновано поділ усього континууму часток на об'єктивно-модальні; суб'єктивно-модальні; логіко-модальні; емоційно-експресивні; формотворчі.

Ключові слова: *частки, термін, класифікація, модальність, об'єктивна модальність, суб'єктивна модальність.*

Частки в системі службових слів як української, так і інших слов'янських мов становлять, очевидно, найбільш цікавий, строкатий, різноманітний за семантикою, функціями, відповідно й термінологічними трактуваннями клас мовних одиниць. Підтримуємо думку Флорія Бацевича, який вважає, що "попри чималу кількість публікацій, присвячених різноманітним аспектам походження, функціонування, смислової організації, синтагматичних особливостей, парадигмального впорядкування тощо часток різних мов, що дає вченим підстави говорити навіть про окремий напрям наукових пошуків – партикологію, частки залишаються однією з найтаємничіших сфер дослідження" [1, 5]. Незважаючи на численні мовознавчі студії, присвячені проблемі семантико-функційної класифікації часток, остаточно й однозначно це питання так і не з'ясовано. **Актуальність** запропонованої розвідки полягає в тому, що й досі спірними залишаються підходи, принципи чи аспекти, на основі яких варто здійснювати типологізацію сучасних партикул.

Метою дослідження є аналіз наявних у граматичній науці різноманітних підходів, аспектів щодо класифікації часток, з'ясування найбільш оптимальних та конструктивних принципів типологізації партикулятивної системи сучасної української мови.

Уперше термін частка використав М. Смотрицький у своїй «Граматіки Славенскія правилноє синтаґма» (1619), однак сучасне трактування частки як окремого класу службових слів було зафіксоване тільки 1926 року в "Українському правописі". На сьогодні найбільшого поширення набуло розуміння частки в її вузькому значенні (за В. Виноградовим). В енциклопедії "Українська мова" частки визначені як "незмінні службові слова, які надають реченням або членам речення додаткових значеннєвих відтінків, а також беруть участь у творенні дієслівних форм граматичної категорії способу" [15, 723].

Уперше класифікацію часток, виділивши вісім основних розрядів партикул як частини мови, здійснив **Володимир Виноградов**:

© Джочка І., 2014–2015

1) підсилювально-обмежувальні, або видільні (*навіть, і (й), ж (же), хоч (хоча), ще, та вже* і под.); 2) приєднувальні (*теж, також, до того ж, та й те, все* тощо); 3) означувальні (*якраз, що за, саме* та ін.); 4) вказівні (*ось, от, це* та ін.); 5) неозначені; 6) кількісні (*майже, приблизно, рівно* тощо); 7) заперечні; 8) модально-придієслівні [5, 546–553]. Як модально-придієслівні вчений кваліфікував питальні (*чи, хіба, невже*), окличні (*що за*) та частки, які в сучасних класифікаціях найчастіше трактуються як власне модальні (*наче, ніби, мов, мовляв*). Класифікація В. Виноградова стала однією з перших спроб ранжувати частки за семантико-синтаксичним принципом з урахуванням їх зв'язку з категорією модальності, проте на довгий час залишалась "хрестоматійною" в багатьох наукових розвідках та підручниках.

Зокрема, **автори "Російської граматики"** в руслі досліджень В. Виноградова виокремили шість функціональних груп часток: 1) формотвірні; 2) заперечні; 3) запитальні; 4) ті, що характеризують дію за протіканням у часі або за результативністю (придієслівні); 5) модальні; 6) стверджувальні або заперечні репліки (реплікові). Модальні партикули своєю чергою поділені ще на три розряди: 1) частки, які вносять ***емоційні*** та інші оцінки, які виражають безпосередні реакції мовця (підкреслюють, посилюють, акцентують повідомлення або його частину; виражають якісні характеристики; згоду чи незгоду, попередження, погрозу; побоювання, пропозицію; сумнів, невизначеність, подив тощо); 2) частки, що виражають різні типи ***волевиявлення*** (заклик до згоди, до очікування, прохання дати можливість зробити що-небудь, рішучість); 3) частки, які встановлюють різноманітні ***зв'язки і відношення повідомлення з його джерелом***, з іншими частинами повідомлення, з іншими подіями і фактами (виражають завершення або виявлення попереднього стану; відповідність чи невідповідність очікуваному; зв'язок з відомим; перевага чогось над чимось; своєчасність; одиничність і винятковість; протиставлення; зумовленість чи незумовленість; допустове відмежування; відношення повідомлення до його джерела) (*мов, мовляв, знай собі, виключно, і без того, ось тобі і*) [11, 727–729]. Попри деякі недоліки та відірваність такої класифікації від сучасних лінгвістичних теорій, на думку Світлани Педченко,"запропонована диференціація часток, чи не вперше вводить до складу "сем", що вони реалізують, прагматично орієнтовані смисли" (третя група модальних часток) [10, 83]. Принагідно зауважимо, що саме прагматичні аспекти часток є на сьогодні в центрі досліджень партикології.

Автори **академічного видання "Сучасна українська літературна мова: Морфологія"**, пропонуючи свій погляд на типологію часток, справедливо зауважують, що частки "різнорідні щодо своєї структури і функціонально-семантичних особливостей", відповідно й класифікувати їх необхідно за різними характеристиками [14, 501]. За структурними особливостями частки поділяються на три розряди: фразові, формотворчі і словотворчі. Серед фразових часток за їх функціонально-семантичними особливостями виділені такі групи: питальні, оклично-підсилювальні (оформляють певний комунікативний тип речення); власне модальні, стверджувальні і заперечні (виражають ставлення мовця до змісту всього речення); вказівні, означальні, кількісні, спонукальні, видільні, приєднувальні (виділяють у смисловому відношенні окремі компоненти речення) [14, 502].

Очевидно, що в проаналізованих класифікаціях нема єдиного логічного принципу поділу: формотвірні та словотвірні частки виокремлені за граматичним принципом, реплікові – за формою організації мовлення, придієслівні – за частиномовною ознакою. Практично у всіх класифікаціях виокремлюють таку групу, як модальні частки, хоча значення модальності виступає загальною ознакою частки як частини мови у більшості визначень, порівняймо: "До часток належать неповнозначні незмінні слова, які виконують ***модальну*** роль у складі слова або речення" [14, 501].

Модальність, за В. М. Бондаренком, – "мовна категорія, яка вказує на характер відображених у змісті речення об'єктивних зв'язків і на ступінь достовірності змісту того ж речення з погляду мовця" [2, 55]. Що ж до класифікації типів модальності, то найбільш поширеним є поділ, запропонований Н. Ю. Шведовою, згідно з яким виокремлені об'єктивна і суб'єктивна модальність. Дослідниця зазначає, що «крім закладеного в системі форм речення об'єктивно-модального значення, що відносить повідомлення в план реальності / ірреальності, кожний вислів, побудований на основі тієї чи іншої схеми речення, характеризується суб'єктивно-модальним значенням.

Якщо об'єктивно-модальне значення виражає характер відношення повідомлюваного до дійсності, то суб'єктивно-модальне значення відображає ставлення мовця до повідомлюваного» [11, 545]. З огляду на зазначені дефініції, очевидним є той факт, що частки виступають виразниками як об'єктивної модальності (ствердження, заперечення), так і суб'єктивної (впевненість / невпевненість, згода / незгода, гіпотетичність, експресивна оцінка тощо).

Незважаючи на висловлені міркування, модальні частки як семантико-функціональний розряд є об'єктом аналізу численних мовознавчих студій, а сам термін виступає, вочевидь, найбільш усталеним у сучасних дослідженнях, присвячених партикулам.

Зокрема, модальні частки як типологічний компонент виступають у дослідженнях К. Симонової, М. Давиденка, А. Загнітка, С. Педченко, Л. Бондаренко, Л. Бутко та ін.

Під час розгляду питання класифікації часток на винятковій складності указаної проблеми наголошує **Микола Давиденко**. У дисертаційній роботі "Частки української мови з погляду їх складу, функції та семантики" (1993) автор виділяє п'ять основних розрядів, зазначаючи водночас, що така класифікація є робочою: 1) частки, що актуалізують семантику висловлювань та їх частин, вносячи додаткові семантичні та емоційно-експресивні відтінки (вказівні, означальні (кількісно-означальні (*ледве не, майже, мало не, трохи не, чи не*) та визначувальні (*власне, рівно, просто, саме, точно, якраз*), видільні (обмежувально-видільні (*бодай, всього-на-всього, же, лише, навіть, оно, от, просто, тільки, хіба, хоч*) та підсилювально-видільні (*а, аж, адже, було, воно, впрост, все, геть, навіть, отож, пак, просто, там, ще* та ін.); 2) модальні (модально-вольові (*ану, давай, ну, нумо, хай*), власне модальні (*далебі, десь, ледве, тобто, хіба, хоч*), порівняльні (*мов, наче, ніби, тобто, себто*), стверджувальні, питальні, заперечні (власне заперечні та контекстуальні й ситуативні); 3) емоційно-експресивні (емоційно-експресивні та підсилювальні); 4) словотворчі; 5) формотворчі) [6, 8–9].

Одним з ґрунтовних та вагомих досліджень в українській граматичній науці стала дисертаційна праця **Катерини Симонової** "Формування складу і розвиток функцій модальних часток в українській мові" (1982). Увесь континуум часток дослідниця поділяє на три розряди: логіко-семантичні, модальні, емоційно-експресивні. Основну увагу вчена зосереджує на ранжуванні модальних часток із врахуванням результатів дослідження лінгвістичної модальності. Усі модальні партикули К. Симонова виокремлює в три групи: 1) частки для вираження ***об'єктивно-модальних*** значень: стверджувальні, заперечні, питальні; 2) частки для вираження ***суб'єктивно-модальних*** значень: переповідні, порівняльно-гіпотетичні, ймовірнісні; 3) частки для вираження ***волевиявлення*** мовця (спонукально-оптативні) [13, 7]. Поза межами аналізу залишились вказівні, видільні та означальні партикули, модальне значення в яких є периферійним.

Сфера наукових зацікавлень **Світлани Педченко** – функціонально-семантична параметризація модальних часток, серед яких учена аналізує стверджувальні, заперечні, питальні; спонукально-оптативні; обмежувально-видільні, порівняльно-гіпотетичні, вказівні, підсилювально-видільні тощо. Розглянувши різноманітні підходи щодо кваліфікації та класифікації різних розрядів часток, "беручи до уваги еволюцію поглядів на модальність і лінгвістичну природу часток, наявність у партикул ідентифікувальних та диференційних сем, особливості репрезентації ними того чи того субкатегорійного модального значення", мовознавець пропонує виокремлювати дві групи модальних часток. Першу – утворюють ***власне-модальні*** (модальні кваліфікатори). "Ядро цих часток становлять *порівняльно-гіпотетичні партикули* як репрезентанти епістемічно-модального субкатегорійного значення проблематичної достовірності, а периферію – *стверджувальні, заперечні, питальні та спонукально-оптативні (*або *волітивні)* частки, що є реалізаторами різноманітних об'єктивно- та суб'єктивно-модальних значень – реальності / ірреальності, категоричної достовірності, емоційно-оцінних аксіологічних, волюнтативних і оптативних тощо". До другої групи віднесено ***невласне-модальні,*** або ***логіко-модальні*** (модальні модифікатори), її формують "*вказівні* та *видільні* партикули, що перебувають на периферії репрезентантів модальності". При цьому недоцільним, на думку вченої, є "виділення в окремий розряд емоційно-експресивних часток, оскільки лексемам будь-якої серед названих груп властиво набувати в певному контекстному оточенні виразного конотативного забарвлення" [10, 85– 86].

Об'єктом дослідження у **Людмили Бондаренко** є вторинні частки як засоби створення різних типів модальності, зокрема дослідниця розглядає такі її типи: бажальну, констатуючу, питальну і заперечувальну. Частки, які здатні виступати виразниками вказаних модальних значень, відповідно належать до бажальних (оптативних), стверджувальних (погоджувальних), питальних, заперечних.

З'ясуванню природи неповнозначних лексичних комплексів, співвідносних з частками, присвячені розвідки **Лариси Бутко**. У результаті дослідження "за функціонально-семантичними ознаками виявлено такі групи партикулярних лексичних комплексів: питальні (*хіба ж ні, чи що*), оклично-підсилювальні (*ох яка, що за*), власне модальні (*ледве чи, навряд чи*), стверджувальні (*ну аякже, і точно*), заперечні (*де вже, так ні*), вказівні (*от і, ось і*), означальні (*все одно, рівно ж тільки*), кількісні (*трохи не, мало не*), спонукальні (*бодай би, та ну (ну-бо)*), видільні (*всього лише, лише (лиш) тільки*) і приєднувальні (*до того ж, ще й*)" [4].

Анатолій Загнітко, працюючи у сфері досліджень граматики службовості, теж наголошує на неможливості абсолютно послідовного розмежування функційних типів часток та встановлення їхньої належності до того чи того різновиду "у силу поліфункційності багатьох часток, що зумовлено їхнім комунікативно-ситуативним навантаженням". Однак учений все ж пропонує своє бачення типологізації часток за найзагальнішими характерними рисами у ***функційно-семантичному*** аспекті. Дослідник виокремлює такі угруповання партикул: "1) ***вказівні***: *це, то, ось, от, оце, он, онде, ото* (їхньою особливістю постає зв'язане використання, співвіднесення з вказівними займенниками); 2) ***категорійно-комунікативні***, пов'язані з відповідними категоріями речення, що диференційовані на: а) ***питальні***: *чи, чи ж, чи не, та чи* і под.; б) ***спонукальні***: *хай, нехай, будь, бодай, годі, ну, давай, нумо, на, лишень* та ін.; в) ***заперечні***: *не, ні, ані, аж ні* тощо; г) ***стверджувальні***: *так, отак, авжеж, атож* і под.; 3) ***дискурсивні***, що виражають зіставлення в широкому аспекті предметів та ознак, про які говориться, з іншими предметами та ознаками, а також цілих думок, міркувань. З-поміж них постають значущими: а) ***підсилювальні*** з різними ***логіко-експресивними відтінками***: *і (й), та, аж, все, таки, так* і под. та ***оклично-підсилювальні***: *що за, що то за, як, який* та ін.; б) ***роз'яснювальні***: *лиш, лише, лишень, мовляв* і под.; в) ***обмежувальні***: *тільки, і тільки, та й тільки і под.*; г) ***зіставні*: *мов, немов, наче, неначе*** тощо; ґ) ***відокремлювальні***: *хоч, хоча, таки, все* та ін.; д) ***видільні***: *все, ж, лише, лишень, навіть, таки, тільки, уже (вже), хоча, хоча б* і под.; е) ***порівняльні***: *наче, неначе, мов, немов, як* і под.; є) ***вірогідні***: *немов, немовбито, ледве чи, заледве чи, начеб, нібито* та ін." [7, 31–32].

Поряд із указаною типологією, граматист пропонує іншу, де, на його думку, принциповим постає протиставлення з-поміж часток модальних й амодальних, де перші експлікують значення реальності / ірреальності, достовірності / недостовірності, питальності / ствердження та ін. Відповідно до ***модальних*** належать такі групи часток: "1) ***модально-вольові***: *би, ну, давай, вже, нехай, же;* 2) ***персуазивні*** – значення достовірності ↔ недостовірності: *ось-ось, наче*; 3) ***авторизаційні***: *мов, мовляв* і под.; 4) ***питальні***: *чи, невже, хіба* 5) **заперечні**: *не, ні*; 6) ***суб'єктивно-оцінні – емоційно-оцінні***: *теж, отож, так отож* тощо. ***Амодальні*** частки внутрішньо диференційовані на: 1) ***вказівні***: *ось, от*; 2) ***видільно-обмежувальні***: *хоч, тільки, лише, всього, виняткова* тощо; 3) ***означально-уточнювальні***: *ледве, заледве, заледве не / ледве не, майже, прямо, насправді* і под.; 4) ***посилювально-наголошувальні***: *ж, адже, все, все ж*" [8, 111].

Третій різновид класифікації, запропонований Анатолієм Загнітком, окрім уже зазначеного диференціювання модального / амодального вияву частки, послідовно враховує також дистинктивні ознаки частки, пов'язані з: 1) апелятивністю (частки апелятивні), що реалізують адресованість мовлення; 2) оцінністю (частки оцінні); 3) емоційністю (частки емоційні); 4) структурацією тексту (текстоструктурувальні частки). Зважаючи на висловлене твердження, дослідник пропонує таку типологію із врахуванням ***функційних вимірів*** партикул: "Для ***апелятивних*** часток властивою постає внутрішня диференціація на: 1) питальні (*чи, чи ж, хіба, хіба ж, та хіба, хіба лише* і под.); 2) прохання / наказу / погрози (*якби, нехай би тощо / нехай лиш, нехай лише* і под.); 3) бажання / побажання (*аби, аби ж, аби лише, аби вже* і т. ін.); 4) переконання / переконливості (*направду, всяк, най, воно* і под.); 5) заперечення / незгоди (*але, але ж,*

але тільки, але лише, насамперед, якби, якби ж, якби лише тощо); 6) погрози (*аж лише, аж тільки* та ін.). Для ***оцінних*** часток притаманний внутрішній поділ на: 1) власне-модальні (*без того, близько, зовсім* та ін.); 2) порівняльно-оцінні (*наче, неначе, мов, немов* тощо); 3) випрямно покликально-оцінні (*тоді, тоді ж, тоді тільки, тоді лиш, тоді лише* і т. ін.); 4) гіпотетично-оцінні (*цілком, природно* та ін.); 5) обчислення оцінки (*ледве, заледве, чимало, замало* і под.); 6) наголошувально-оцінні / актуалізаційно-оцінні (пряма – *ані, тільки, лише всього, лише всього-на-всього* тощо / ускладнено-опосередкована – *ще й, таки-так, так і* і под.). ***Емоційні*** ж частки внутрішньо диференційовані на: 1) частки на позначення здивування (типу *аджже* (властива й інша семантика – апелятивна і под.); 2) частки на позначення подиву (*ж, же, аж не* тощо); 3) частки на позначення співчуття, жалю (*та й, та лише* тощо); 4) частки на позначення задоволення / розчарування (*аби, але, врешті* та ін.); 5) частки на позначення байдужості / збайдужіння (*а, та, та лише* і под.); 6) частки на позначення небезпеки (*що, що за* та ін.). Кожна з часток поєднує кілька з функцій, що диференційовані відповідним контекстом, дискурсивною практикою тощо.

Текстоструктурувальні частки основним своїм призначенням членування тексту, ієрархізування його частин і постають у своєму обширі нерівнорядними. Легко розрізнювані частки ***експлікативного членування*** тексту з притаманною для них функцією: 1) позначення початку тексту або його частини (*а, і, ну, воно, а й* тощо); 2) лінеарного членування реального тексту з внутрішнім диференціюванням (послідовності / перерахування (*ані, ані-ані* та ін.), покликання (*тоді, тоді ж, тоді лише, навпаки* тощо); та ***імпліцитного членування*** тексту із семантикою вибору виразу (*та й то, та вже, та врешті* тощо) та заперечення висловленого, особливо значуща для вираження емфатичної функції, що домінує над структурною (структуральною) (*але ж, але то, і то, таки не* і под.). Окремої уваги заслуговують ***аналоги*** частки, що тільки функційно виконують їхню функцію (пор. з аналогами / еквівалентами прийменників)" [8, 112–113].

Не зупинятимемося детально на аналізі трьох різновидів класифікацій Анатолія Загнітка, однак зауважимо, що вони фактично тісно пов'язані між собою, однак одні й ті ж типи часток, на наш погляд, отримують різну кваліфікацію й термінологічне визначення. Водночас учений частково залучає до аналізу, окрім функційних та семантичних ознак, прагматичний потенціал аналізованих мовних одиниць.

Найбільш послідовним, обґрунтованим і виваженим вважаємо підхід, який акцентує на синкретизмі аспектів дослідження часток. У зв'язку з розвитком нових напрямів у лінгвістиці актуальним на сьогодні є вивчення партикул за кількома аспектами: семантичним, функційним, прагматичним, комунікативним, синтаксичним, текстовим і стилістичним. Відповідно до того, який напрям аналізу виступатиме домінантним, й буде вибудовуватися типологія часток. Попри це вважаємо неправомірним твердження, що можна створити "чисту" класифікацію часток на основі тільки одного критерію без залучення інших.

Прагматичний аспект дослідження часток, на нашу думку, є провідним у сучасній лінгвістиці, оскільки значення часток тісно пов'язане з прагматичним значенням висловлень, що дало підстави мовознавцям трактувати партикули як ***прагмалексеми*** [9]. З цього погляду слід відзначити монографічне дослідження Флорія Бацевича "Частки української мови як дискурсивні слова", у якому ґрунтовно здійснено семантико-прагматичний опис понад 40 високочастотних "часток сучасної української мови з "прицілом" на використання встановлених семантико-прагматичних дистинкцій для створення активного (інтегрального) тлумачного словника української мови або (на перших етапах) словника так званих дискурсивних слів" [1, 6].

Висновки. Як підсумок огляду та аналізу різних концепцій типологізування партикул, їхніх кваліфікативних та класифікаційних ознак, термінологічних визначень, пропонуємо узагальнити матеріал, об'єднавши, на наш погляд, спільні за семантико-функційним наповненням класи часток з урахуванням (за змогою) усіх використовуваних для їх позначення термінів. Найбільш виваженим та обґрунтованим із врахуванням проаналізованих лінгвістичних студій вважаємо поділ усього континууму часток на такі класи: 1) об'єктивно-модальні; 2) суб'єктивно-модальні; 3) логіко-модальні; 4) емоційно-експресивні; 5) формотворчі.

Об'єктивно-модальні (модальні, категорійно-комунікативні, апелятивні) внутрішньо диференційовані на: 1) стверджувальні (погоджувальні); 2) заперечні (власне заперечні

та контекстуальні й ситуативні); 3) питальні; 4) спонукальні (модально-вольові, модально-придієслівні, спонукально-оптативні, імперативні, волюнтативні, волітивні). Для **суб'єктивно-модальних** часток притаманний внутрішній поділ на: 1) порівняльні-гіпотетичні (порівняльні, гіпотетичні, вірогідні, власне модальні, персуазивні, зіставні); 2) переповідні (авторизаційні) (*мов, мовляв* та ін.). Серед **логіко-модальних** (дискурсивних) часток значущими постають: 1) вказівні; 2) видільні (підсилювально-обмежувальні, обмежувальні, обмежувально-видільні, підсилювально-видільні, відокремлювальні); 3) кількісні (кількісно-означальні, квантитативні); 4) означальні (визначувальні, означально-уточнювальні, уточнювальні). **Емоційно-експресивні** (суб'єктивно-оцінні) поділяємо на дві групи: 1) експресивно-підсилювальні (підсилювальні, посилювально-наголошувальні, емоційно-оцінні, емоційні), 2) оклично-підсилювальні (окличні, емоційно-кваліфікаційні, емоційно-експресивні). **Формотворчі частки** (*хай, нехай, б (би))* спеціалізовані на вираженні аналітичних способових форм дієслова.

Запропонована класифікація не претендує на вичерпність та завершеність, радше є своєрідною спробою уніфікації значної кількості термінів для позначення семантико-функційних розрядів часток. Для послідовного розмежування та визначення функційних типів часток, встановлення їхньої належності до того чи того різновиду необхідно здійснити аналіз кожної частки за морфологічним, морфосинтагматичним, функційно-семантичним, деривацийним та текстовим парадигмальними просторами. Об'єктом додаткових студій повинні стати аналоги часток, частки-висловлення та частки-зв'язки.

1. *Бацевич Ф.* Частки української мови як дискурсивні слова : монографія / Флорій Бацевич. – Львів : ПАІС, 2014. – 288 с.
2. *Бондаренко В. Н.* Виды модальных значений и их выражение в языке / В. Н. Бондаренко // Науч. докл. высш. школы. Филологические науки. – 1979. – № 2. – С. 54–61.
3. *Бондаренко* Л.В. Склад та комунікативні функції вторинних часток: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.01 / Л.В. Бондаренко; Кіровоград. держ. пед. ун-т ім. В.Винниченка. — Кіровоград, 2005. – 20 с.
4. *Бутко Л.В.* Неповнозначні лексичні комплекси української мови (структурно-семантичний і функціонально-стилістичний аспекти) [Текст] : автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.01 / Бутко Лариса Валентинівна ; Кіровоградський держ. педагогічний ун-т ім. Володимира Винниченка. – Кіровоград, 2008. – 18 с.
5. *Виноградов В. В.* Русский язык (Грамматическое учение о слове) / В. В. Виноградов. – М. : Высшая школа, 1986.
6. *Давиденко М. О.* Частки української мови з погляду їх складу, функції та семантики : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.02. / М. О. Давиденко. – К., 1993. – 17 с.
7. *Загнітко А.* Структурна і функційна типологія часток / Анатолій Загнітко // Ucrainica IV. Současná ukrajinistika. Problémy jazyka, literatury a kultury. Sborník vědeckých článků V. Olomoucké sympozium ukrajinistů střední a východní Evropy (26.–28. srpna 2010). AUPO. Facultas Philosophica. Philologica 100 – 2010 – Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2010. – С. 29–32.
8. *Загнітко А.* Частки в системі службових частин мови: типологійний і лексикографічний вияви / Анатолій Загнітко // Лінгвістичні студії: зб. наук. праць / Донецький нац. ун-т; наук. ред. А.П. Загнітко. – Донецьк : ДонНУ, 2011. – Вип. 22. – С. 104–115.
9. *Николаева Т. М.* Функции частиц в высказывании: на материале славянских языков / Т. М. Николаева; [под. ред. В. Н. Торопова; изд. 2−е, стереотипное]. – М.: УРСС, 2005. – 168 с.
10. *Педченко С.* До проблеми класифікації модальних партикул / Світлана Педченко // Філологічні науки. – 2011. – Вип. 9. – С. 82–87.
11. Русская грамматика : В *2* т. / Гл. редактор Н. Ю. Шведова. – М. : Наука, 1980. – Т. I: Фонетика. Фонология. Ударение. Интонация. Словообразование. Морфология. – М. : Наука, 1980. – 783 с.
12. *Симонова К. С.* Модальне слово чи модальна частка / К. С. Симонова // Укр. мова і літ. в шк. – 1989. – № 10 (392). – С. 56–61.
13. *Симонова Е.*С. Формирование состава и развитие функций модальных частиц в украинском языке : автореф. дисс. … канд. филол. наук / Е.С. Симонова. – К., 1982. – 28 с.
14. Сучасна українська літературна мова : морфологія / за заг. ред. акад. АН УРСР І. К. Білодіда. – К. : Наук. думка, 1969. – 583 с.
15. Українська мова : Енциклопедія. – Вид. 2-е. – К .: Вид-во "Укр. енцикл." ім. М. П. Бажана, 2004. – 824 с.

Проанализировано разные концепции типологизации частиц, рассмотрено и систематизировано варианты терминов на обозначение определенных разрядов партикул, предложено разделение всего континиума частиц на объективно-модальные; субъективно-модальные; логико-модальные; емоционально-экспрессивные; формообразующие.

***Ключевые слова**: частицы, термин, классификация, модальность, обьективная модальность, субьективная модальность.*

Different concepts of typologization of particles are analyzed; variants of terms denotating certain categories of particles are considered and systematized; division of the continuum of particles into objective-modal, subjective-modal, logical-modal, emotionally expressive and formative ones is proposed.

Key words: *particles, term, classification, modality, objective modality, subjective modality.*

УДК 81.373.612.2:070(438)
ББК 80.9

Наталія Дорогович

МЕТАФОРИЧНА НОМІНАЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНИХ РЕАЛІЙ У СУЧАСНІЙ ПОЛЬСЬКІЙ ПРЕСІ

Стаття присвячена аналізу метафоричних номінацій українських соціально-політичних реалій у публікаціях одного з найбільш рейтингових польських видань – „Gazeta Wyborcza“. Висвітлюються мовностилістичні особливості груп метафор, їхня прагматична спрямованість і роль у формуванні оцінки подій в Україні за період від листопада 2013 до березня 2014 року.

Ключові слова*: метафорична номінація, експресивність, оцінка, публіцистичний стиль, „Gazeta Wyborcza“, Україна, Майдан.*

У сучасному медіа-просторі, зокрема в публіцистиці, спостерігається тенденція до пошуку нестандартних мовних засобів відображення, осмислення та оцінки дійсності. Об’єктивна інформація подається крізь призму авторського „я“ (звичайно, менш яскраво вираженого, ніж у художніх текстах), під яким слід розуміти сукупність психоментальних якостей, світоглядної позиції та комунікативної компетенції особистості автора. Процес глобалізації, швидка зміна суспільно-політичних реалій, жорстка конкуренція засобів масової інформації, прагнення зацікавити аудиторію зумовлює розширення арсеналу засобів експресії публіцистичного мовлення.

Суспільно-політичні події останніх років в Україні викликають постійне зацікавлення (і, на жаль, занепокоєння) світової громадськості, зокрема найближчого геополітичного сусіда – Республіки Польщі. Це зумовило активізацію в інформаційному просторі статей, присвячених темі України. **Метою** цієї розвідки є аналіз метафоричних номінацій українських соціально-політичних реалій у сучасних польських публіцистичних текстах. **Матеріалом дослідження** є статті одного з найбільш рейтингових польських видань – „Gazeta Wyborcza“ за період від 21 листопада 2013 р. до березня 2014 р. Цей суспільно-політичний часопис, що в друкованому вигляді виходить із 1989 р., за обсягами продажу в 2014 р. займав друге місце (за даними сайту www.press.pl [11]). У 2006 р. з’явилася офіційна Інтернет-версія газети – wyborcza.pl, що й послужила матеріалом цього дослідження (усього 369 статей).

Комплексний аналіз видання такого характеру дає можливість простежити особливості закордонного висвітлення та оцінки подій в Україні, а також передбачити, яким чином публіцистика може вплинути на формування суспільної думки про нашу державу. У цьому ключі актуальним завданням є аналіз метафоричних номінацій, що є своєрідними концептуальними згустками інформації, спрямованими на емоційно-логічне увиразнення смислу висловлення. Зазначені мовні знаки виконують експресивну функцію, що належить до важливих функцій публіцистичного мовлення. Під експресивністю розглядаємо інтенсифіковану виразність, тобто сталу чи набуту в результаті мисленнєво-мовленнєвої діяльності мовця (автора) властивість мовних одиниць передавати емоційно чи (і) логічно підсилений смисл, виступати засобами експліцитного чи імпліцитного вираження емотивності, оцінності, інтенсивності, образності.

Метафору як експресивний елемент худож-

© Дорогович Н., 2014–2015

нього тексту доцільно, на нашу думку, розглядати не просто як заміну одного найменування іншим за подібністю (теорія субституції), а як взаємодію двох смислів (теорія інтеракції М. Блека) [див.: 1]. У зв'язку з цим, мінімальним контекстом словесної метафори вважають метафоричну бінарму (словосполучення чи речення). У такому фокусі можна говорити про метафоричний троп – певний текстовий сегмент, межі якого визначаються зосередженням у них однієї метафоричної асоціації, що виходить із певного центру й обумовлює відповідне лексичне оточення [4, 4].

Ключовими подіями, що висвітлювалися в публікаціях, присвячених Україні в листопаді 2013 р., було підписання угоди про асоціацію з Європейським Союзом. Процес, який передував підписанню угоди, у статтях вербалізований за допомогою таких метафор, як: ***europejska droga***, ***droga do reform i Europy***, ***droga proeuropejskich reform***, ***ścieżka europejska***, ***drzwi do Europy***, ***marsz na Zachód***, ***mapa drogowa do ruchu bezwizowego***. За допомогою метафор виражаються позитивні інтенції Польщі щодо вступу України до ЄС, наприклад: *Polska będzie też nadal orędownikiem Ukrainy w Unii Europejskiej. Jeśli* ***drzwi Unii są dla Ukrainy otwarte, będziemy w nich trzymać nogę*** *– zapewnił prezydent* [16]. У цьому контексті цікавою є метафора, використана як засіб негативної оцінки одного з найбільш активних прихильників євроінтеграції України – Ярослава Качинського: *Kaczyński jako gorliwy i* ***zaślepiony unijny neofita*** *zapomniał jednak, że Unia to nie tylko strumień żywej gotówki, ale też bolesne zmiany na samej Ukrainie oraz obciążenia dla wszystkich członków Unii* [12]. Очевидно, така думка відображає погляди тієї частини польського суспільства, що не поділяє ідею підтримки України, якщо це може зашкодити добробуту Польщі. Про це свідчить і сам контекст, підкріплений метафорою: *Ciekawa jestem, czy Jarosław Kaczyński będzie zachęcał Polaków do* ***finansowych poświęceń*** *związanych z kosztem przyłączenia nowego kraju do Wspólnoty* [12].

В аналізованих текстах зафіксовано, як виняток, метафору з негативною оцінною конотацією – ***proeuropejski bal***. Однак ця метафора вживається для створення іронічної модальності (тобто вияву імпліцитної суб'єктивної модальності, яка виражає авторську аксіологічну позицію, протилежну до узуального значення [2, 30]): *„Ktoś" w otoczeniu Janukowycza zadecydował, że* ***proeuropejski bal*** *powinien się skończyć* [6]. Сама відмова української влади від підписання угоди про асоціацію України з ЄС 28 листопада 2013 р. одержала образну назву ***wileńskie fiasko*** та більш нейтральний відповідник – ***zamrożenie zbliżenia z UE***. У цьому контексті цікавою видається метафора, за допомогою якої експлікується авторське бачення ролі російського керівництва в згаданих подіях: *Jego wypowiedzi pokazują, że Kreml traktuje zabiegi wokół Ukrainy, jakby chodziło o mecz piłkarski. W ostatniej chwili* ***strzelił gola Unii Europejskiej*** *i nie kryje z tego powodu satysfakcji* [15].

У польському публіцистичному мовленні „прижилися" кальки на означення таких українських реалій, як Євромайдан (Майдан) та Єврореволюція. Під Єврореволюцією зазвичай розуміють політичні та суспільні зміни в Україні з 21 листопада 2013 до лютого 2014 року, викликані відмовою політичного керівництва від законодавчо закріпленого курсу на Європейську інтеграцію. Натомість Євромайдан – це суспільні протести та місця їхньої локалізації, головне з яких – Майдан Незалежності в Києві. Таке значення підтверджують приклади зі статей: ***Euromajdan****, jak nazywano protesty przeciwko decyzji rządu Mykoły Azarowa o wstrzymaniu zbliżenia z UE, był programowo apolityczny* [7]. Ці лексеми, що містять у собі метафоричні семи, часто виступають у газетних заголовках, наприклад: ***Eurorewolucja*** *przejmuje Kijów*, *Liderzy ukraińskiej* ***eurorewolucji*** *spuszczają z tonu*, *Trzy dni protestu na* ***Euromajdanie***, ***Majdan*** *wrze*, ***Majdan*** *się nie poddaje*, *Strach i radykalizm na* ***Majdanie***, *Pięćdziesiąt sotni twierdzy* ***Majdan***. *Jak zorganizowali się protestujący?* тощо. У заголовках статей зазначені лексеми набувають відтінку шаблонності, але одночасно саме такі назви характеризуються максимальною інформативністю і свідомо використовуються журналістами з метою привабити читацьку аудиторію.

Автори публікацій не могли залишити поза увагою закони, прийняті Верховною Радою України 16 січня 2014 року, які одержали такі назви: ***ustawa o dyktaturze***, ***dyktatorskie ustawy***, ***pakiet drakońskich antydemokratycznych ustaw***. Наведімо приклад із тексту: *Wydaje się jednak, że Janukowycz jest gotów na pewne ustępstwa. Przyczyną gwałtownych kijowskich protestów*

jest przeforsowanie przez niego w parlamencie ***pakietu drakońskich antydemokratycznych ustaw*** [9]; *Niektórzy uczestnicy blokady otrzymali jednak anonimowe SMS-y z informacją, że mają stawić się w komendzie z powodu podejrzenia o udział w „masowych zamieszkach". Takiego sposobu wzywania kogokolwiek nie przewidują nawet* ***„dyktatorskie ustawy"*** *i aktywiści interpretują to jako próbę ich zastraszenia* [13]. Значна частина метафор функціонує для вираження експресивної авторської оцінки тодішнього гаранта законів – Віктора Януковича (***nęcony i niańczony przez Polskę kijowski władca***, ***marionetka w rękach Władimira Putina***, ***krwawy satrapa z Kijowa***, ***prezydent schodzący ze sceny***) та його дій, наприклад: *Podobnie Unia musi przypominać Janukowyczowi, że w Europie* ***demokratycznych protestów nie wolno łamać policyjnymi pałkami*** [10].

Звичайно, процес текстотворення (і текстосприйняття) детермінований не лише об'єктивними, а й суб'єктивними чинниками, яким відповідають три рівні мовної особистості мовця (автора): вербально-семантичний (лексикон, що включає граматичні знання особистості), лінгвокогнітивний (тезаурус, або система знань про світ), мотиваційний (прагматикон, або система цілей, мотивів, установок, інтенцій особистості) [3, 238]. Однак у публіцистичних текстах оцінка ключових суспільних, політичних, соціальних чи економічних подій зумовлена не просто прагматичною спрямованістю комунікативних дій автора чи його ставленням до змісту повідомлення, а й настроями, що панують у суспільстві. Адже преса є "лакмусовим папірцем", що миттєво реагує на будь-які зміни в ставленні суспільства до подій у країні та за її межами. Саме якість та швидкість переказу інформації належать до ключових чинників конкурентоспроможності на ринку послуг в інформаційному суспільстві [5, 471].

Аналіз статей дав можливість виокремити групу метафор на означення реалій економічної ситуації в Україні: ***ukraiński dramat gospodarczy***, ***gospodarcza agonia Ukrainy***, ***gospodarcza zapaść***, ***załamanie gospodarcze***, ***handel anemiczny***. Негативно-оцінна семантика цих метафор мотивована екстралінгвальними чинниками, тобто фіксує реальний стан речей: *To tylko pozornie łatwe pieniądze – w przeciwieństwie do Zachodu i Międzynarodowego Funduszu Walutowego Putin nie żąda niezbędnych reform, bez których* ***gospodarcza agonia Ukrainy*** *zostanie tylko odłożona na jakiś czas* [8]. Водночас спостерігаємо метафоризацію у сфері фінансової допомоги Україні: *Bez natychmiastowego* ***zastrzyku finansowego*** *Ukrainie grozi niewypłacalność i dalsza destabilizacja wywołana kryzysem politycznym i gospodarczym* [14]. Попри справді вкрай драматичне економічне становище України, автори не відкидають її потенціал як стратегічного партнера Польщі та інших країн (пор. метафору, межі якої збігаються з газетним заголовком: *Uśpiony gospodarczy gigant na Wschodzie*).

Отже, метафора в аналізованих публіцистичних текстах виконує ряд важливих функцій, зокрема емотивно-експресивну та прагматичну, а також виступає одним із ключових засобів персвазії – переконування читача. З одного боку, метафора є необхідною складовою публіцистичного стилю і нерідко функціонує у формі мовних штампів, з іншого – саме метафора є невичерпним джерелом образної вербалізації думки та засобом увиразнення авторського мовлення.

Перспективою, тобто наступним етапом дослідження вважаємо аналіз метафоричних найменувань соціально-політичних реалій, пов'язаних із подальшими хронологічними подіями в Україні в 2014–2015 рр., а саме анексією Криму, достроковими президентськими виборами та військовою агресією Росії на Сході України.

1. *Блэк М.* Метафора / М. Блэк // Теория метафоры : сборник : пер. с англ., фр., нем., исп., пол. яз. / вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой ; общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журинской. – М. : Прогресс, 1990. – С. 153–172.
2. *Гуйванюк Н. В.* Способи реалізації іронії у структурі речення : монографія / Н. В. Гуйванюк, Ю. М. Пацаранюк ; Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича. – Чернівці : ЧНУ, 2009. – 168 с.
3. *Караулов Ю. Н.* Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов. – Изд. 7-е. – М. : Изд-во ЛКИ ; УРСС Эдиториал, 2010. – 264 с.
4. *Кураш С. Б.* Метафора и её пределы : микроконтекст – текст – интертекст : монография / Сергей Борисович Кураш. – Мозырь : МозГПИ им. Н. К. Крупской, 2001. – 121 с.
5. *Bugajski M.* Język w komunikowaniu / Marian Bugajski ; red. Anna Kryszczuk. – Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN SA, 2006. – 538 s.
6. *Czech M.* Janukowycz się miota. Opozycja jest dziś tak silna, jak dawno nie była / Mirosław Czech. –

02.12.2013. – Режим доступу: http://wyborcza.pl/1,75968,15057272,Janukowycz_sie_miota__Opozycja_jest_dzis_tak_silna_.html.
7. *Czech M.* Janukowycz się miota. Opozycja jest dziś tak silna, jak dawno nie była / Mirosław Czech. – 02.12.2013. – Режим доступу: http://wyborcza.pl/1,75968,15057272,Janukowycz_sie_miota__Opozycja_jest_dzis_tak_silna_.html.
8. *Imielski R.* Rosyjski scenariusz na ulicach Kijowa. Co może uratować Ukrainę? / Roman Imielski. – 22.01.2014.– Режим доступу: http://wyborcza.pl/1,75968,15317949,Rosyjski_scenariusz_na_ulicach_Kijowa__Co_mmoz_uratowac.html.
9. *Radziwinowicz W., Bielecki T.* Kijów – krajobraz po bitwie. Janukowycz obiecuje rozmowy, Unia rozważa sankcje / Wacław Radziwinowicz, Tomasz Bielecki. – 21.01.2014. – Режим доступу: http://wyborcza.pl/1,76842,15306527,Kijow___krajobraz_po_bitwie__Janukowycz_obiecuje_rozmowy_.html.
10. *Saryusz-Wolski J.* Janukowycz był niewiarygodnym partnerem / Jacek Saryusz-Wolski ; rozmawiał Bartosz T. Wieliński. – 03.12.2013. – Режим доступу: http://wyborcza.pl/1,76842,15063399,Jacek_Saryusz_Wolski_dla__GW___Janukowycz_byl_niewiarygodnym.html.
11. *Sędek J.* W ub.r. sprzedaż dzienników najbardziej windowały medale z wizerunkiem JP II i dodatki tematyczne / Joanna Sędek // Режим доступу: http://www.press.pl/newsy/prasa/pokaz/47846,W-ub_r_-sprzedaz-dziennikow-najbardziej-windowaly-medale-z-wizerunkiem-JP-II-i-dodatki-tematyczne-.
12. *Środa M.* Majdan i zdrowy rozsądek / Magdalena Środa. – 04.12.2013. – Режим доступу: http://wyborcza.pl/1,75968,15069891,Majdan_i_zdrowy_rozsadek.html.
13. *Tymots I.* Na Zachodniej Ukrainie ludzie blokują wyjazd wojska do Kijowa. Żołnierze są wdzięczni / Ihor Tymots. – 22.01.2014. – Режим доступу: http://wyborcza.pl/1,76842,15321323,Na_Zachodniej_Ukrainie_ludzie_blokuja_wyjazd_wojska.html.
14. Ukraina nie przetrwa bez zagranicznej pomocy finansowej. – 21.02.2014. – Режим доступу: http://wyborcza.pl/1,91446,15505891,Ukraina_nie_przetrwa_bez_zagranicznej_pomocy_finansowej.html.
15. *Wieliński B. T.* Wnuk Mołotowa o Ukraińcach: To nasi bracia, chcemy pomóc / Bartosz T. Wieliński. – 02.12.2013. – Режим доступу: http://wyborcza.pl/1,76842,15057217,Wnuk_Molotowa_o_Ukraincach__To_nasi_bracib__chcemy.html.
16. *Wroński P.* Polska trzyma nogę w drzwiach / Paweł Wroński. – 02.12.2013. – Режим доступу: http://wyborcza.pl/1,76842,15063256,Polska_trzyma_noge_w_drzwiach.html.

Статья посвящена анализу метафорических номинаций украинских социально-политических реалий в публикациях одного из самых рейтинговых польских изданий – „Gazeta Wyborcza“. Освещаются лингвостилистические особенности групп метафор, их прагматическая направленность и роль в формировании оценки событий в Украине за период с ноября 2013 по март 2014 года.

Ключевые слова: *метафорическая номинация, экспрессивность, оценка, публицистический стиль, „Gazeta Wyborcza“, Украина, Майдан.*

The paper is devoted to the analysis of metaphorical nomination of Ukrainian political and social realia in the publications of one of the most popular Polish newspapers – "Gazeta Wyborcza". The paper also highlights the linguistic and stylistic features of group of metaphors, their pragmatic orientation and their role in forming of evaluation of events in Ukraine during the period from November 2013 to March 2014.

Key words: *metaphorical nomination, expressiveness, evaluation, publicistic style, „Gazeta Wyborcza“, Ukraine, Maidan.*

УДК 811.161.2:81’42
ББК 81.2 Ук

Вікторія Фінів

ЛЕКСИЧНИЙ ПОВТОР У ВИРАЖЕННІ ІМПЛІЦИТНОСТІ В ПОЛЬСЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ МАЛІЙ ПРОЗІ

У статті висвітлено різноаспектні підходи до тлумачення поняття “імпліцитність”, проаналізовано лексичний повтор як засіб вираження імпліцитності в художньому тексті, на комунікативній осі «персонаж-персонаж», визначено роль повтору лексем у стратегічно-тактичних блоках інтерактивної взаємодії персонажів сучасної української малої прози.

Ключові слова: *лексичний повтор, імпліцитність, мовленнєва стратегія, комунікативна тактика,інтенція персонажа.*

© Фінів В., 2014–2015

Незважаючи на те, що лексичний повтор неодноразово перебував у полі наукових зацікавлень багатьох учених-лінгвістів (Н. Кожевникова [8], З. Куликова [9], Р. Ріжко [14], І. Синиця [15], Н. Цвєткова [16] та ін.), усе ж розгляд його в комунікативно-прагматичному аспекті є недостатнім. Актуальність обраної теми зумовлена також загальною тенденцією сучасних лінгвістичних досліджень до багатоаспектного аналізу художнього тексту, зокрема й того, що сприяє виявленню та декодуванню імпліцитної інформації, закладеної у лексичному повторі.

Тому мета нашої роботи полягає у розкритті ролі лексичного повтору як засобу вербалізації латентної інформації у сучасній українській малій прозі. Мета реалізується шляхом виконання таких завдань:

- розкрити поняття лексичного повтору та імпліцитності, розглянути різні підходи до їх інтерпретації;
- дослідити характер повторюваних номінацій як засобів вираження латентної інтенційної та стратегічно-тактичної взаємодії персонажів у художньому тексті.

Матеріал дослідження – тексти української малої прози кінця ХХ – початку ХХІ століття, у яких лексичний повтор є особливо вагомим у вираженні імпліцитної інформації, оскільки він допомагає розкрити особливості розгортання тієї чи тієї персонажної стратегічної лінії, систематизувати набір тактик, необхідних для її втілення, а також виявити характер імпліцитного смислу в процесах персонажних інтеракцій.

Літературний процес окресленого періоду характеризується амбівалентністю та неоднорідністю стильових течій, напрямків, поліваріантністю жанрів, неординарністю авторського мислення (твори В. Даниленка, С. Жадана, О. Забужко, Є. Концевича, Я. Мельника, Г. Пагутяк та ін.). Обрані зразки малої прози, різнопланові за стилістикою, жанровими особливостями, є важливим складником літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття. На наш погляд, саме у них лексичний повтор є релевантним засобом вираження імпліцитності. Лексичний повтор за своїм характером, на перший погляд, використовується з метою створення семантичної надмірності, нагромадження та деталізації, проте у художніх текстах малої прози, як засвідчує проведене дослідження, він, реалізуючи свій тексто- й образотвірний потенціал, сприяє вираженню динамічності інтерактивної взаємодії персонажів. Отже, підхід до аналізу малої прози крізь призму лексичного повтору – одного з виразників художнього тексту – є виправданим і важливим.

Повтор є семантично значущим елементом, який формує змістову структуру тексту. Він розглядається в різних аспектах, зокрема як:

- семантико-структурна домінанта художнього тексту (Р. Ріжко [14]);
- засіб реалізації семантичної зв'язності (І. Синиця [15], Н. Цвєткова [16]);
- вагомий функціонально навантажений елемент художнього тексту, зокрема поетичного (Н. Кожевникова [8]);
- структурно-семантична величина, що будується на багатократному вживанні слів, пов’язаних синонімічними, антонімічними, гіперо-гіпонімічними відношеннями, відношеннями семантичної продуктивності і несумісності (З. Куликова [9]).

Ми ж інтерпретуємо лексичний повтор як різнофункційне, багатоаспектне явище, що полягає у дублюванні повнозначних семантично тотожних, синонімічно близьких чи конотативно маркованих слів.

Як уже згадувалося, повтор лексичних одиниць є важливим засобом вираження імпліцитності, тому зупинимося детальніше на розгляді цього поняття. У зв’язку з багатогранністю та різноаспектністю, імпліцитність у мовознавстві інтерпретують по-різному, зокрема як:

- формально не виражену, приховану інформацію (Ф. Бацевич [2]);
- значення, не відображене в семантичній структурі речення (А. Баранов [1]);
- підтекст (К. Долинін [5]);
- інформацію, ознаками якої є необлігаторність вияву, вторинність і наявність/відсутність матеріального маніфестанта (Н. Іванишин [7]);
- інформацію виражену опосередковано, домислювану (Л. Невідомська [11]).

У художньому тексті імпліцитність виявляється тоді, коли з’являється потреба приховати справжню інформацію, не виразити її прямо, або ж (навіть поза бажанням мовця) коли з’являється двозначність, яка може вести до непорозуміння персонажів, спричинювати комунікативний шум.

Лінгвістичній інтерпретації підлягає будь-який фрагмент художнього тексту чи мовний

засіб, ми ж зупинимося на характеристиці особливостей реалізації імпліцитної інформації лексичним повтором на комунікативній осі "персонаж-персонаж".

Уже зазначалось, що лексичний повтор як релевантний засіб вербалізації інтенцій комунікантів є вагомим і в процесі декодування імпліцитної інформації, оскільки часто мовленнєвий намір мовця, вибір ним тієї чи тієї комунікативної стратегії, а також бажаний перлокутивний ефект не є експлікованими безпосередньо. Розпізнавання навмисне замаскованої інтенції, комунікативної стратегії чи тактики мовця не завжди є можливим і потребує певних знань та налаштування адресата.

Простежимо особливості диференціації експліцитного та імпліцитного смислу у текстах сучасної української малої прози: "– ***Босюк**, ти чуєш, **Босюк**?!*" (В. Даниленко, "Коли запіють треті півні") [4, 248]. У поданій репліці експліковано явну комунікативну стратегію привернення уваги, тактика – звернення до слухача, тобто комунікативно значуща інформація є експліцитною. Порівняймо з прикладом, де лексичний повтор є текстовим вербалізатором імпліцитності: *"– Я **прийду**, – сказав Павка,– полежу трохи і **прийду**"* (Г. Шкляр, "Фосфорична Мері") [3, 349]. Повтор промісива "*прийду*" є індикатором персонажної інтенції обіцянки. Для кращого розуміння латентного смислу розглянемо ширший контекст: Павка обіцяє друзям прийти (реалізує актомовленнєву промісивну інтенцію), проте він заздалегідь знає, що обіцянку не виконає, оскільки погано себе почуває – інтенція персонажа прихована.

Частина мовознавців сходяться на тому, що у деяких випадках імпліцитність доцільно трактувати з погляду принципу компресії та економії в мові. Мета компресії – усунути текстові компоненти з метою уникнення повтору. Як неконгруентний (невідповідний) засіб вираження компресії та мовної економії, лексичний повтор саме таким чином виявляє свою складну природу та різнофункційність.

Повтори лексем, наповнюючи художній текст імпліцитною інформацією, ретранслюють глибинні смисли, закодовані у ньому. Відновлення лакун, виведення додаткової інформації з урахуванням контексту, фонових і прагматичних знань, опора на експліцитні значення лінгвоодиниць, мовленнєвий контекст, ситуацію, позамовну інформацію – чинники, необхідні для розуміння і правильного розшифрування інформації [7, 15, 16].

Як уже згадувалося, лексичний повтор як складник комунікації є важливим елементом формування та втілення комунікативних інтенцій персонажів, їх мовленнєвих стратегій і тактик. Простежимо особливості реалізації комунікативної тактики докору за допомогою лексичного повтору: *"– Не сподівався? А я Стьопу стрів... Каже, **заслаб** наш Микольцьо. / – А якби **не заслаб**, то не прийшов би, – докірливо мовив Микольцьо, а очі в нього аж сяяли."* (Г. Пагутяк, "Потрапити в сад") [12, 337]. Повтор лексеми ***"заслаб"***, з одного боку, номінує умову, за якої Грицько відвідав Микольця, з іншого, – підсилений авторськими словами "докірливо мовив Микольцьо", сприяє реалізації комунікативної тактики докору. Важливим тут є лексичний повтор і у формуванні мікротеми тексту – ксенопоказник *"А я Стьопу стрів... Каже, заслаб наш Микольцьо"* з редупліконаною лексемою ***"заслаб"*** – формує топік самотності хворої людини, приховано акцентує на потребі у допомозі, що далі підтверджується контекстом *"а очі в нього (у Микольця) аж сяяли"*.

Опираючись на класифікацію, запропоновану Ф. Бацевичем, у досліджуваних текстах виділяємо три основні типи імліцитної інформації [2, 174-175], у розкритті якої, на нашу думку, важливу роль відіграє лексичний повтор. Розглянемо кожен із них:

1) текстовий імпліцитний смисл (інформація, яка відповідає явним комунікативним намірам адресанта). Це імпліцитна інформація, продукована в таких контекстно-ситуативних умовах, які змушують адресата сприйняти її. Розглянемо приклад, де лексичний повтор використовується для посилення емоційної виразності комунікативної стратегії докору: *"Але думка про те, що його батьки давно померли, прорвалася в нього з якихось заборонених глибин. **Нащо. "Нащо**?"– мати вперше встала з-за столу. ... / **"Нащо?"**– запитав, у свою чергу, батько. – **Нащо,** синку?! **Навіщо ти це сказав?!"**.* (Я. Мельник, "Алюмінієва ложка") [10, 14]. Для декодування прихованої інформації, закладеної у лексичному повторі, звернемось до сюжету оповідання: син зустрічається зі своїми давно померлими батьками. Він довго роздумує над тим, яким способом

спитати їх про власну смерть. Тобто ілокутивна мета сина – дізнатися правду, розвіяти сумніви. Питання, поставлене ним, виявляє своєрідне експліцитно-семантичне напластування комунікативної тактики запиту, реалізоване за допомогою використання повтору-підхоплення лексеми "*нащо*", а також імпліцитно-семантичне – втілене в тактиці докору. Імпліцитна комунікативна стратегія докору, реалізована в наведеному сегменті повтором-підхопленням лексеми "*нащо*", втілюється і неконгруентною тактикою запиту. Мета стратегів (батька і матері), як домінантних чинників комунікації, – виразити розчарування, незадоволення діями сина.

Наведемо приклад використання лексичного повтору для вираження кооперативної комунікативної стратегії: *"До вечора, говорять мені,* ***не запізнюйтесь****, має бути багато людей, ... але, будь ласка,* ***не запізнюйтесь****, повторюють мені."* (С. Жадан, "Баланеску-квартет") [6, 73]. Використання повтору ***"не запізнюйтесь"*** у фрагменті оповідання сприяє маніфестації комунікативної тактики прохання. Крім цього, у поданому уривку повтор лексем виконує ще й характеротвірну функцію – вказує на рису характеру персонажа – непунктуальність, схильність до спізнень.

2) підтекстовий імпліцитний зміст (інформація, передання якої входить у приховані комунікативні наміри відправника тексту). Підтекстова інформація передається в таких контекстно-ситуативних умовах, які не вимагають обов'язкового її сприйняття, однак свідчать про те, що передавання цього змісту було заплановане відправником [2, 174]. Порівняймо: *"Сприйняла дружина голубку чисто по-жіночому: –* ***Гарна, гарна****... гм... З отакими красунями отак з доброго дива не розлучаються... Чого б то він?"* (Є. Концевич, "Голубко моя сиза") [3, 111]. Повтор лексеми "***гарна, гарна****"*, який виступає експліцитним смисловим конектором комунікативної тактики прямого компліменту, сприяє реалізації підтекстового імпліцитного змісту, тобто інформації, передання якої входить у приховані комунікативні наміри відправника тексту. Апелюючи до тексту оповідання, наголосимо, що прихований намір дружини є виправданим, оскільки незрозумілою залишається причина та мета продажу надзвичайно красивої голубки її чоловікові. Таким чином, використання комунікативної тактики прямого компліменту сприяє втіленню латентної мети дружини – наштовхнути чоловіка на роздуми, посіяти сумнів. Про це свідчить продовження комунікації, свого роду "думки вголос": "*З отакими красунями отак з доброго дива не розлучаються... Чого б то він?*".

У досліджуваних текстах маркером імпліцитності іноді стає авторська вказівка: "***Тепер усе****, – сказала, ніби з докором у голосі, мати, –* ***Тепер****, синочку,* ***все.***" (Я. Мельник, "Алюмінієва ложка") [10, 14]. На перший погляд, у поданому сегменті персонажної комунікації втілено комунікативну стратегію констатації факту, проте глибший аналіз доводить, що зміна інтенційного вектора "констатація – докір" спричинила напластування імпліцитного смислу. Мати розчарована питанням сина про свою смерть, своє розчарування вона втілює використанням неконгруентної для докору тактики констатації факту. Наведемо ще аналогічні приклади: "– ***Тату, тату****, – сумно подивилася, як лютує за вікном завірюха, – ти можеш купувати дорогі автомобілі і найняти актора Сашу, але навіть ти не зможеш відкупити мене від смерті.*" (В. Даниленко, "Черемхова віхола") [4, 40]. "*Ех* ***Лідо, Лідо****... – люто вгородив заступ під корч, аж засичала в глибині підрізувана картопля. – Де взялося на нас це лихо?*" (Г. Шкляр, "Піли півні проти ночі") [3, 351]. У наведених текстах докір втілено нетиповими для цієї стратегії тактиками вираження власного внутрішнього стану *("сумно подивилася", " люто вгородив заступ під корч"*) та звертання "***тату, тату"***, "*Ех* ***Лідо, Лідо",*** а сигналізатором докору виступає контекст.

3) притекстовий імпліцитний зміст (інформація, яка може бути виведена з тексту, хоча її передавання не входило в комунікативні наміри адресанта). Простежимо особливості репрезентації притекстового імпліцитного змісту: *"–* ***Ти такий*** *кусючий* ***хижак. Ти такий*** *кігтистий* ***хижак,*** *– ніжно глузувала вона. –* ***Може****, ти коршак? А* ***може,*** *орел?"* (В. Даниленко, "Сон із дзьоба стрижа") [4, 23]. У наведеному фрагменті тексту, на перший погляд, реалізовано регулятивну макростратегію, репрезентовану комунікативною стратегією позитивної ввічливості.

У поданому уривку повтор слів ***"ти"*** і ***"такий"*** виступає конектором комунікативної тактики прямого компліменту (лаудації). Проте художньо-образна площина тексту ви-

водить нас на імпліцитний рівень його розуміння: щоб втамувати біль, спричинений смертю дочки, героїня прив'язується до птаха. Таким чином, комунікуючи з "безмовним" реципієнтом (птахом), вона втілює інтровертну імпліцитну комунікативну тактику демонстративної турботи, реалізовану згаданим вище лексичним повтором ***"ти"*** і ***"такий",*** а також комунікативну тактику запиту і сумніву, репрезентовану повтором лексеми ***"може".*** Бачимо, що лексичний повтор сприяє реалізації експліцитної комунікативної тактики прямого компліменту та імпліцитної – демонстративної турботи, запиту та сумніву.

Несуперечливими в аспекті декодування імпліцитної інформації є тематично-діалогічні блоки, які супроводжуються авторською вказівкою на внутрішній стан персонажа, його мовлення. Важливе значення у модифікації та видозміні прихованих значень у такому випадку відіграє тональність, авторська конкретизація, опис паралінгвальних засобів, як супроводжують міжперсонажну інтеракцію: "– *Оце візьміть і* ***покладіть*** *у гніздо. / Я здивовано посміхався. /–* ***Кладіть, кладіть.*** *Сяде й на камінці, – запевняв Данило Степанович"* (Є. Концевич, "Голубко моя сиза") [4, 115]. Трикратний повтор імператива "*кладіть*" спричинений здивуванням слухача, як підпорядкованого чинника комунікації (авторська вказівка на елементи паралінгвальної комунікації: "*я здивовано посміхався")*. Данило Степанович рекомендує товаришеві покласти птаху висиджувати камінці, щоб згодом вона змогла висидіти власне потомство. Спосіб, запропонований ним, здається надто дивним. Проте чоловік запевняє, що саме це допоможе голубці. Для створення перлокутивного ефекту Данило Степанович використовує стратегію контролю над ситуацією (комунікативна тактика наказу) та раціонального переконання з комунікативними тактиками наказу ***"кладіть, кладіть"*** та аргументації "*сяде й на камінці*".

Отже, матеріал дослідження доводить, що лексичний повтор, ужитий в адресантно-адресатному персонажному континуумі, є важливим засобом вираження інтенцій персонажів, індикатором комунікативних стратегій і тактик, а також сприяє розгортанню імпліцитної інформації. Як експонент змісту, експліцитно матеріально маніфестована лінгвістична одиниця та неконгруентний засіб вираження мовної економії, лексичний повтор є важливим у декодуванні саме летентної інформації, репрезентації глибинних смислів художнього тексту, закладених на комунікативній осі "персонаж – персонаж".

1. *Баранов А.* Лингвистическая экспертиза текста: теория и практика: учебное пособие. / А.Н. Баранов. – М.: Флинта: Наука, 2007. – 592 с.
2. *Бацевич Ф.* Основи комунікативної лінгвістики : Підручник для студ. вищих навч. закладів / Ф. С. Бацевич. – Київ : Академія, 2009. – 375 с.
3. Вечеря на 12 персон: Житомирська прозова школа / Упорядник, передмова, літ. ред.. В. Даниленка. – К.: Генеза, 1997. – 544 с.
4. *Даниленко В.* Сон із дзьоба стрижа: Оповідання. – Львів: ЛА "Піраміда", 2007. – 384 с.
5. *Долинин К.* Имплицитное содержание высказывания/ К.А. Долинин // Вопросы языкознания. – №6. – 1983. – с.37-46.
6. *Жадан С.* Біг Мак та інші історії: книга вибраних оповідань / С. В. Жадан; худож.-оформлювач О.Г.Жуков. – Харків: Фоліо, 2011. – 314 с.
7. *Іванишин Н.* Ознаки імпліцитності як мовної категорії/ Н.Я. Іванишин // Лінгвістичні студії. – Вип. 22. – 2011. – с.12-16.
8. *Кожевникова Н.* Об одном приеме звуковой организации стиха / Н.А. Кожевникова // Проблемы структурной лингвистики. 1980. – М.: Изд-во,,Наука", 1982. – С. 269–284.
9. *Куликова З.* Повтор как средство экспессивизации и гармонизации поэтических текстов М. Цветаевой и Р.М. Рильке: автореф. дисс. к. филол. н. 10.02.19.[Електронний ресурс]. / З.П. Куликова. – Ростов на Дону, 2007. – 18 с. Режим доступу: http://cheloveknauka.com/povtor-kak-sredstvo-ekspressivnosti-i-garmonizatsii-poeticheskih-tekstov-m-tsvetaevoy-i-r-m-rilke#ixzz3Sb0BjPYE.
10. *Мельник Я.* Телефонуй мені, говори зі мною. Оповідання, повісті, роман (Серія "Бібліотека "ЛітАкценту"). – К.: Темпора, 2012. – 204 с.
11. *Невідомська Л.* Імпліцитність: дискусійні питання її мовознавчої інтерпретації/ Л.М. Невідомська // Вісник Прикарпатського університету. Серія: Філологія. – Вип. IV. – с.13-24.
12. Опудало: українська прозова сатира, гумор, іронія 80-90-х років XX століття. / Упорядн., передмова, літ. ред. В. Даниленка. – К.: Генеза, 1997. – 384 с.
13. *Пагутяк Г.* Захід сонця в Урожі: романи, повісті, оповілання та новели (2-е видання, перероблене і доповнене). – Львів: ЛА «Піраміда», 2007. – 368 с.
14. *Ріжко Р.* Повтор як семантико-стилістична домінанта в українській поезії кінця XX – початку XXI століття. – [Електронний ресурс] / Р. Ріжко // Наукові записки : Серія Філологічні науки. – Івано-Франківськ. – Вип. 86. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/ soc_gum/Nz/Fil/2009_86/statti/35.pdf
15. *Синиця І.* Лексичний повтор як засіб реалізації семантичної зв'язності тексту / І.А. Синиця // Мовознавство. – 1994. – № 2–3. – С. 56–60.
16. *Цветкова Н.* Лексический повтор в стихотворной речи / Н.Е. Цветкова // Рус. яз. в шк. – 1986. – № 1. – С. 63–67.

В статье отражены разноаспектные подходы к толкованию понятия имплицитность, проанализирован лексический повтор как средство выражения имплицитности внутренней текстовой плоскости, на коммуникативной линии "персонаж-персонаж", определена роль повтора лексем в стратегически-тактических блоках персонажей современной украинской малой прозы.

Ключевые слова: *лексический повтор, имплицитность, речевая стратегия, комуникативная тактика, интенция персонажа.*

It is worked out in the article the varied approaches of the interpretation of the concept ''implicitness'' in the article, it is analysed the lexical repetition as a tool of the expression of implicitness in the inner textual plane, on the communicative stage «character-character», it is also defined the role of the repetition of lexemes in the strategically-tactical characters` blocks of modern Ukrainian small prose.

Keywords: *lexical repetition, implicitness, speech strategy,communicative strategy, an intension of the character.*

УДК 81' 367:811.161.2+162.1
ББК 81.2

Оксана Корпало

КАТЕГОРІЯ ОСОБИ В ІМЕННИКУ В ПОЛЬСЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ МОВАХ

У статті проаналізовано еволюцію уявлень мовознавців про реалізацію граматичних значень особи в іменнику в зіставному аспекті. З'ясовано, що важливим чинником зміни традиційних поглядів на граматичну категорію особи є розвиток функційної морфології.

Ключові слова*: граматична категорія, морфологічна категорія, граматична семантика, особа, іменник, відмінок.*

Незважаючи на чималу кількість наукових розвідок, присвячених вивченню категорії особи, донині залишаються дискусійними деякі питання репрезентації відповідної граматичної семантики. Новітні напрацювання в галузі функційної морфології, яка передбачає аналіз від значення (функції) до форми, зумовили перегляд загальноприйнятих уявлень про реалізацію граматичних категорій, зокрема категорії особи.

«У сучасній лінгвістиці поняття «особа» насамперед пов'язують з логічною класифікацією субстанціональності (предметності) на осіб /неосіб, що втілює зміст поняттєвої категорії персональності/ імперсональності як складового компонента категорії істот / неістот. По-друге, поняття «особа» є стрижневим компонентом семантико-синтаксичної категорії особовості/безособовості, яка в єдності з категорією референтності бере участь у структуруванні семантики речення. По-третє, логічне поняття «особа» транспонується до змісту морфологічної категорії особи дієслова, яка реалізується у предикативному зв'язку його з іменником, займенником, субстантивованим словом у позиції суб'єкта, мовця й адресата мовлення» [9,с.241]. Як бачимо, прямо чи опосередковано поняття «особа» стосується іменника.

Традиційно і цілком умотивовано славісти визнають основними виразниками категорії особи особові займенники та дієслова. Якщо особові займенники прямо вказують на першу, другу чи третю особу (а займенники третьої особи і на предмет), то дієслівні форми виражають тільки відношення дії до відповідних осіб. Категорію особи в дієслові трактують як граматичну, а в займенниках – як лексико-граматичну: «Особа – 1. Граматична словозмінна категорія *дієслова*, що означає відношення дії

© Корпало О., 2014–2015

або стану до *суб'єкта* (виконавця дії, носія стану) з погляду мовця. 2. Лексико-граматична категорія особових *займенників*, яку виражають окремі слова» [12, 466]; пор. у польській: «Особа. Категорія кон'югаційна, пов'язана з поняттям відправника (я, ми), одержувача (ти, ви) або предмета висловлення, тобто того, про кого чи про що мовиться (він, вона, воно). Про категорію особи сигналізують відповідні займенники <…> і особові закінчення дієслів теперішнього, минулого і майбутнього часу» [22, 202].

Щодо реалізації категорійних граматичних значень особи в іменнику донині не існує усталеної думки. Тривалий час граматисти не відзначали участі іменника в репрезентації граматичних значень особи, звертаючи особливу увагу на категорії роду, числа й відмінка, що є найвиразнішими граматичними ознаками цієї частини мови. Категорія особи виявляється в іменниках «у дещо згорнутому вигляді». Вона «характеризує стосунок суб'єкта до дії, процесу або стану з погляду мовця» [4, 99]. Еволюцію поглядів українських мовознавців на кваліфікацію граматичних значень особи в іменнику проаналізувала Н.Ясакова, починаючи з праць Є.Тимченка, О.Синявського, Л.Булаховського, М.Жовтобрюха і завершуючи дослідженнями сучасних учених – І.Вихованця, М.Плющ, А.Загнітка та ін. [15]. У польській лінгвістиці проблематикою особи в іменнику, пов'язаною насамперед з кличним відмінком, займалися автори існуючих граматик, а саме: О.Копчинський, Я.Мрожінський, А.Кринський, Я.Лось, С.Шобер, П.Бонк; автори підручників з синтаксису – А.Красновольський, З. Клеменсевич, Я.Ядловський; а також автори енциклопедій та словників З.Голомб, А.Гейнц, К. Полянський (Słownik terminologii językoznawczej), Я.Мальчевський (Szkolny słownik terminów nauki o języku).

Мета нашої статті – з'ясувати реалізацію категорійних граматичних значень особи в іменнику в зіставному аспекті в українській і польській мовах.

У мовознавстві питання про категорію особи іменника ставилося не раз, щоправда, «особа» мислилася при цьому передусім не як граматичне, а як логічне поняття, істота, точніше як людина, індивід, особистість. Таким чином, межа, що проводилася між особою і неособою, була межею між людиною, з одного боку, та іншими істотами, явищами і предметами дійсності, з іншого. «Генетично значення особи в іменнику пов'язане з категорією «істот/неістот» [7, 37].

О. Шахматов зазначав, що «за своїм походженням вона (категорія особи і неособи.– О.К.) давніша від категорії істоти і неістоти; це видно з того, що у словах на *-а* чоловічого роду знаходимо тільки імена осіб, а не тварин (пор. пізніше поширення чоловічого роду на слово *собака* в українській і білоруській); порівняйте з цим і те, що в займенниках особових і питальних категорія особи мала споконвічне вираження („исконно выражение")» [14, 146].

Услід за О.Шахматовим про категорію особи іменника як таку, що виділяється серед назв істот, говорить В.Виноградов: «Категорія особи тісно пов'язана з категорією живих предметів («одушевленности»), яка широко розвинулася, поглинувши, точніше, увібравши в себе категорію особи»[1, 79]. Пор. думку М. Плющ: «Складовою частиною категорії істот/неістот є значення, основане на бінарному протиставленні – «особа / неособа». Це значення є узагальненням абстрактно-поняттєвого змісту категорії персональності / імперсональності, що полягає у виокремленні людини з-поміж інших істот» [9, 87].

В українській мові, як і в інших східнослов'янських (на відміну від польської), категорія особи/неособи властива іменникам усіх трьох родів. Водночас «розрізнення за граматичними ознаками в іменниках чоловічого роду значно чіткіше, ніж в іменниках жіночого і середнього роду. Це не випадково, бо в основі своїй воно спирається на давнє протиставлення осіб чоловічої статі всім іншим істотам і предметам» [9, 86]. Таке протиставлення у польській мові об'єктивувалося в «особливу категорію чоловічої особи (персональності, чоловічо-особової форми), що протилежна всім іншим формам – назвам неістот, частково істот чоловічої статі, назвам у формі жіночого і середнього роду, пор. у польській і українській мовах:

widzieć panów // *бачити чоловіків*
widzieć psy // *бачити псів*» [5, 429].

О.Шахматов з цього приводу свого часу зауважував: «Категорія живого (одушевленности) взагалі одержала розвиток у назвах осіб чоловічої статі. Наявність такої категорії уже

в праслов'янській мові підтверджується тим, що вона виявляється морфологічно у кількох слов'янських мовах, напр., особливо у польській мові» [13, 446], де імена осіб чоловічої статі у множині (чоловічо-особові форми) мають типові закінчення *–i, -owie* (*studenci, chłopi, panowie, królowie*), а назви тварин і предметів чоловічого роду – закінчення *–y (-i)* в іменниках з твердою основою (*koty, dwory, wilki*) та закінчення *-e* (*konie, pnie*) в іменниках з основою на м'який або стверділий приголосний. Загалом на форми відмінювання в українській мові більше впливають категорія істоти-неістоти (виявляє себе у збігу форм родового і знахідного відмінка для позначення істот і у збігу знахідного з називним для позначення неживих предметів), у польській визначальною є категорія особи, яку розуміють своєрідно: «Іменники *kowal* і *mężczyzna* означають особу чоловічої статі, тобто це іменники особові, у той час як іменник *koń* не означає особи, а є назвою тварини, тому не має ознак особи, а тільки ознаки істоти (żywotności); іменник *stół* натомість не має ні першої, ні другої ознаки.

Спостереження за формами іменників чоловічого роду у множині дозволяє виокремити три типи відмінювання: чоловічо-особовий (męskoosobowy, np. *oficer, nauczyciel*), нечоловічо-особовий (męskożywotny, np. *pies, żuraw*), чоловічо-предметний (męskonieżywotny, np. *dom, but*). Таких проблем не існує щодо іменників жіночого і середнього роду» [21, 199].

Оскільки іменники чоловічого роду поділяються на три класи, деякі мовознавці вважають, що у польській мові є не три, а п'ять видів граматичного роду (див., напр.: 20; 21, 198-200):

1) чоловічо-особовий (męskoosobowy) – іменники, що позначають осіб чоловічої статі: *kowal, mężczyzna*, *syn, żołnierz;*

2) нечоловічо-особовий (męskożywotny) – назви тварин-самців: *baran, koń, kot, osioł;*

3) чоловічо-предметний (męskonieżywotny) – назви предметів, явищ, рослин, абстрактних понять тощо: *dom*, *ganek, deszcz, dąb, stół, pośpiech, postęp*);

4) жіночий (żeński): *dama, pani, noc, ręka, mysz*;

5) середній (nijaki): *okno, pole, zbożę, dziecię.*

Іменники жіночого і середнього родів належать до нечоловічо-особових.

Однак у сучасній українській мові (як і в польській, хоч і своєрідно) «категорія особи в іменнику виконує не тільки сигніфікативну (позначення особи в класі власних і загальних назв людей), але й синтагматичну функції (визначає особові форми дієслова, координовані з іменниками, особовими й особово-вказівними та іншими займенниками у ролі підмета» [9, 242], тобто у структурі речення реалізується граматичне значення особи іменника в позиції суб'єкта через предикативний зв'язок із словоформою дієслова чи іншого слова, що займає позицію предиката.

Саме під таким кутом зору трактує особу в іменнику І.Кучеренко: «Факти мови переконують нас у тому, що категорія особи у її звичайному граматичному значенні притаманна не лише дієсловам, але й іменникам»[6, с.168]. На думку вченого, «дієслово в своїх предикативних відношеннях до суб'єкта узгоджується в цьому (в особі) з його виразником, назвою» [6, 168], тобто форми дієслова змінюються в залежності від того, ким є суб'єкт названої дії – мовцем, співрозмовником чи неучасником мовної ситуації. «Суб'єкти, названі іменником у називному відмінку, мають значення третьої особи, а суб'єкти, названі іменником у кличному відмінку – значення другої особи» [6,с.169].

В академічному виданні «Сучасна українська літературна мова: Морфологія» за редакцією І.Білодіда, яке побачило світ після виходу праць І.Кучеренка, у розділі «Іменник» (автор – І. Матвіяс), де йдеться про категорію особи в іменниках, зазначено: «За семантичною природою іменників у них немає форми вираження 1-ї особи. Коли мовець хоче виразити себе як співрозмовника або як об'єкт дії за допомогою іменника, він мусить вдаватися до форми 2-ї або 3-ї особи. Так, мовець *Іван* може про себе сказати: «Пропадеш, *Іване*!» або «*Іван* пропав». З погляду мовної структури такі речення нічим не відрізняються від тих, у яких суб'єкт дії є не мовець, а якась інша особа» [11, 73]. Називний відмінок, на думку І.Матвіяса, як носій суб'єктного значення протиставляється іншим відмінкам як носіям об'єктних значень, а кличному (вчений вважає його не відмінком, а формою) – за особою: «У 2-й особі суб'єкт дії відноситься до мовця як співбесідник. Це значення може бути передане іменником-звертанням, тобто іменником, який узгоджується в особі з дієсловом, або за-

йменником і характеризується особливою апелятивною інтонацією» [11, 73].

О.Потебня протиставляв називний і кличний як прямі відмінки (так само прямими – відмінками суб'єкта – вважає їх і І.Кучеренко [6, 169]) іншим, непрямим відмінкам і підкреслював, що кличний, як і називний, стоїть не поза реченням, а в ньому [10, 101].

Схожі міркування висловлюють і польські вчені (див., наприклад, праці П.Бонка, А.Гейнца, З.Кемпфа, З. Клеменсевича, Я. Токарського та ін.). Так, Я.Токарський, порівнюючи речення *Nie przynoś mi, chłopcze, książki – Nie przyniósł mi chłopiec książki,* зауважує, що з погляду синтаксичного зв'язку кличний відмінок – *chłopcze* (у першому реченні) нічим не відрізняється від називного – *chłopiec* (у другому реченні), тобто обидва відмінки є членами речення – підметами [23, 148]. У подальших дослідженнях учений сформулював таке правило: «Якщо присудок має форму 1-ої або 3-ої особи, підмет – іменник у називному відмінку. Натомість, коли присудок у 2-ій особі, функції підмета перебирає на себе кличний відмінок» [24, 110].

Безпосередній зв'язок особової форми дієслова чи дієслівної зв'язки з іменником забезпечується в двоскладному реченні, де позицію суб'єкта-підмета займає форма називного відмінка іменника: *Сорочку* ***мати*** *вишила мені червоними і чорними нитками* (Д.Павличко); *W drugiej izbie toczyła* ***młodzież*** *rzecz o łowach w spokojniejszych i cichszych niż zwykle rozmowach* (A.Mickiewicz). Якщо іменник-підмет у формі називного відмінка не є ні мовцем, ні адресатом мовлення, тобто не бере безпосередньої участі в комунікативних актах (3-я особа), то іменник-підмет у формі кличного відмінка є виразником суб'єкта, який бере участь у розмові, тобто найчастіше є адресатом (2-а особа): *Моя* ***пісне****, на гори зійди і впади, наче річка зі скелі* (Д.Павличко); ***Panno*** *Swięta, co jasnej bronisz Częstochowy i w Ostrej świecisz Bramie!* (A.Mickiewicz).

Важливий крок до утвердження нового бачення категорії особи в іменнику як граматичної було зроблено в працях М.Плющ [7; 8; 9]. З'ясовуючи роль граматичних форм іменника у вираженні семантичних категорій суб'єкта і об'єкта, дослідниця цілком обґрунтовано робить висновок, що «відмінкова словоформа в позиції суб'єкта може розглядатися як ***засіб вираження категорії синтаксичної особи*** (виділення наше. – *О.К.*)**,** що є однією з ознак предикативності речення » [8, 81], а «значення особи, імпліцитно властиве семантиці іменника, по-різному реалізується в його словоформах, зумовлюючись їх функціональною спрямованістю» [8, 90].

Значно поглибили розуміння граматичної природи категорії особи в іменнику дослідження І.Вихованця [2; 3; 4]. Комплексний аналіз іменникових і дієслівних граматичних категорій дозволив ученому, по-перше, визначити первинні і вторинні функції кожного відмінка іменника, а по-друге, чітко вказати на невласне-дієслівний характер категорії особи, що морфологічно виявляється в дієслові, але семантично формується в іменнику: «Семантичних характеристик дієслово набуває від іменника-підмета, внаслідок чого існує паралелізм між вказаними змістовими параметрами дієслівних та іменникових словоформ, який регулює сполучувальні можливості дієслів» [3, 104]. І.Вихованець вважає, що основним засобом вираження суб'єктності називний відмінок, первинною семантико-синтаксичною функцією якого є функція суб'єкта дії, процесу та стану [4, с.64], а «на осі центральна суб'єктність / периферійна суб'єктність наявне семантико-синтаксичне зближення називного і кличного відмінків <…> кличний підпорядковується називному, являючи собою периферійний компонент суб'єктної парадигми. Кличний відрізняється від називного ще й тим, що суб'єктне значення в ньому сполучається з адресатним й утворює адресатно-суб'єктну синтаксему» [2, 144].

Інші відмінки, на думку вченого, теж можуть вживатися у функції суб'єкта, яка, однак, визнається ним як вторинна, зокрема в родовому, давальному, знахідному, орудному і навіть місцевому відмінках.

Отже, в реченні категорія особи іменника яскраво виявляє свій статус як функціонально-синтаксична категорія. Значення її реалізуються у відмінкових формах. Функції суб'єкта дії або стану в реченні виконують насамперед називний і кличний відмінок, з чим, незважаючи на тривалі дискусії, погоджуються більшість дослідників української і польської мов. Важливим у подальшому буде з'ясувати, як реалізується категорія синтаксичної особи в непрямих відмінках іменника.

1. *Виноградов В. В.* Русский язык (грамматическое учение о слове) / В.В.Виноградов. – Изд. второе. М.: Высшая школа, 1972. – 614 с.
2. *Вихованець І. Р.* Система відмінків української мови / І.Р.Вихованець. – К.: Наукова думка, 1987. – 231 с.
3. *Вихованець І.Р.* Частини мови в семантико-граматичному аспекті / І.Р.Вихованець. – К.: Наукова думка, 1988. – 256 с.
4. *Вихованець І., Городенська К.* Теоретична морфологія української мови / Іван Вихованець, Катерина Городенська.– К.: «Пульсари», 2004. – 398с.
5. *Кононенко Ірина.* Українська та польська мови : контрастивне дослідження / Ірина Кононенко. – Warszawa : WUW, 2012. – 808 с.
6. *Кучеренко І.К.* Теоретичні питання граматики української мови. Морфологія. – Ч. 1/ І.К. Кучеренко. – К.: Вид-во КДУ, 1961. – 172 с.
7. *Плющ М.Я.* Функціональна співвідносність називного і кличного відмінків за значенням особи / М. Я. Плющ // Мовознавство. – 1983.– № 6. – С. 36–42.
8. *Плющ М.Я.* Категорія суб'єкта і об'єкта в структурі простого речення / М.Я.Плющ. – К.: Вища школа, 1986. – 175 с.
9. *Плющ М.Я.* Граматика української мови: У 2 ч. Ч.1. Морфеміка. Словотвір. Морфологія / М.Я. Плющ. – К.: Вища школа, 2005. – 286 с.
10. *Потебня А.А. Потебня А.А.* Из записок по русской грамматике: В 4 т. – М.: Учпедгиз, 1958. – Т. 1 – 2. – 536 с.
11. Сучасна українська літературна мова: Морфологія / За заг. ред. І.К.Білодіда. – К.: Наукова думка, 1969. – 583 с.
12. Українська мова: Енциклопедія. –К.: Українська енциклопедія, 2007. – 853 с.
13. *Шахматов А.А.* Синтаксис русского языка. – 2-е изд. – М.: Учпедгиз, 1941. – 620с.
14. *Шахматов А.А.* Учение о частях речи / Вступ. ст. В.В. Виноградова. Изд. 2-е стереотипное. – М.: Ком книга (Лингвистическое наследие XX века), 2006. – 272 с.
15. *Ясакова Н.Ю.* Кваліфікація граматичних значень особи в іменнику: традиція та сучасні погляди / Н.Ю.Ясакова // Наукові записки НаУКМА. – Т.164. – Філологічні науки, 2014. – С.39 – 42.
16. *Bąk P.* Gramatyka języka polskiego. Zarys popularny / Piotr Bąk. Warszawa: Wiedza powszechna, 1993. – 508 s.
17. *Heinz A.* System przypadkowy języka polskiego / Adam Heinz. – Kraków: PAN, 1967. – 113 s.
18. *Kempf Z.* Proba teorii przypadków. – Cz. 1. – Opole: OTPN, 1978. – 143 s.
19. *Klemensiewscz Z.* Zarys składni polskiej / Zenon Klemensiewscz. Warszawa: PWN, 1969. – 133 s.
20. *Mańczak W.* Ile rodzajów jest w języku polskim? // "Język Polski", 1956, nr 36, s.116-121;
21. Nauka o języku dla polonistów / Pod red. Stanisława Dubisza. Wydanie czwarte.– Warszawa: Książka i Wiedza, 2002.
22. *Płóciennik I., Podlawska D.* Słownik wiedzy o języku / Iwona Płóciennik, Daniela Podlawska. – Warszawa – Bielsko-Biała : PWN, 2008. – 326 s.
23. *Tokarski J.* Funkcje zdaniowe wołacza / Jan Tokarski // Poradnik językowy. – 1938/39. – Z.8. – S. 144 – 149.
24. *Tokarski J.* Fleksja polska / Jan Tokarski. – Warszawa: PWN, 1978. – 266 s.

В статье исследуется эволюция во взглядах лингвистов на реализацию грамматических значений лица в имени существительном в сопоставительном аспекте. Важным фактором изменений традиционных подходов к изучению грамматической категории лица является развитие функциональной морфологии.

***Ключевые слова**: грамматическая категория, морфологическая категория, грамматическая семантика, лицо, имя существительное, падеж.*

The article highlights the evolution of Ukrainian and Poland linguists' approaches about grammatical meaning of personaliti within Nouns in comparative aspect. The development of functionalism is recognised as an important factor of traditional scientific approaches and grammatical category limits of person expansion.

***Key words**: grammatical category, morphological category, grammatical semantics, person, noun, case.*

УДК 811.111:81'37 (087.5)
ББК 81.2 (Англ.)

Юлія Мінцис

ХУДОЖНЯ ПРОЗА ДЛЯ ДІТЕЙ ЯК СФЕРА РЕАЛІЗАЦІЇ КАТЕГОРІЇ ДЕМІНУТИВНОСТІ

У запропонованій статті визначені характерні особливості дитячої літератури, проаналізовані аналітичний і синтетичний способи утворення демінутивів в англійській мові та шляхи реалізації демінутивності в англомовній художній прозі для дітей.

Ключові слова: *дитяча література, англомовна художня проза для дітей, демінутив, демінутивність.*

Явище демінутивності зосереджується на особливому типі комунікантів – дітях, та реалізується в умовах високої емоційності мовлення, тому вона має особливе значення як об'єкт дослідження у дитячій художній прозі. Водночас дитяча художня проза є окремим типом художньої літератури із особливостями, що проявляються на мовному, сюжетно-композиційному і жанровому рівнях сприйняття. Для неї характерна загальна позитивна спрямованість творів, висока експліцитність емотивних засобів, переважання щасливого завершення подій тощо. Демінутивність як категорія, що охоплює різнорівневі засоби для вираження позитивних емоцій та прихильності, слугує для цього якнайкраще.

Емотивність як ключовий складник значення демінутивності отримує окрему увагу в запропонованій статті, особливо у зв'язку з тим, що емоційна рухливість дитячої свідомості багато в чому визначає динамізм для реалізації категорії емотивності, що своєю чергою виявляється у швидкій зміні емоцій і, відповідно, мовних засобах для їх вираження у художній прозі для дітей.

Під час дослідження демінутивності до уваги брались напрацювання науковців, що базуються на сучасних лінгвістичних теоріях та теоретико-методологічних засадах когнітивної лінгвістики (Г. В. Колшанський, Дж. Лакофф, А. Ю. Маслова, В. А. Маслова, Т. В. Радзієвська, О. О. Селіванова), теорії дискурсу (В. Б. Бурбело, В. І. Карасик, Г. Г. Почепцов, К. С. Серажим, Ю. С. Степанов, І. П. Сусов).

Художній текст є системою "означування речей і явищ, що породжує їх для нового, художнього, буття через наділення новими смислами, якостями, ставленнями" [3, 24]. Художній текст з позиції його мовленнєвої природи є естетичним об'єктом, результатом дискурсивної практики, який формується лише у процесі його сприйняття і актуалізується як індивідуальний досвід у свідомості слухача. Дискурс – це наповнення тексту, умови та спосіб його існування. Текст з позиції дискурсу розглядається як "тип мовної реальності, а той чи інший формально-смисловий елемент тексту – як продукт мовленнєвого досвіду дискурсантів (автора, героя, читача)" [3, 25]. Спрямованість на адресата відіграє надзвичайно велику роль у процесі організації тексту. Художній твір виконує свою комунікативну функцію лише за умови адекватного розуміння його адресатом. З одного боку, адресат є невід'ємним елементом тексту, а з іншого, чинником, що його формує.

Діти відрізняються від дорослих кількістю отриманих знань та умінь, особливостями своєї психіки, своїм ставленням та сприйняттям навколишньої дійсності, тому дитяча художня література спрямована на конкретного адресата – дитину і має свої специфічні особливості [4]. Дитяча література дитячої літератури постійно привертає увагу дослідників, які розглядають цей феномен у різних аспектах. Чималий внесок у дослідження ДЛ зробили зарубіжні (Г.-Г. Еверс, М. Ніколаєва, Е. О'Салліван, Д. Л. Фокс, Ш. С. Хак, Дж. Штефенс та інші) та українські вчені (І. Є. Бойцун, Я. П. Гоян, А. І. Гурбанська, В. Г. Дончик, М. Г. Жулинський, С. С. Іванюк, А. Г. Костецький, Б. Б. Шалагінов, Л. М. Овдійчук, М. Т. Славова, Е. І. Огар, Р. Є. Стаднійчук, О. М. Папуша). Проте проблема використання демінутивів у дитячій літературі є недостатньо вивченою.

Специфіка цього типу художньої літератури полягає у тому, що вона повинна враховувати вікові особливості читацької аудиторії.

© Мінцис Ю., 2014–2015

Дослідниця з Фінляндії Р. Оіттінен вказує, що дитяча література, у порівнянні з літературою, написаною для дорослих, має більшу спрямованість на читача [7, 61-86], і зауважує, що дитяча та доросла література відрізняються жанром (коротка історія/роман), персонажами (стосунки між батьком та сином/двома друзями) та кінцівкою (відкритою/завершеною щасливо). Казки для дітей є значно коротші, ніж дорослі романи, у яких кінцівка може бути більш невизначеною, ніж у дитячих історіях. Опис відносин між батьком та сином – дорослим та дитиною – є більш звичним та прийнятним явищем у дитячій літературі, ніж у дорослій. А персонажі у дитячих казках та історіях є менш неоднозначними: або повністю позитивними, або абсолютно негативними.

Світ дитячого твору, як правило, антропоцентричний, і у центрі його – дитина (або інший герой, з яким може ототожнити себе юний читач). Зміст дитячих творів неминуче співвідноситься з психологією дитини. А діти бажають щасливої кінцівки, потребують відчуття гармонії та вимагають "правдивості" навіть у казково-фантастичних творах.

Вік зумовлює специфіку творів дитячої літератури і є провідним параметром для авторів, які пишуть для дитячої аудиторії. Вікові обмеження визначають параметри та об'єм когнітивної і мовної сфер, проекцією яких служать відповідно тезаурус і лінгвістична компетенція юного читача. У дитини є менше когнітивних одиниць, що утримуються оперативною пам'яттю, тобто середня довжина речення у творі для дитини буде коротша, ніж у творі для дорослого. Така ж закономірність спостерігається стосовно довжини надфразових єдностей і відносно автономних текстових сегментів (розділів) [1]. Іншою закономірністю, що обумовлена віком та виявляється на різних мовних рівнях, є велика експліцитність текстів літератури для дітей. На рівні речення ця особливість полягає у зближенні семантичного і синтаксичного рівнів: усі актанти виявляються вираженими, причому переважно присутня поіменна, а не групова номінація.

На лексичному рівні очевидна тенденція до максимізації автором вмотивованості лексичних одиниць, пов'язана із врахуванням наочно-образного типу мислення читача. Для встановлення смислу дитина навіть у слові схильна шукати образні елементи. На фонетичному рівні вмотивованість слів виявляється у розповсюдженості звукосимволізмів. Морфологічна вмотивованість слів не є надмірно поширена у дитячій літературі, оскільки вона зумовлюється віковими характеристиками дитини та передбачає знання дитиною лексичного значення основи та значення словотвірної моделі. Семантична вмотивованість не є поширеним явищем у дитячій художній літературі, оскільки вона не пов'язана із формальною стороною слова і не є очевидною для дитини [1].

Художня проза для дітей має свої особливості, що проявляються на мовному, сюжетно-композиційному і жанровому рівнях сприйняття. ДЛ є тим контекстом, у якому реалізовано емоційність мови у найвищій мірі. Авторська мова тут виконує головну роль вираження емоцій, коментуючи і пояснюючи їх причини та наслідки. А мова персонажів описує певний емоційний стан, передає ступінь інтенсивності емоції. Співвідношення засобів, що виражають категорію емотивності, варіюється у авторському мовленні та мовленні персонажів.

Для дитячої літератури характерна відсутність складних за своїм концептуальним складом емотивних ситуацій, а також лінійність і простота концептуальних зв'язків. В емотивних ситуаціях у дитячій літературі рідко поєднуються або спільно трапляються більш ніж два концепти. А загальна емоційна рухливість дитячої свідомості визначає багато в чому динамізм при реалізації категорії емотивності, який, у свою чергу, виявляється у швидкій зміні емоцій [2].

У механізмі розуміння тексту беруть участь не тільки структура і семантика тексту, а й також свідомість і пам'ять індивіда, які допомагають правильно сприймати текст. Обсяг лінгвістичної компетенції і тезауруса характеризують реципієнта тексту з точки зору його можливостей здійснення смислової обробки художнього твору.

Відсутність достатнього досвіду й енциклопедичних знань, а також низький рівень емоційної компетентності у дитини зумовлює наявність великої кількості лінгвістичних засобів, що репрезентують категорію емотивності у дитячій літературі та пояснюють причини виникнення, особливості вираження або умови протікання емоцій. Для дитячих творів характерна експліцитність емотивних засобів, яка забезпечує легкість при декодуванні емоцій маленьким читачем.

Необхідність створення позитивних установок у дитячій літературі мотивує використання лінгвістичних засобів для зняття емоційної напруги, створеної раніше у тексті. Демінутивність як категорія, що реалізується у дитячому мовленні та охоплює різнорівневі засоби для вираження позитивних емоцій та прихильності, слугує для цього якнайкраще. Цим зумовлена мета запропонованого дослідження: визначити особливості використання демінутивів у англомовній художній дитячій прозі.

В англійській мові демінутиви утворюються синтетичним та аналітичним шляхами. Перший із способів – афіксація. Англійська мова налічує 16 демінутивних суфіксів іменників. Продуктивними є суфікси *-y(-ie,-ey), -let, -ling.* Ці суфікси передають значення зменшеності, пестливості, зменшеності і пестливості, зменшеності і презирливості Аналітичність англійської мови обумовлює утворення демінутивних словосполучень, в яких елементом з демінутивною семантикою є прикметники *little, small*, *tiny, teeny, teeny-weeny, wee, petite* та ін.

Беручи до уваги основну функцію художнього мовлення, що полягає у розкритті замислу автора через використання мовних та специфічних стилістичних засобів, можна стверджувати, що найбільш вільне використання демінутивних утворень можна спостерігати у художньому мовленні, особливо дитячій прозі. У творах художньої літератури для дітей демінутиви трапляються як у мовленні автора, так і у мовленні персонажів, оскільки їх вживання не залежить від норм мови, а виключно від стилістичних установок автора під час створення певного тексту.

Інколи для досягнення стилістичного ефекту автор цілеспрямовано перевантажує текст демінутивними утвореннями. Для прикладу, у короткій історії "Teeny-tiny" письменник Джозеф Джейкобс (Joseph Jacobs [6]) використав лексему *teeny-tiny* 59 разів, фактично кожен *іменник (teeny-tiny woman, teeny-tiny church, teeny-tiny gate, teeny-tiny bed),* навіть деякі прислівники *(teeny-tiny further, teeny-tiny louder*) та дієприкметники *(teeny-tiny frightened)* отримали демінутивне або деінтенсифіковане значення. Кожне п'яте слово цієї короткої історії за допомогою лексеми teeny-tiny змінило своє значення. Автор історії "зменшив" розміри усіх об'єктів та персонажів цієї історії, незалежно від їх початкового розміру*: teeny-tiny village – teeny-tiny churchyard – teeny-tiny woman – teeny-tiny bed – teeny-tiny bone.*

У творі демінутив слугує основним стилістичним засобом використаним автором для досягнення художнього ефекту, який полягає у створенні в дитячій уяві нереального зменшеного світу з усіма об'єктами зменшеного розміру. До речі, сама казка не базується на "дитячих" категоріях і висвітлює не зовсім "дитячий" сюжет: *"And when this* ***teeny-tiny woman*** *had got into the* ***teeny-tiny churchyard****, she saw* ***a teeny-tiny bone*** *on* ***a teeny-tiny grave****, and* ***the teeny-tiny woman*** *said to her* ***teeny-tiny self****, 'This* ***teeny-tiny bone*** *will make me* ***some teeny-tiny soup*** *for my* ***teeny-tiny supper'****"* [6, 39].

Для збільшення інтенсивності вираження ознаки автор використовує прикметники та прислівники у вищому та найвищому ступені порівняння, до яких приєднується лексема *teeny-tiny,* встановлюючи ступінь зростання інтенсивності нижче норми: *teeny-tiny frightened – teeny-tiny more frightened – teeny-tiny bit more frightened*. Максимальна ступінь вираження інтенсивності в історії описується за допомогою словосполучення *her loudest teeny-tiny voice.* Очевидно, що вибір саме лексеми *teeny-tiny* автором також не був випадковим, адже серед усіх лексем лексико-семантичного поля "зменшеності" було обрано лексему, утворену способом редуплікації, яка виражає значення "максимальної, абсолютної зменшеності".

Лексема *teeny-tiny* була приєднана не тільки до назв об'єктів, які могли б мати зменшені розміри *(teeny-tiny village, teeny-tiny woman),* а й до лексем із абстрактним значенням або назв речовин *(teeny-tiny time, teeny-tiny self, teeny-tiny soup).* Таким чином, мета автора полягала не тільки в актуалізації денотативного значення "зменшеності" демінутивних утворень, а й передусім в актуалізації конотативного значення емотивності та наданні твору певного стилістичного ефекту – зниженні серйозності написаного.

У літературній казці "Matilda" Роалд Дал (Roald Dahl [5]) застосовує чимало демінутивів (167), які підсилюють емоційність розповіді, наближують її до читача-дитини та сприяють більш виразному окресленню образів героїв.

Так, аналітичні лексеми у контексті актуалізують такі конотативні семи:

1) позитивні: *Miss Honey looked carefully at the **tiny girl** with dark hair and a round serious face sitting in the second row* [5, 70]; *"Does it not intrigue you," Miss Honey said, "that a **little five-year-old child** is reading adult novels ..?"*; *Miss Honey was astounded by the wisdom of this **tiny girl*** (Вчителька міс Гані з захопленням ставиться до п'ятирічної Матильди, яка вразила її своєю мудрістю). *Miss Honey ran forward and gave the **tiny child** a great big hug and a kiss* [5, 226]; *Miss Honey was still hugging the **tiny girl** in her arms* [5, 240] (За допомогою лексеми *tiny* автор має на меті відтворити співчуття та прихильність вчительки до дитини).

2) негативні: *"The Trunchbull was shouting, 'The word 'what' is spelled W…H…A…T. Now spell it, you **little wart!**' "*[5, 155] (У прикладі вираз "*little wart*" має яскраво виражене значення презирства директорки до дитини, яку назвали *бородавка (бородавочка)*, що підкреслюється лексемою *little*). За допомогою аналітичних демінутивів автор змальовує образ директорки, яка терпіти не може дітей, принижує та обзиває їх ***little squirt*** *(малий курдупель),* ***little fool*** *(дурник),* ***little slug*** *(малий слизняк),* ***little rat*** *(мале щуреня),* ***little brat*** *(шмаркач)* та ін.

За допомогою демінутивів з протилежною конотацією автор майстерно зображує конфліктну ситуацію, протиставляє характери доброї, співчутливої, справедливої вчительки міс Гані та жахливої, грубої, злої директорки школи міс Транчбул.

Аналітичні демінутиви у творі Роалда Дала також активізують денотативну сему зменшеного розміру: *The **little room** became quiet* [5, 198]; *I came across this **tiny cottage*** [5, 202]; *It had a grey slate roof and one **small chimney*** [5, 183].

Отже, дитяча література має свої особливості, що проявляються на мовному, сюжетно-композиційному і жанровому рівнях сприйняття. Демінутив у художній прозі для дітей слугує основним стилістичним засобом досягнення художнього ефекту, який полягає у створенні у дитячій уяві нереального зменшеного світу з усіма об'єктами зменшеного розміру. Категорія демінутивності, яка охоплює різнорівневі засоби для вираження цілого спектру емоцій та для відтворення як позитивного так і негативного ставлення, отримує широке застосування у дитячій літературі.

1. *Белоглазова Е. В.* Лингвистические аспекты адресованности англоязычной детской литературы : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : специальность 10.02.04 "Германские языки" / Е. В. Белоглазова. – СПб., 2001. – 16 с.
2. *Воинова В. В.* Реализация категории эмотивности в англоязычной детской литературе : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : специальность : 10.02.04 "Германские языки" / В. В. Воинова. – СПб., 2006. – 22 с.
3. *Иванова Е. А.* Коммуникативный статус текста в дискурсе – художественном, виртуальном, сакральном / Е. А. Иванова // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. Серія : філологія. – Х., 2001. – Вип. 33, № 520. – С. 22–27.
4. *Протасова Е. Ю.* Роль диминутивов в детском дискурсе / Е. Ю. Протасова // Проблемы детской речи : материалы Всероссийской конференции. – СПб. : РГПУ, 1999. – С. 153–157.
5. *Dahl R.* Matilda / Roald Dahl. – Puffin Books, 1996. – 240 p.
6. *Jacobs J.* English Fairy Tales / Joseph Jacobs. – Abela Publishing Ltd, 2009. – 250 p.
7. *Oittinen R.* Translating for children / Riitta Oittinen. – New York & London : Garland Publishing, 2000. – 205 p.

В предложенной статье определены характерные особенности детской литературы, проанализированы аналитический и синтетический способы образования диминутивов в английском языке и пути реализации диминутивности в англоязычной художественной прозе для детей.

Ключевые слова: *детская литература, англоязычная художественная проза для детей, диминутив, диминутивность.*

The article deals with defining characteristic features of children's literature, analyzing analytical and synthetic ways of forming diminutives in English and of realization of diminutivity in English fiction for children.

Key words: *children's literature, English literary prose for children, diminutive, diminutivity.*

УДК 821. 133.1:659.1
ББК 83.3 (4Фр)

Світлана Криворучко

ОСОБИСТІСТЬ У СВІТІ РЕКЛАМИ – «99 ФРАНКІВ» ФРЕДЕРІКА БЕҐБЕДЕ

Найважливішою постає проблема: розмежування літератури на масову та елітарну. Головним критерієм є «працездатність» правил «творення» для масової літератури та абсолютне уникнення цих догм у літературі інтелектуальній. Твір Ф. Беґбеде, без сумніву, відноситься до елітарної літератури, оскільки в ньому виявляється жанрова трансформація, створюються вторинні образи, переосмислюються традиції і впроваджуються нові ідейні концепції. Творчий експериментальний пошук письменника сформував специфічну манеру письма, притаманну саме Ф. Беґбеде, що втілилось у складній структурі, словотворенні, формотворчості.

Ключові слова: *Ф. Беґбеде, жанр, структура, художні образи, ідеї, елітарна література.*

Інтерпретація читачами сучасних художніх творів відбувається здебільшого без використання наукової літератури, оскільки літературознавство не встигає аналізувати щораз новий художній дискурс. Наукові дослідження з'являються переважно як реакція на інтерес читацької аудиторії. Іноді реципієнт спирається на журналістські статті, які часто мають рекламну мету. Таким чином, сучасний читач постає перед безліччю текстів і залучає лише власну інтуїцію та висловлювання таких самих «непрофесіоналів», як і він.

Окремо слід говорити про потенційних «професійних» читачів – студентів-філологів, яким, окрім своєї інтуїції, потрібно оволодіти термінологічним інструментарієм, для того, щоб спиратися на об'єктивні естетичні характеристики при аналізі твору, який до них ще ніхто із досвідчених учених не досліджував.

Найважливішою постає проблема: розмежування студентами літератури на масову та елітарну. Головним критерієм тут є «працездатність» правил «творення» для масової літератури та абсолютне уникнення цих догм у літературі інтелектуальній. Таким чином, слід залучити метод зіставлення, який допоможе з'ясувати розбіжності між творами. Для цього потрібно виявити систему критеріїв масової літератури та простежити її невідповідність літературним шедеврам, з одного боку, і дослідити її гармонійне втілення у масових текстах, з іншого.

В. Руднєв визначає, що масова література побудована за принципом додатковості щодо елітарної літератури, що допомагає визначити її обсяг – значно більше ніж інтелектуальна [8, 221–222]. Масова література формує семіотичний образ реальності, тоді як елітарна утворює вторинний образ реальності. Масовій літературі притаманні антиакадемізм, антимодернізм, антиавангардизм, що спрямовано на застосування техніки попередньої культури. Таким чином, масова література – традиційна (без експерементаторства) і консервативна – використовує середню мовну норму, прагматична, що дозволяє їй охопити широку читацьку аудиторію. Парадокс полягає в тому, що масова культура не може розвиватися в тоталітарних режимах, оскільки відсутній розподіл на масову й інтелектуальну, отже, вся висока культура оголошується масовою. Наприклад, феномен балету в СРСР.

Естетичними засадами масової літератури є розважальність, комерційний успіх, жорсткі структурні умови тексту: композиція обов'язково включає пролог, кульмінацію, розв'язку, епілог. Примітивний сюжет ґрунтується на інтризі і перипетіях, однак, усе це «зроблено» досконало, оскільки в результаті має бути комерційний успіх, який і є метою написання цих текстів. Провідним критерієм є

чіткий розподіл на жанри, які притаманні масовій літературі: трилер, детектив, жахи, комедія, мелодрама, фантастика та інші.

Відтак важко погодитись із Ю. Ковалівим, який визначає масову літературу як розважальну або дидактичну белетристику [5, 18]. Так само викликає заперечення віднесення дослідником до жанрів масової літератури дайджесту, паралітературу і субкультуру. На переконання Р. Гром'яка, белетристиці притаманна легкість, жвавість, які досягаються завдяки гострому сюжету, інтризі, несподіваним перипетіям, що мають на меті популяризувати ідею [2, 82]. Розважальність і комерційний успіх, отже, не є засадами белетристики, тому її не можна вважати різновидом масової літератури, як вказує Ю. Ковалів. Дайджест взагалі не є жанром художньої прози, а паралітературу і субкультуру не можна визначати як жанр.

Зазначена система не «спрацьовує» в елітарній літературі, якій притаманна жанрова трансформація, збагачення традиції, інтелектуалізм, філософічність ідей, авторська мова, яка формує ідіостиль, перфекціонізм, вузьке освічене читацьке коло.

зазначені аспекти реалізуються у цьому романі.

Жанр цього твору перебуває у трансформації, оскільки простежується гармонійне поєднання засад роману, новели, реклами. Перш за все привертає увагу структура твору, яка алюзійно відсилає до французької граматики – складна система утворення дієслів (4 способи керують специфікою формування категорії часу, отже, можна припустити ймовірне словотворення однієї лексеми у вісімнадцяти формах дієслів, дієвідмінювання відбувається за особовими займенниками). У назви розділів твору Ф. Бегбеде вводить особові займенники – «я, ти, він, ми, ви, вони», які розділяються рекламними паузами (роликами), і взагалі не використовує дієслова. Систематизація художньої площини автором відбувається на засадах академічного підходу, однак із руйнуванням сталих ознак і пошуками нових поетикальних схем. Можна припустити, що на рівні поетики письменник намагається пояснити семантику мовного спрощення межі XX-XXI ст., де домінуючим виступає займенник – особистість (герой), а не дієслово.

Схема розбіжностей елітарної і масової літератур:

критерії	**елітарна література**	**масова література**
жанр	трансформація жанру	чистий жанр
художній образ	вторинний образ	семіотичний образ
систематизація матеріалу	академізм	антиакадемізм
творча техніка	пошук нового	техніка попередньої літератури
традиції	експериментаторство	визнані традиції
ідеї	нонконформізм	консерватизм
мова	ідіостиль	середня мовна норма
аудиторія	інтелектуали	широка аудиторія
сюжет	складний	схематичний
мета	мистецтво	комерційний успіх

Виокремлення аспектів «масової» «матриці» допоможе читачу обґрунтувати свої емоційні відчуття і визначити до якої категорії належить будь-який художній твір – високої (елітарної) чи масової літератури.

Роман сучасного французького письменника Фредеріка Бегбеде (1965 р. н.) «99 франків» 2000 року привернув увагу читачів, передусім інтелектуалів. Можна говорити про «популярність» цього письменника, оскільки реакція реципієнтів віддзеркалилась у періодичних виданнях, знайшовши певний відгук і у масового читача. Доречно простежити, яким чином

Таким чином, він натякає на національну французьку витіюватість, яка поступово починає зникати. Новаторство потрібно визначити в тому, що Ф. Бегбеде утворив новий художній структурний елемент – рекламний ролик у романі. Він переніс із телебачення сценарій реклами у романний (новелістичний) жанровий канон. Ролик чимось функціонально нагадує інтермедію в драмі – знаходиться між частинами тексту для розваги і відпочинку глядачів від дії п'єси. Однак, на відміну від інтермедії, яка змістовно не пов'язана із драмою, ролик реалізує ідею автора, що чимось схоже на па-

раболу – метафоричну притчу з філософським акцентом.

Рекламні ролики у творі виписані окремо, вони розрізняють розділи одне від одного, пов’язані із твором на рівні ідеї – рекламне мислення сучасного культурного безсвідомого і протиставлення цій тенденції індивіда, який поглинутий у систему, однак намагається це подолати як соціальну залежність. Таким чином, у творі простежується перетин романних і рекламних жанрових засад, жанр роману збагачується новоутвореннями масової культури і перебуває в еволюції. Трансформація жанру доводить, що твір Ф. Беґбеде «99 франків» входить до художнього у дискурсу сучасної елітарної літератури.

У романі «99 франків» письменник формує вторинний образ сучасної реальності, яка показана як абсолютний світ реклами. Художні образи людей Ф. Беґбеде включає до вічної фігури любовного трикутника: Октав – Софі – Марк. Через вторинний образ реклами письменник впроваджує нонконформістські філософські ідеї. Слід відмітити критичний кут зору – руйнування «міфу» про професію рекламника, яка віддзеркалює уявлення сучасного світогляду загалу. В образі рекламника письменник реалізує концепцію митця, якому «забороняють» творити, оскільки він залежить від несмаку і культурної обмеженості замовника. Цим Ф. Беґбеде утворює сучасний конфлікт «натовпу» і «художника»: індивіда ніколи не розуміє більшість. Рекламу письменник порівнює з тоталітарним режимом – фашизмом, оскільки все будується в ній на засадах конформізму, який і є домінуючим правилом. Реклама, на думку прозаїка, антиінтелектуальна: «… це убивство ідей, це заборона на зміну. Ви сидите віч на віч із типами, які глузують над народними масами, прагнуть загнати їх у межі акту споживання – безглуздого, однак заздалегідь жорстко обумовленого» [1, 39-40].

Вторинний образ письменник формує специфічним зображенням сучасності як абсолютного всезагального світу реклами, в якому приречена жити особистість межі XX-XXI ст. Домінантами цього світу є агресія, жорстка конкуренція й індивідуалізм. Жорсткі умови складно витримати психологічно, і як порятунок від самого себе світ реклами пропонує втечу у безвість, що можна досягти, вживаючи антидепресанти і наркотики.

Іронічно Ф. Беґбеде вказує на розчарування митця, який не може реалізувати свій творчий потенціал, оскільки реклама є ремеслом, а не творчістю. Ремесло має свої закони, серед яких провідним є формування концепту «свята» [1, 150-151], що програмує свідомість особистості на споживання певних речей, які не потрібні. Дуже жорстоким, на думку автора, є програмування дитячої свідомості. Як приклад, він наводить рекламу пепсі: «… вони вирішили закупити синій в ексклюзивну власність, однак і це ще не все: вони фінансують освітянські програми на компакт-дисках, які безкоштовно розповсюджуються у школах. Таким чином, діточкам дають уроки на комп’ютерах пепсі, і вони звикають читати слово “пити” на синьому тлі пепсі» [1, 153].

Як негативне явище, Ф. Беґбеде відмічає інтенсивність подій, які відбуваються у житті сучасної людини і викликають суєту. На противагу цьому нудьга дозволяє насолоджуватися часом, якого обмаль через високий темп життя. Концепція нудьги у Ф. Беґбеде поєднує тлумачення екзистенціалістів середини XX ст. і гедоністичну доктрину античних часів Епікура. Окрім концепту нудьги, який глибоко розтлумачили екзистенціалісти, Ф. Беґбеде розкриває страх людини перед смертю. Однак, на відміну від творів С. де Бовуар, Ж.-П. Сартра, А. Камю, герої яких відчували порожнечу, Ф. Беґбеде створює образи, які у розвагах намагаються подолати страх перед смертю. Вторинний образ реальності створюється зображенням ірреального світу реклами, який у свідомості сучасного індивіда є «справжнім».

Існує навіть певний маніфест рекламників – кодекс, який ґрунтується на аморалізмі, прагматизмі, егоїзмі: «Ми станемо багатими і несправедливими. Ми звільнимо старих друзів. Ми будемо… обдавати холодом підлеглих. Ми дозволимо собі привласнювати їхні ідеї… Ми поглинемо оточуючих у депресію… Ми будемо вдаватися до ледарства, однак наші близькі все одно не зможуть бачитись із нами… Ми зробимося небезпечними і дуже мстивими… Ми пишатимемось важкою, покладеною на нас безвідповідальністю» [1, 206-207].

Аморальність реклами у творі перш за все висловлюється у програмуванні свідомості, де центральним оприявнюється постулат про те, що життя немає сенсу. Цим творчим прийомом письменник зображує перехід ідеї із елітарної

літератури в масову культуру: герої екзистенціалістів, які нудьгували, що життя не має сенсу, оскільки людина приречена на смерть, «породили» персонажів рекламних роликів, які вважають, що життя коротке і тому потрібно якомога більше «споживати».

Єдиним виходом із світу реклами, якому немає альтернативи, є смерть людини. Саме тут Ф. Беґбеде переосмислює екзистенційний страх перед смертю. Кончина сучасної людини є спасінням від жорстокого світу реклами, в якому, повторюємо за письменником, неможливо жити без наркотиків та антидепресантів.

Таким чином, смерть показана як вихід, як постійна категорія зміни. Коцепт смерті розкривається у творі різними творчими засобами: сюжетними перипетіями, ідеями. Осмислення феномену смерті навіть відбито в кільцевій композиції, семантичне навантаження якої розпочинає твір: «Усе проходить: кохання, мистецтво, планета Земля, ви, я. Смерть настільки незворотна, що всіх застає зненацька… Смерть – єдина зустріч, що не запланована в оргонайзері» [1, 15] і завершує сюжет: «… у смертний час усе проходить перед очима» [1, 309]. Ідея смерті впроваджується алюзією на воскресіння Ісуса Христа, яка теж обрамлює твір: «Ось чому я вирішив піти на пенсію у тридцять три роки. Схоже, це ідеальний вік для воскресіння» [1, 16] – на початку роману; «Спочатку було Слово» [1, 309] – наприкінці.

На інтертекстуальних рівнях Ф. Беґбеде розкриває концепт смерті у художньому образі Октава, коли вичерчує лінію суїциду в історії людства у комунікативному акті автора-реципієнта. Октав читає лише твори письменників, які скоїли самогубство. Однак письменник не вказує, що із цієї лінії виокремлюються постаті Петронія і Сенеки, які здійснили суїцидальний акт не за власною волею, а за наказом імператора Нерона, оскільки орієнтується на читача-інтелектуала, який сам зможе інтерпретувати «послання».

Ф. Беґбеде намагається переосмислити ідею смерті, виходячи із уявлень про цей феномен від сучасності до давніх часів, у протилежному часовому русі: від екзистенціалістських постулатів XX ст. до Біблії. Смерть – це факт, неодмінність, константа у житті людини, однак Ісус своїм воскресінням довів ілюзорність смерті: «навіть смерть ефемерна, один лише рай вічний» [1, 295]. Світ реклами вульгарний, вказує автор, і саме тому смерть є єдиним із варіантів вийти із нього.

Окрім страху перед смертю письменник розкриває страх сучасного європейського чоловіка перед коханням. В образі Октава переосмислюється ідея свободи, яку розробили модерністи у XX ст. Так само, як і герої А. Жіда [4] (Мішель – «Імморалість») і Ж.-П. Сартра [9] (Матьє – «Шляхи свободи»), Октав підсвідомо боїться відповідальності, відмовляється від дитини: «Нам потрібно розлучитися… Вибач мені…Я мрію лише про одне – щоб нам більше не бачитись… Я здохну де-небудь у канаві, як паршивий пес… А ти залиш мене, іди, налагодь своє життя заново, поки ти ще красива… Повір, я старався, із усіх сил старався, але у мене більше немає сил… Я задихаюся, я не вмію бути щасливим… Я хочу мандрувати холостяком по містах і селах. Я не здатен виховати дитину – я сам дитина… Я – свій власний син… У мене не було батька – як же ти хочеш, щоб я став батьком» [1, 76]. Ф. Беґбеде зображує цю ситуацію як розповсюджену, коли вибудовує ряд чоловіків різних національностей, країн і віку, які говорять своїм вагітним подругам, що вони «не готові мати дитину».

Проблема, на думку письменника, полягає не лише у безвідповідальності, а в розчаруванні щодо стосунків чоловіка і жінки в результаті емоційної дискредитації інституту шлюбу, позбавленого кохання. Розлучений Октав боїться нових стосунків, боїться кохання і вибирає свободу: «… якщо тобі на неї начхати, значить, вона тебе залякала цілковито» [1, 77]. Однак Ф. Беґбеде іронічно розвінчує саму концепцію свободи, якої, здається не існує: «… свобода – усього лише важка, але коротка миттєвість» [1, 77], оскільки Октав не може бути вільним і самотнім. Герой відчуває страх перед стосунками, перед емоційною залежністю від когось, хто завдає болю. Октав намагається уникнути страждання, страх перед коханням письменник зображує як віковий – 33 роки, тут теж вводиться алюзія на Ісуса, який готувався до смерті. Октав є нещасливою людиною, оскільки приречений на страждання, тому що кохає жінку (Софі), від якої відмовився, й образ якої переслідує його як примара. Ф. Беґбеде намагається пояснити психічну ситуацію, в яку сам себе поглинув Октав, як аномалію, і навіть створює для цього феномена термін – ексофілія (кохання до колишньої жінки), якою воліють «хворіти» сьогодні більшість цивілізованих чоловіків.

Письменник переосмислює символіку: замість «серця» відповідальним за кохання органом людського тіла він вважає легені, чим утворює власні метафори: «Кохання не має нічого спільного із серцем – цим мерзенним органом, насосом, який качає кров. Кохання перш за все стискує легені… Легені – найромантичніший із усіх людських органів: усі закохані хворіють туберкульозом…» [1, 162-163]. Пригнічення кохання провокує хворобливість, вважає письменник і передає це відчуттями персонажа: «Життя без Софі спотворювало Октава» [1, 172]. Ф. Бегбеде осмислює негативні наслідки доби постмодерну, серед яких руйнівним для людської психіки є прагнення усе осміювати, із якого бере витоки глобальна іронія і самоіронія, що породжує страх перед романтикою. Саме романтичного сприйняття не вистачає сучасній людині: «Чому нам стає ніяково від романтики? Ми соромимось власних почуттів. Сахаємось високих слів, як чуми. Не оспівувати ж власну нездатність кохати!» [1, 174-175].

Дитина, як результат стосунків, розкриває різність світоглядів чоловіка і жінки: для чоловіка це проблема, на погляд героя Ф. Бегбеде, а для жінки – подарунок: «Вона тобі зробила найпрекрасніший дарунок – дитину, прийми ж її! – Матінко, та ви всі просто збожеволіли на дітях! Тільки вас приголубиш, як ви заводите базікання про немовлят! Замість того, щоб розмірковувати над сенсом життя, ви збільшуєте його проблеми!» [1, 209].

Письменник розвінчує «міф» про «романтичні» стосунки пари на лоні природи і зображує, як людина пересичується гедоністичним щастям «на островах»: «Звичайно, лежачи у гамаці, ризикуєш отримати ломоту у попереку» [1, 290], з одного боку, однак висловлює співчуття тим, хто ніколи цього не відчув, оскільки вони «гідні лише жалю» [1, 290]. Ф. Бегбеде демонструє, як рослинне життя, яке спрямоване на уникнення страждання, породжує страждання бездієвістю людини, яка викликає нудьгу.

Твір Ф. Бегбеде, без сумніву, відноситься до елітарної літератури, оскільки в ньому виявляється жанрова трансформація, створюються вторинні образи, переосмислюються традиції і впроваджуються нові ідейні концепції. Творчий експериментальний пошук письменника сформував специфічну манеру письма, притаманну саме Ф. Бегбеде, що втілилось у складній структурі, словотворенні, формотворчості. Письменник зможе знайти відгук лише у непересічного читача, який здатен зрозуміти підтекст, іронію, гумор і розгледіти суть цього твору, провідну ідею – вживати наркотики небезпечно; цивілізованому чоловікові-інтелектуалу не потрібні полігамні стосунки, оскільки він кохає одну жінку; людина має жити в коханні; слід купувати лише те, що потрібно, а не те, що рекламують по телевізору.

Подальший науковий пошук доречно сфокусувати на дослідженні ідіостилю Ф. Бегбеде.

1. *Бегдеде Ф.* 99 франков / Ф. Бегбеде; [пер. с франц. И. Волевич]. – М. : Иностранка, 2002. – 312 с.
2. *Гром’як Р. Т.* Белетристика / Р. Т. Гром’як, Ю. І. Ковалів // Літературознавчий словник. – К. : ВЦ Академія, 1997. – С. 81–82.
3. *Дзик Р. Ф.* М. Достоєвський у романі Ф. Бегбеде «Простіть і відпустіть»: інтертекстуальний аспект / Р. Дзик // Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. – Вип. 18. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2011. – С. 103–110.
4. *Жид А.* Имморалист / А. Жид; [пер. с франц. А. Радловой] // Жид А. Избранные произведения. – М. : Панорама, 1993. – С. 5 – 107.
5. *Ковалів Ю. І.* Масова література / Ковалів Ю. І. [автор-укладач] // Літературознавча енциклопедія: у 2 т. – К. : Академія, 2007. – Т. 2. – С. 18–19.
6. Культ-товары: Феномен массовой литературы в современной России / И. Л. Савкина, М. А. Черняк. – СПб. : СПГУТД, 2009. – 336 с.
7. *Мещеряков С. В.* Романы Ф. Бегбеде «99 франков» и «Идеаль» : принципы художественной объективации автора : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.03 – литература народов стран зарубежья / С. В. Мещеряков. – Воронеж, 2013. – 23 с.
8. *Руднев В. П.* Массовая культура / В. П. Руднев // Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века. – М. : Аграф, 2001. – С. 221–225.
9. *Сартр Ж.-П.* Дороги свободы : тетралогия / Ж.-П. Сартр; [пер. с франц. Д. Вальяно, Л. Григорьян] – М. : АСТ; Харьков : Фолио, 1999. – 973 с.
10. *Шведова Н. Л.* Функциональная специфика прагматонимов (на материале современной массовой литературы) : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.19 – теория языка / Н. Л. Шведова. – Волгоград, 2011. – 13 с.

Насущной проблемой является разграничение современной литературы на массовую и элитарную. Главным критерием является «работоспособность» правил «создания» для массовой литературы и абсолютное избежание этих догм в литературе интеллектуальной. Произведение

Ф. Бегбеде, без сомнения, относится к элитарной литературе, поскольку в нём прослеживается жанровая трансформация, создаются вторичные образы, переосмысливаются традиции и воплощаются новые идейные концепции. Творческий экспериментальный поиск писателя сформировал специфическую манеру письма, присущую именно Ф. Бегбеде, что воплотилось в сложной структуре романа, словообразовании, формотворчестве.

Ключевые слова: *Ф. Бегбеде, жанр, структура, художественные образы, идеи, элитарная литература.*

The problem is the distinction of literature on mass and elitist literature. The main criterion is the "performance" of rules of "creativity" for the mass literature and absolute avoiding of these dogmas of intellectual literature. The F. Begbeder's novel relates undoubtedly to intellectual literature, because it reveals the transformation of the genre, the secondary images are created, traditions are reinvented, new ideological concepts are adopted. A creative experimental search of the writer has formed a specific style of writing, which is inherent exactly in F. Begbeder. It is implemented in the complex structure, new words and new forms creation.

Key words: *F. Berbeder, genre, structure, images of art, ideas, elitist literature.*

УДК 821.161.2
ББК 83 В6 (Пол)

Мечислав Яцкевич
Mieczyslaw Jackiewiz

ZWIĄZKI TARASA SZEWCZENKI Z WILNEM I LITWĄ

У статті досліджено період перебування Тараса Шевченка у м. Вільно, зафіксовано його знайомство із відомими литовськими і польськими митцями слова. Простежено рецепцію творчого доробку українського поета у литовському літературознавстві, відзначено велику повагу литовців до постаті українського генія.

Ключеві слова: *рецепція, діахронія, переклад, інтерпретація.*

Wielki poeta ukraiński, Taras Szewczenko, urodził się 25 lutego (9 marca) 1814 roku we wsi Moryńce dawnej guberni kijowskiej w rodzinie pańszczyźnianego chłopa ukraińskiego Hryhora Szewczenki. Wkrótce po urodzeniu Tarasa ojciec z rodziną przeprowadził się do wsi Kiriłowka, gdzie minęło wczesne dzieciństwo przyszłego poety. Gdy miał dziesięć lat, zmarła matka. Wkrótce ojciec ożenił się z wdową, która miała własnych troje dzieci, więc rodzina się powiększyła. Macocha nienawidziła inteligentnego Tarasa, często go biła, upokarzała. Ojciec, chcąc uchronić chłopca przed prześladowaniami macochy, oddał go do szkoły parafialnej. Gdy chłopiec miał dwanaście lat, zmarł ojciec. Taras został całkowitym sierotą. Zamieszkał wtedy u diaka Bogorskiego w Kiriłowce. Diak zmuszał chłopca ciężko pracować, nie płacąc ani grosza. Przy tym często był głodny i bity. W 1828 roku uciekł do miasteczka Łysianka do diaka-malarza, bo bardzo chciał uczyć się malarstwa. Jednakże i ten diak był okrutny, więc Taras i od niego odszedł. Trafił później do jeszcze jednego malarza, który uznał, że chłopiec nie ma żadnych zdolności malarskich. Później był pastuchem, służącym u popa, parobkiem i wreszcie pewien malarz ze wsi Chlipnowka zgodził przyjąć Tarasa na naukę, ale za zgodą ziemianina Pawła Wasiliewicza Engelhardta (1798-1849), któremu podlegały okoliczne wsie wraz z mieszkającymi tam chłopami [4, 243]. Paweł Engelhardt, zruszczony Niemiec, był właścicielem klucza Olszana (Wilszana). Jednym z rządców olszańskiego klucza był Polak Jan Dymowski. Do niego właśnie trafił na początku 1829 roku piętnastoletni Taras Szewczenko. Dymowski zatrudnił chłopca jako posługacza w kuchni dworskiej, ale zauważywszy zdolności Tarasa do rysunków, ogromną chęć do nauki malarstwa polecił chłopca Engelhardtowi jako nadającego się do roli „malarza domowego". Zanim jednak Szewczenko trafił do służby u Engelhardta, Dymowski uczył go wiedzy elementarnej i języka polskiego.

© Яцкевич М., 2014–2015

Przydzielony do służby dworskiej w charakterze „kozaczka pokojowego", po półrocznym pobycie w pańskim pałacu w Olszanie Szewczenko wyjechał z swoim panem przez Kijów do Wilna, bowiem oficer gwardii Paweł Engelhardt jesienią 1829 roku został mianowany trzecim adiutantem wileńskiego generał-gubernatora gen. Aleksandra Rimskiego-Korsakowa. Po latach ukraiński poeta charakteryzował swego pana nastepująco: „Pomieszczik Pawieł Engielhardt władieł nieskolkimi siołami zwienigorodskogo ujezda, a „riezidiencijj" swojej izbrał miestieczko Olszany. Eto był obrusiewszij Niemiec, priezirawszij wsio ukrainskoje i russkoje, Chobia on i czisliłsia oficerom impieratorskoj gwardii. W Domie Engelhardta goworili na Polskom i francuskom jazykach. Pomieszczik-samodur żestoko obraszczalsia so swoimi kriepostnymi. On bolszuju czast' goda prowodił w Warszawie ili Wilno" [28, 15-16].

Wilno na przełomie 1829/1830 roku było miastem wybitnie polskim. Działał jeszcze Uniwersytet Wileński, promieniujący polskością i ideami patriotycznymi na całą Litwę, a proces filomatów i filaretów oraz zesłanie młodzieży wileńskiej, w tym Adama Mickiewicza, wciąż były żywe w pamięci wilnian. Zbliżające się powstanie, zwane później listopadowym, wisiało w powietrzu… Nastroje w Wilnie były iście rewolucyjne. Nawet oficerowie rosyjscy z pułków stacjonujących w Wilnie, wypowiadali różne myśli antycarskie, o czym wspomina w swoim pamiętniku profesor Józef Frank: „Cesarz niezadowolony z ducha rewolucyjnego, który objawił się w niektórych pułkach gwardii, za karę wysłał je jak gdyby na wygnanie na Litwę, w której pobyt nie mógł wpłynąć dodatnio na ich postawę. Jakoż gwardziści zaczęli bratać się z Litwinami, od których nieraz słyszałem: „Ależ ci ludzie przeszli nas! Będziemy mieli ich poparcie!!!" Kilku oficerów, należących do wyższej arystokracji rosyjskiej, bywało w moim domu i od ich rozpraw rewolucyjnych włosy mi powstawały na głowie. Czułem się w obowiązku prosić ich o oszczędzanie mi słuchania podobnych rzeczy" [16, 241]. Wprawdzie ten zapis dotyczył 1821 roku, ale od tego czasu w nastrojach politycznych w Wilnie niewiele się zmieniło.

Do takiego Wilna rewolucyjnego, polskiego, pełnego jeszcze młodzieży akademickiej, trafił młody Ukrainiec Taras Szewczenko. Ciekawy i żądny wiedzy chłopiec z pewnością, aczkolwiek prawdopodobnie wyrywkowo, pogłębiał w Wilnie swoją wiedzę i niejedną książkę polską przeczytał. Zapewne słyszał coś o Adamie Mickiewiczu i z jego twórczością już wówczas mógł się zapoznać. Prawdopodobnie spotykał się z młodzieżą polską, którą nurtowały prądy rewolucyjne i nawet wolnomyślicielskie (W Wilnie studiował wówczas Ukrainiec Piotr Semenenko (1814-1886), uczestnik powstania 1831 r., późniejszy filozof-mesjanista polski i ukraiński, który podczas studiów był też wolnomyślicielem).

„Pamiątką, którą pozostawił nam w Wilnie jest jego (Szewczenki –M.J.) ciekawy poemacik o potrójnej tragedii miłosnej, która się w mieście tym zdarzyła [3],– pisze Paweł Zajcew. Można z niej wywnioskować, że o nastrojach młodzieży akademickiej wileńskiej wiedział, jeszcze w Wilnie przebywając: „To w owem Wilnie, mieście sławnem, / Zdarzyło się nie tak dawno – / Tam istniał jeszcze w czasy owe / Ogromny… (ot brak rymu słowu!)- / W nim szpital później utworzyli, / Gdy bakałarzy rozpędzili, / Za to, że czapek nie kłonili / Przed Ostrą Bramą…" [32, 13].

W Wilnie Taras Szewczenko zamieszkał ze swoim panem w oficynie pałacu gubernatorskiego, przy ulicy Uniwersyteckiej 6, naprzeciwko uniwersytetu. Wolne chwile, których miał niewiele, Taras spędzał na rysowaniu oraz kopiowaniu różnych obrazków, za co niejednokrotnie otrzymywał cięgi. Wspomina o tym w autobiografii: „Mój pan był człowiekiem energicznym: ciągle w rozjazdach: to do Kijowa jeździł, to do Wilna i do Petersburga i zawsze zabierał mnie ze sobą, bym siedział w przedpokoju, podawał mu fajki i wykonywał inne jego zachcianki. (…) Pewnego razu, w czasie naszego pobytu w Wilnie 6 grudnia 1829 roku pan i pani pojechali na bal do resursy. W domu było cicho, spokojnie, wszyscy zasnęli. Ja zapaliłem świeczkę w małym pokoiku obok przedpokoju, rozwinąłem swoje kradzione skarby i wybrawszy kozaka Płatowa, zacząłem go z pietyzmem kopiować. Czas biegł szybko i już zabrałem się za kopiowanie małych kozaczków, harcujących około mocnych kopyt generalskiego konia, gdy nagle za mną otworzyły się drzwi i wszedł mój chlebodawca, powróciwszy z balu. I on z wściekłością wytargał mi za uszy i spoliczkował – nie z powodu mojej sztuki, o nie! (na moją sztukę on nawet nie zwrócił uwagi), ale za to, że mógłbym spalić nie tylko dom, lecz nawet miasto. Następnego dnia kazał stangretowi Sidorce wychłostać mnie, a ten gorliwie i z zadowoleniem polecenie pana wykonał" [27, 19–20].

Mimo różnych przykrości Wilno oddziaływało na wyobraźnię młodego poety pozytywnie. O tym, że okres wileński miał ogromne znaczenie na kształtowanie się wrażliwości poetyckiej i artystycznej Szewczenki świadczy jego twórczość, w której występuje miasto nad Wilią. Ogromny

wpływ miała na niego wileńska szkoła malarska, której studenci demonstrowali swoje prace, rysując obrazy w różnych miejscach Starego Miasta w Wilnie [8]. Liczni wówczas litografowie wileńscy: Maciej Przybylski (1794-1867), nauczyciel rysunków w gimnazjum wileńskim, Kazimierz Bachmatowicz (1807-1837), malarz i grafik, uczeń Jana Rustema (1762-1835); Karol Raczyński (1800-1860), grafik i malarz; Antoni Klukowski (1806-ok.1864), grafik i właściciel drukarni, i zwłaszcza Józef Oziębłowski (1805-1878) wykonywali papier listowy, który ozdabiali widokami miasta i okolic. Artyści ci wykonywali też różne litografie, których było wiele w oknach wystawowych licznych wówczas księgarń w Wilnie. Litografie i sztychy natrętnie wtykali przechodniom uliczni bukiniści i sprzedający chłopcy. Wileńską Szkołą Malarską kierował popularny w Wilnie malarz, spolszczony Turek lub Ormianin, energiczny i ruchliwy staruszek Jan Rustem, o którym w grodzie Giedymina powiadano: „Jan Rustem maluje z gustem" [12]. Taraz Szewczenko we wspomnieniach przytacza tę frazę, którą zapamiętał podczas zajęć w szkole Rustema.

W 1829 roku pracownia profesora Rustema znajdowała się w budynku uniwersytetu. Dokładny jej opis podaje Adam Szemesz (1808-1864), były uczeń Jana Rustema, potem malarz i uczestnik powstania listopadowego: „Na trzecim piętrze, w murach Uniwersytetu Wileńskiego, niedaleko obserwatorium astronomicznego była sala, w której odbywały się lekcje rysunków. Po całych dniach zamknięta otwierała się o godz. 5 w południe sklepiona izba kwadratowa. Na sklepieniu jakieś malowanie z czasów jeszcze jezuickich, ale co wyobrażało, nie podobna już było rozpoznać – za pokrywającym ten rysunek kurzem i sadzą. Przy mocno napalonym piecu, zajmującym środek bocznej ściany stało podniesienie z desek na pół łokcia wysokie. Na nim materiały i przyrządy, gdzie stał, siedział lub leżał żywy model, z którego rysowano. Od sklepienia zwieszał się sznur, za który model się trzymał, gdy trzeba było stać z podniesioną ręką. Po obu stronach tego podniesienia stały dwa postumenty, a na nich popiersia, z których rysowano. Blisko modelu zwisała ze sklepienia lampa, a raczej żyrandol o kilkunastu lampach płaskich, blaszanych, podsycanych tłustością z jednego środkowego rezerwuaru. Dookoła sali ustawione we trzy rzędy w półkole, niskie stołeczki, podobne tym, które się ustawiają w Litwie pod nogi – trochę tylko wyższe. Na nich siedzieli uczniowie rysunków, z tablicą na kolanach. Widziałeś tam różne twarze i postacie, niektóre (ale to rzadko) wyraźnie do wyższej klasy społeczeństwa należące, inne zupełnie gminne, w grubych surdutach, bajowych kapotach; między nimi nierzadko błyskały szafirowe kołnierze i metalowe guziki uniwersyteckich mundurów, należących bądź do studentów innych wydziałów, przychodzących rysować jako amatorzy, bądź do uczniów wyłącznie malarskiej szkoły, którzy lubo nie podlegali ściśle zwierzchności uniwersyteckiej i wolni od jurysdykcji *bedela*, przywdziewali mundury dla dodania sobie miny i powagi akademików" [25]. Obok studenckich mundurów wyróżniał się skromny surducik z błyszczącymi guzikami i pstrymi wyłogami szesnastoletniego Tarasa Szewczenki, kozaczka rotmistrza Pawła Engelhardta.

Jak długo Szewczenko uczęszczał do szkoły Rustema, dokładnych danych brak. Badacz litewski, Vladas Abramavičius (do 1940 r. Władysław Abramowicz), sądzi, że uczył się tam nie dłużej niż jeden semestr [1, 6]. Według innych biografów, ukraiński poeta w Wilnie w 1830 roku uczęszczał też do pracowni innego, czasowo mieszkającego w Wilnie malarza – Giovanni Batista Lampi'ego (1775-1837).

Znani są dwaj malarze, noszący to samo imię i nazwisko – ojciec i syn. Obaj mieszkali i pracowali w Warszawie, Wilnie i w Petersburgu. Znany portrecista Lampi – ojciec (1751-1830), który przybył z Włoch do Polski i na Litwę, i mieszkał tam w latach 1787-1791, pozostawił w Wilnie wiele swoich płócien. Następnie wyjechał do Wiednia, gdzie został profesorem w uniwersytecie i tam zmarł w 1830 roku [19, 253].

Lampi syn był również malarzem-portrecistą, którego ceniono w Rosji i na Litwie. W związku z chorobą ojca na początku 1829 roku jechał on z Petersburga do Wiednia i zimą 1829/1830 zatrzymał się w Wilnie i przebywał tam do wiosny 1830 roku. Lampi zamieszkał w pałacu ówcześnie Karpia, później Tyszkiewiczów, przy ulicy Trockiej róg Zawalnej. O działalności Lampi'ego w Wilnie pisze w swoich pamiętnikach Gabriela z Guntherów-Puzynina: „Drugie piętro domu Karpio-Platerów było zajęte przez samych artystów. Nasz Bachmatowicz[1] miał parę pokoików po jednej

[1] Autorka pisze o Kazimierzu Bachmatowiczu „nasz", ponieważ urodził się w Dobrowlanach koło Świra (obecnie na Białorusi). Od 1830 r. mieszkał w majątku Dobrowlany i był domowym malarzem hr. Adama Abrahama Ignacego Gunther von Heidelsheima (ur. 1782), ojca Gabrieli Puzyniny. Bachmatowicz zmarł w Dobrowlanach w 1837 roku. Guntherowie pochodzili z Palatynatu Niższego Renu, ale już za czasów Jana Sobieskiego mieszkali w Polsce i Na Litwie i służyli Rzeczypospolitej.

stronie, a z drugiej w ogromnej sali malarz Lampi, syn sławnego portrecisty, założył był na całą zimę swój *atelier*. Przyjeżdżały tam piękne damy pozować przed umiejętnym i grzecznym malarzem, a byle która miała coś pięknego, czy oczy, czy profil, czy usta – on każdą z nich na swem płótnie, mocą swego delikatnego pędzla zamieniał w piękność idealną, owianą w mgłę przezroczystych zasłon, z różą we włosach i bransoletką *antiqua* na ramieniu. Trudno zgadnąć, czy oryginały postrzegały się, ile im przybywało wdzięków w tem pochlebnem zwierciadle, ale, gdy wzrok bezstronny, lub broń Boże, oko zazdrosnej kobiety okazywało zdziwienie na widok bardzo upiększonej twarzy, zręczny artysta tłumaczył, że obowiązkiem sztuki jest domyślać się, uprzedzać lub poprawiać naturę" [10, 120].

Pośród „pięknych wileńskich kobiet 1830 roku", które odwiedzały *atelier* malarza Lamp'ego była też pani Engelhardt. Przychodziła tu w asyście swojego kozaczka Tarasa Szewczenki. Autorka pamiętnika dobrze znała Engelhardtów, spotykała się z nimi w pałacach arystokracji wileńskiej. Opisując jeden z balów 1830 roku, Gabriela Guntherówna zanotowała, że „piękne oczy pani Engelhardt błyszczały mocniej od brylantów jej bogatego diademu" [10, 119].

Szewczenko trafił do pracowni Lampi'ego dzięki pani Engelhardt. Czekając na panią, Taras pomagał malarzowi: ustawiał sztalugi, rozrabiał farby, mył pędzle, próbował rysować i nawet malował, a przede wszystkim: podpatrywał jak maluje mistrz. Jak długo Szewczenko uczęszczał do pracowni Lampi'ego, również nie wiadomo. Jednakże wpływ mistrza na zdolnego ucznia był ewidentny, bowiem wkrótce – jak pisze P. Zajcew – „…o tyle przyswoił sobie zasady techniki malarskiej, że mógł później malować portrety… kochanek swego pana, za które otrzymywał po rublu" [32, 13]. Z okresu wileńskiego znany jest szkic portretu hrabiego Narcyza Olizara (1794-1862) oraz portret ojca poety Hryhora Szewczenki, który prawdopodobnie szesnastoletni artysta namalował z pamięci. Jest też rysunek *Główka dziewczyny*, który Taras wykonał w pracowni Jana Rustema.

Z czasów pobytu Szewczenki w Wilnie godna uwagi jest jego miłość do Jadwigi Gorzkowskiej (w innych źródłach nazwisko to występuje jako Husykowska i Gaszkowska), młodej szwaczki, którą nazywał „Dziunia" [24, 37]. „O tej polskiej dziewczynie nic konkretnego nie wiadomo – pisze Józef Gołąbek – prócz kilku zaledwie szczegółów; w każdym razie młody i krzepki kozaczek musiał się Dziuni podobać, toteż opiekowała się nim i dbała o jego wygląd zewnętrzny" [9, 107]. Spotykali się często przed kościołem św. Anny, gdzie Jadwiga przychodziła na nabożeństwo. Po latach w wspomnieniach poeta pisał: „We śnie widziałem kościół św. Anny w Wilnie i miłą Dziunię, czarnobrewą Husykowską, która się tam modliła".

Ta pierwsza miłość Szewczenki do Dziuni Gorzkowskiej (czy Husykowskiej), która stała się powodem przebudzenia się w nim wielu nowych myśli i w jego moralnym rozwoju odegrała bardzo ważną rolę, stała się dla niego silną zachętą do nauczenia się języka polskiego. Gorzkowska była gorącą patriotką polską i żądała od Tarasa, żeby rozmawiał z nią tylko po polsku. „Była ona warszawianką, ale – jak pisał P. Zajcew – mieszkała w Wilnie" [32, 253–263]. Miała ta miłość – jak twierdzą zgodnie badacze życia i twórczości T. Szewczenki – wielkie znaczenie w tworzeniu się poglądów społecznych poety, a mianowicie wzbudziła w nim poczucie ludzkiej godności i protest przeciw ludzkiej niewoli. Gorzkowska, aczkolwiek uboga dziewczyna, należała do stanu wolnego. Wspominając o tym swoim romansie młodzieńczym z Dziunią, Szewczenko mówił swojemu przyjacielowi, Studentowi Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, Iwanowi Soszence: „Pierwszy raz wówczas przyszło mi na myśl… dlaczego i my, poddani, nie moglibyśmy być wolnymi ludźmi, jak inne stany?" [29, 38]. A zatem w Wilnie poeta ukraiński uświadomił sobie swą godność ludzką… Później, mieszkając w Warszawie, zrozumiał nicość systemu, którym carat rosyjski gnębił podległe mu narody.

Wiosną 1830 roku Paweł Engelhardt wyjechał z rodziną i służbą do Warszawy, a stamtąd, gdy w Warszawie zaczęły się burzliwe dni przedpowstaniowe, przeniósł się do Petersburga, zabierając ze sobą wszędzie Tarasa Szewczenkę.

Poeta ukraiński wyjechał z Wilna na zawsze, jednakże miasto nad Wilią nie zapomniało o nim, a jego twórczość upowszechniano w Wilnie jeszcze za życia poety. Wilnianin Romuald Podbereski (1812-1863) w „Roczniku Literackim" w 1844 roku opublikował recenzję o malarstwie Szewczenki oraz artykuł o znaczeniu jego poezji dla narodu ukraińskiego, propagował Szewczenkowskiego *Kobzarza [18]*. W tymże okresie pracował nad przekładem *Kobzarza* wileński pieśniarz ludowy Władysław Syrokomla. Przekład polski tomiku wierszy Szewczenki *Kobzarz* ukazał dopiero po śmierci autora i tłumacza – w 1863 roku: *Tarasa Szewczenki „Kobzarz", z małoruskiego*

spolszczył Władysław Syrokomla [30]. W książce umieszczono trzynaście utworów poety, w tym osiem dumek, *Iwana Podkowę, Noc Tarasową* (w skróceniu), *Gamalej, Katarzynę i Najemnicę*. W przedmowie W. Syrokomla napisał: „Taras Szewczenko zasługuje na przyznaną sobie nazwę najpierwszego dziś śpiewaka Ukrainy. Czując, że jeszcze jest przedwcześnie czynić studia nad życiem i pismami żyjącego autora, przełożyliśmy bez żadnych studiów jego *Kobzarza*, zbiór dumek i poematów odznaczających się rzewnością, siłą, głęboką znajomością i pokochaniem ludu. Poezja ukraińska, która rozpoczęła nową erę, nie może być dla nas obojętną".

Pierwszy obszerniejszy artykuł o Szewczence i jego twórczości napisał Leonard Sowiński (1831-1887), jeden z licznych wówczas chłopomanów, który sympatie ukraińskie wyniósł z swego domu, gdyż ojciec jego ożeniony był z Ukrainką, córką pańszczyźnianego chłopa. Sowiński pisał o ukraińskim poecie w 1860 roku w *Studiach nad ukraińską literatura dzisiejszą [22]* i w rok później w osobnej pracy pt. *Taras Szewczenko. Studium przez… z dołączeniem przekładu z „Hajdamaków"[22]*.

Praca Sowińskiego, wydana w Wilnie w 1861 roku, jest pierwszą poważną oceną twórczości Szewczenki. Autor wzywał ziomków by zechcieli „posłuchać prawdziwego Kobzarza ukraińskiego", ponieważ „dusza Tarasa, to dusza geniusza chłopskiego, wezbrana przeświadczeniem prawdy i gwałtu, rozjątrzona zażaleniem namiętnem. (…) Nie wzgardzimy pieśnią jego… a jeśli śpiewność jej autora i młodzieńcza potęga nie oczarują szlacheckich uszu, niechże przynajmniej myśl budująca z tej kobzy wytrzeźwi uwagę naszą i z piersi narodowych naszych lutników wyrwie wzór łagodzący zbyt ostrą nutę braterską" [22].

Znany wileński literat i wydawca Adam Honory Kirkor również pisał o Szewczence w swej pracy *O literaturze pobratymczych narodów słowiańskich* [11, 1–2]. W 1911 roku z okazji pięćdziesięciolecia śmierci, a w 1914 roku z okazji setnej rocznicy urodzin poety prasa wileńska w języku polskim i litewskim wiele uwagi poświęciła Szewczence i jego związkom z Wilnem.

Taras Szewczenko nie zapomniał Wilna, często wspominał to miasto, a gdy został wyzwolony z pańszczyzny, chciał na Litwę przyjechać, ale nie otrzymał pozwolenia [1]. Chciał wówczas spotkać się z wilnianami, przypomnieć sobie swoją wczesną młodość.

Jednakże los zetknął poetę z wilnianami na zesłaniu. Bliskim przyjacielem Szewczenki był Zygmunt Sierakowski (1827-1863), późniejszy przywódca powstania styczniowego na Litwie, powieszony z rozkazu Michaiła Murawjowa 28 czerwca 1863 roku w Wilnie.

Zygmunt Sierakowski został aresztowany za to, że zamierzał zbiec z Rosji, by wziąć udział w walkach rewolucyjnych Wiosny Ludów. Zesłano go 31 maj 1848 roku do Orenburga i umieszczono jako szeregowca na liście 1. Orenburskiego batalionu liniowego z przeznaczeniem z przeznaczeniem do Nowopietrowska. Sierakowski spędził w Nowopietrowsku dwa lata, następnie został przeniesiony do Uralska. „Przeniesienie było dla niego szczęśliwą zmianą – piszą Gajrat Sapargabijew i Władimir Djakow – ponieważ w Uralsku spotkał ponad dwudziestu rodaków skazanych na służbę żołnierską za „przestępstwa polityczne". Przebywając tam utrzymywał kontakt z polskimi zesłańcami w Orenburgu i nawiązał na odległość bliższe stosunki z Szewczenką. W październiku 1850 roku skierowano go do Petersburga, gdzie spotkał się z Zaleskim i innymi Polakami. W drodze rozminął się z Szewczenką, który został przeniesiony do Nowopietrowska i przebywał tam do końca zesłania, korespondując z niektórymi polskimi zesłańcami, między innymi i z nim" [20].

Gdy Szewczenko poznał się z Sierakowskim w Petersburgu w 1858 roku, ocenił w nim od razu jego natchniony patriotyzm. Wówczas zaprzyjaźnili się serdecznie. Świadczą o tym wzmianki w listach Szewczenki do Zaleskiego [14, 174]. W orenburskim kółku zesłańców wśród przyjaciół Szewczenki i uczestników ekspedycji geologiczno-geograficznych czołowe miejsce zajmował wilnianin Bronisław Zaleski (1820-1880) [7]. Urodził się w Raczkiewiczach pod Mińskiem, był synem porucznika armii napoleońskiej, odbył studia prawnicze w Dorpacie i Charkowie. W 1845 roku przyjechał do Wilna, pracował tutaj w komisji lustracyjnej dóbr państwowych guberni wileńskiej. W 1846 roku został aresztowany za działalność konspiracyjną i w 1848 roku zesłany do Orenburga. Utrzymywał tam przyjacielskie stosunki z wieloma zesłańcami. Szczególnie zżył się z Tarasem Szewczenką, który został mu wyznaczony do pomocy jako biegły rysownik. Było to jesienią 1848 r., kiedy uczestnicy ekspedycji aralskiej przybyli do Orenburga, żeby opracować zebrane materiały. Fiodor Łazarewski wspomina, że w owym czasie Szewczenko nawiązał bliski kontakt zesłanymi Polakami, którzy w Orenburgu tworzyli całą kolonię. „Można było zauważyć – pisze Łazariewski – że większa zażyłość łączyła go (Szewczenkę – M.J.) Zaleskim, Sierakow-

skim, Zielonka i Arkadiuszem Węgrzynowskim. Ten ostatni pracował w Komisji Granicznej.[…] Polscy zesłańcy stanowili wykształconą część społeczeństwa, oczywiście nie czysto arystokratycznego, ale sfery średniej, której trzon stanowili niżsi urzędnicy. Jedna z siostr pułkownika Herna była żoną pana Kirszy, pracownika Komisji Prowiantowej. W domu Kirszów stałymi gośćmi byli Sierakowski, Turno i inni" [13, 158].

W 1851 roku Bronisława Zaleskiego i Ludwika Turnę włączono do ekipy prowadzącej poszukiwania węgla na Magnyszłaku. W Nowopietrowsku dołączono do ekspedycji również Tarasa Szewczenkę. Przez całe lato podróżowali po stepie, rysowali, czuli się wolnymi. Z tego okresu pochodzi wiele rysunków B. Zaleskiego, ilustrujących obyczaje Kazachów i przyrodę kraju. Po zakończeniu ekspedycji Zaleski i Szewczenko musieli się rozstać. „Od tego czasu – pisał później Zaleski – zaczęliśmy z Szewczenką korespondować" [26, 238]. Z tej korespondencji widać, że Zaleski zaopatrywał Tarasa w farby i przybory rysunkowe, posyłał książki i czasopisma, przekazywał nowiny miejscowe i o Rosji, opisywał przeżycia, troski i radości przyjaciół.

„Zesłańcy polscy – piszą G. Sapargalijew i W. Djakow – nie zważając na odległość i trudności towarzyszące przesyłce listów, starali się nie tracić kontaktu z Szewczenką. Każdy list od polskich przyjaciół – Sierakowskiego, Zaleskiego i innych – był prawdziwym wydarzeniem dla poety, odciętego od całego świata i przynosił mu szczerą radość" [20, 157–158].

Po powrocie na Litwę Zaleski wziął czynny udział w pracach przygotowawczych do prowadzenia reformy włościańskiej 1861 roku jako członek mińskiej komisji gubernialnej, a potem głównych komisji redakcyjnych. W tymże 1861 roku zbiegł za granicę. Mieszkał we Francji. Tam opublikował pamiętniki z okresu zesłania, w których zamieścił wiadomości o życiu w stepie kazachskim i o przyjaźni z Szewczenką [33, 75].

Taras Szewczenko na zesłaniu poznał twórczość Edwarda Żeligowskiego, poety pochodzącego z Litwy, znanego pod pseudonimem Antoni Sowa (1816-1864). Żeligowski urodził się w Mariampolu w powiecie święciańskim, w latach 1833-1836 studiował w Dorpacie, gdzie należał do patriotycznego kółka studenckiego, za co w 1838 roku został tamże internowany aż do roku 1842. Debiutował jako peta w Dorpacie w 1841 roku. Po powrocie na Wileńszczyznę wszedł do grona patriotycznej młodzieży, która entuzjastycznie przyjęła jego „fantazję dramatyczną" *Jordan* (1846) i uznała za swój manifest ideowy. W 1851 roku Żeligowski został aresztowany i wywieziony do Pietrozawodska, a w 1853 przeniesiono go do Orenburga. Poeci nie poznali się na zesłaniu, ponieważ T. Szewczenko został wysłany do Nowopietrowska. Widzieli jednak o sobie wiele. Gdy Aleksiej Pleszczejew przetłumaczył wiersz Edwarda Żeligowskiego (Sowy) pt. *Dwa słowa*, przekład posłano Szewczence, a ten po przeczytaniu odpisał: „*Dwa słowa* – eto idieja tak wozwyszenno priekrasna i tak prosto wyskazana u Sowy, czto Pleszczejewa pieriewod, Chobia i pieriedajot idieju wierno, no chotiełoś-by iziaszcznieje sticha, chotiełoś –by, cz toby stich legcze i głubże łożiłsia w sierdce, ja eto diełajetsia u Sowy" [14, 174].

Szewczenko spotkał się z Edwardem Żeligowskim (A. Sowa) dopiero po powrocie z zesłania, w 1858 roku w Petersburgu. Poeta ukraiński wspomina o tym spotkaniu w swoim dzienniku: „28 marta 1858. Wieczer prowieli my u B.M. Biełozierskogo, mojego souznika i sosie da po kazamatu w 1847 g. U niego wstrietił ja mnogich soizgnannikow orienburskich: Sierakowskogo, Staniewicza i Sowu. Radostnaja wiesiołaja wstriecza! Posle sierdiecznych rieczej i miłych rodnych piesien my rasstaliś" [28, 254]. Edward Żeligowski (Antoni Sowa) napisał i zadedykował Szewczence wiersz pt. *Do brata – Tarasa Szewczenki*. Utwór powstał w 1858 roku, a ogłoszony został dopiero w roku 1946.

Pisząc o związkach Tarasa Szewczenki z Wilnem z tamtejszymi Polakami i Litwą, nie można pominąć litewskich twórców, którzy od końca XIX wieku również interesowali się twórczością ukraińskiego wieszcza, tłumaczyli na język litewski jego poezje, pisali o twórczości poety i jego związkach z Litwą i kulturą litewską.

Pierwszym litewskim poetą, który zainteresował się twórczością Szewczenki i zaczął przekładać jego wiersze na język litewski był Juozas Andziulaitis, znany pod pseudonimem Kalnėnas (1864–1916). Uczył się on w seminarium nauczycielskim w Wejwerach (Veiveriai), które ukończył w 1883 roku. Był nauczycielem w Godlewie (Garliava) pod Kownem. W 1886 r. przeprowadził się do Tylży w Prusach Wschodnich, gdzie redagował ostatni numer czasopisma „Auszra". Następnie wyemigrował do USA, tam w 1894 r. ukończył medycynę i utrzymywał się z praktyki lekarskiej. Zmarł w 1816 roku w USA. Jako poeta debiutował jeszcze jako uczeń seminarium nauczycielskiego. Był też tłumaczem; przełożył m.in. niektóre utwory Mikołaja Gogola, Adama

Mickiewicza, Zygmunta Krasińskiego, Henryka Sienkiewicza, Marii Konopnickiej, Marii Rodziewiczówny i kilka wierszy Tarasa Szewczenki.

Drugim poetą końca XIX w., który tłumaczył na język litewski ukraińskiego wieszcza był Jonas Mačys, pseudonim Kėkštas (1867-1902), również nauczyciel, działacz ruchu odrodzenia narodowego Litwinów. Tłumaczył m.in poezje Adama Asnyka i Marii Konopnickiej. Przekłady wierszy Tarasa Szewczenki ukazały się w jego zbiorku *Eilės*, wydanym w 1910 roku [2, 272].

Litewski badacz Vladas Abramavičius (Władysław Abramowicz), pracownik Centralnej Biblioteki Akademii Nauk LR, odnalazł kilka wierszy poety litewskiego Ksaverasa Sakalauskasa, pseudonim Vanagėlis (1863-1938) z lat osiemdziesiątych XIX wieku, które – zdaniem V. Abramavičiusa- napisane zostały pod wpływem zbioru wierszy Tarasa Szewczenki *Kobzarz*. Wiersze te przechowywane są w Centralnej Bibliotece AN RL w Wilnie [1, 68].

W 1909 roku studiujący w Petersburgu Litwini i Białorusini zorganizowali wieczór literacki poświęcony pamięci Tarasa Szewczenki. O wieczorze tym pisał Liudas Gira (1884-1946) w litewskiej prasie wileńskiej [1, 68]. Tenże Liudas Gira w 1912 roku przełożył kilkanaście wierszy Szewczenki i wydał w Sejnach w osobnym tomiku wierszy Szewczenki pt *Eilių vainikelis* (Wianuszek wierszy) [34, 36].

W setną rocznicę urodzin Szewczenki, w 1914 roku, poeci i pisare litewscy Žemaitė, Liudas Gira i inni zorganizowali w Wilnie wieczór poświęcony pamięci wieszcza Ukrainy.

Po drugiej wojnie światowej na Litwie wydano zbiorki poezji T. Szewczenki w latach 1951, 1955 i 1961. A utwory na język litewski tłumaczyli znani i wybitni poeci litewscy: Vincas Mykolaitis-Putinas (1893-1967), Teofilis Tilvytis (1904-1969), Antanas Venclova (1906-1971), Eduardas Mieželaitis (1919-1997), Eugenijus Matuzevičius (1917-1994), Janina Degutytė (1928-1990) i Vytautas Bložė (1930).

O związkach Tarasa Szewczenki z Wilnem i Litwą w latach sześćdziesiątych wydali swe prace na Litwie A. Adiklyte i P. Ochrymienko [2]. Oraz V. Abramavičius [1], natomiast pierwszą monografię po litewsku o życiu i twórczości ukraińskiego poety wyda.l w 1954 roku Julijus Būtėnas [5].

Taras Szewczenko przebywał w Wilnie krótko w niezbyt przyjemnych dlań okolicznościach. Stolica Litwy zapamiętała jednak, iż poeta ukraiński chadzał niegdyś po jej ulicach. Na ścianie Uniwersytetu Wileńskiego jego pobyt w tym mieście i w tych murach upamietniono tablicą pamiątkową ze stosownym napisem w języku litewskim i ukraińskim, jego imieniem nazwano w Wilnie jedną z ulic na Nowym Mieście (Naujamiestis), a jego wiersze w języku polskim i litewskim znajdują się w wielu domach i bibliotekach wileńskich. Pamięć o wielkim poecie ukraińskim jest nad Wilią ciągle żywa.

1. *Abramavičius V.* Tarsas Ševčenka ir Vilnius. Vilnius 1964, s. 6.
2. *Adiklyte A.*, *Ochrymienka P*. Ševčenka Ir Lietuva. Vilnius 1961.
3. *Altbauera* „Biuletyn Polsko-Ukraiński". 1933/34, nr 2 (37).
4. Bolszaja enciklopiedija. Pod riedakcijej *S.N. Jużakowa*, Sankt-Pietirburg 1905, s. 243.
5. *Būtėnas J.*, Tarasas Ševčenka. Vilnius 1954.
6. *Djakow W.* Matieriały k biografii Sigizmunda Sierakowskogo // Wosstanije 1863 g. Moskwa 1960, s. 63–124.
7. *Djakow W*. Polscy przyjaciele Tarasa Szewczenki. Warszawa 1964.
8. *Drema V.* Dinges Vilnius, Vilnius 1991.
9. *Gołąbek J.* Bractwo Cyryla i Metodego w Kijowie. Warszaw 1935, s. 107.
10. *G. z Guntherów Puzynina.* W Wilnie i dworach litewskich. Pamiętnik z lat 1815-1843. Wydali Adam Czartoryski, Henryk Mościcki. Wilno 1928.
11. *Kirkor A.* O literaturze pobratymczych narodów słowiańskich. Kraków 1874.
12. „Kurier Litewski" 1830, nr 52, s. 1–2
13. *Łazariewskij F.* Iż wospominanij o Szewczenko // „Kijewskaja starina" 1899, nr 2, s. 158.
14. M.*T-ow, Pišma T. Szewczenka k Br. Zaleskomu* (1853-1857) // „Kijewskaja starina", t. 1. 1883, s. 174.
15. Nowyje materiały dlia biografii *Zygmunta Sierakowskogo* // K stoletiju gieroiczeskoj bor'by „Za naszu i waszu swobodu". Moskwa 1964, s. 5–116.
16. Pamiętniki d-ra *Józefa Franka*, T. III, Wilno 1913, s. 241.
17. *Plewako M.* Taras Szewczenko. Charkiw 1926, s. 38.
18. *Podbereski R.* Taras Szewczenko „Kobzarz". „Rocznik Literacki" 1844.
19. *Rastawiecki E*. Słownik malarzów polskich. Warszawa 1850, t. I, s. 253.
20. *Sapargalijew G.,* Djakow W. Polacy w Kazachstanie w XIX w. Tłumaczyli A.*Trombala i J. Plater.* Warszawa 1982, s. 169–170.
21. *Smirnow A.* Sizmund Sierakowskij. Moskwa 1950.
22. *Sowiński L.* Studia nad ukraińską literatura dzisiejszą. Wilno 1860
23. *Sowiński L.* Taras Szewczenko. Studium przez L.S. z dołączeniem przekładu „Hajdamaków". Wilno 1861.
24. *Stieszenko I.* Żittia i twory T. Szewczenka. „Zapiski Naukowoho Towarystwa imieni Szewczenka. T. CXIX--CXX, s. 37.
25. *Szemesz A.* Wspomnienie o szkole malarskiej wileńskiej 1826–1929. „Atheaneum". T. VI. Wilno 1844.
26. *Szewczenko T.* w wospominanijach sowriemiennikow. Moskwa 1962, s. 238.
27. *Szewczenko T.G.* Kobzar, z dodatkom spomyłok pro Szewczenka pysali w Turgieniew i Polonskogo U Prazi, 1876, s. XIX-XX.
28. *Szewczenko T.* Sobranije soczinienij w piati tomach. T. V. Moskaw 1949, s. 254.

29. *Trietiak O.* Pro wpływ Mickevycza na poeziju Szewczenka. Krakow 1892, s. 4.
30. Tarasa Szewczenki Kobzarz. Z małoruskiego spolszczył *Władysław Syrokomla*. Wilno 1863.
31. *Zajcew P*. Pierwaja liubow’ Szewczenka. „Wiestnik Jewropy” 1914, luty, s. 253–263.
32. *Zajcew P.* Szewczenko i Polacy. Warszawa 1934, s. 13.
33. *Zaleski V*. Wygnańcy polscy w Orenburgu // „Rocznik Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu 1866”. Paryż 1867, s. 75.
34. *Ševčenka T.* Eilių vainikelis. Lietuviu karbon išverte ir ižanga parupino L. Gira. Seinai 1912, s. 36.

В статье исследовано период пребывания Тараса Шевченко в г. Вильно, зафиксировано его знакомство с известными литовскими и польскими художниками слова. Прослежно рецепцию творчества украинского поэта в литовском литературоведении, отмечено большое уважение литовцев к личносты украинского поэта.

Ключевые слова: *рецепция, диахрония, перевод, интерпретация.*

In the article is investigated the period of stay of Taras Shevchenko in Vilno, is fixed his acquaintance with Lithuanian and Polish artists. In the article is traced the reception of creative work of the Ukrainian poet in Lithuanian literary criticism, is marked the great respect of Lithuanians to the figure of Ukrainian genius.

Key words: *reception, diachrony, translation, interpretation.*

УДК: 821.133.1:82-31
ББК 83.3 (4-Фр)5

Наталія Яцків

СТИЛЬОВА СВОЄРІДНІСТЬ РОМАНУ БРАТІВ ҐОНКУРІВ «ШАРЛЬ ДЕМАЙЇ»

У статті аналізується стильова палітра роману братів Ґонкурів «Шарль Демайї» крізь призму жанру, тематики і проблематики, індивідуальної авторської манери. Визначаються елементи та чинники стилю, які формують поліфонізм розповіді французьких письменників.

Ключові слова: *стиль, жанр, композиція, проблематика, наративна стратегія.*

Термін «стиль» належить до найдавніших і найсуперечливіших понять літературознавства. Визначення стилю від Арістотелівської «Поетики» до сучасних «Теорій літератури» обростало різними трактуваннями, від сукупності ознак, які характеризують індивідуальну манеру автора, до спільних рис творів певного часу, напряму [2, 656]. На думку Ю.Коваліва, «кожен стиль переживає певну градацію від ідіостилю до течії і навіть напряму, має виразні конкретно-історичні параметри, пойменовані періодом чи добою, тому щоразу виявляє свою неповторність [3, 7]. Стиль органічно вбирає в себе ознаки культурно-мистецької атмосфери конкретного історичного періоду і виражається через світогляд автора та його мистецькі уподобання, у широкому розумінні терміну, та у сукупності стильових чинників і носіїв стилю формує неповторність твору мистецтва, його унікальність у контексті йому подібних, і одночасно спільність, що дозволяє виявити своєрідність традиції та новаторства.

Французьке літературознавство, базуючись на теорії Р. Барта, вважає стилем особливу ознаку автора, його індивідуальну манеру, водночас не відмовляючись від дефініцій стилю як сукупності ознак фундаментальних схем, притаманних групі, коду, жанру [5, 589]. Отже, і французькі, й українські дослідники літератури констатують неоднозначність поняття «стиль», акцентуючи на послідовному переході від одиничного до загального, від твору, творчості автора – до творчості певного літературного періоду.

Імена братів Ґонкурів доволі відомі в українському літературознавстві передусім завдяки «Щоденникам» – стенографічним записам розмов, портретів сучасників, детальній фіксації літературного життя ІІ половини ХІХ століття. Однак їх творчість через певні об’єктивні і суб’єктивні фактори залишилась малодослідженою. Проте, саме Ґонкури у своїх творах першими звертаються до заборонених чи відверто неактуальних тем і проблем, закликаючи

© Яцків Н., 2014–2015

до вираження правди життя: «Через мистецтво створити живе враження людської правди, якою б вона не була» [1, т.1, 601]. Причому сама «правда життя» не була у них самоціллю. Опираючись на власні спостереження чи документальні факти, письменники прагнули виробити власний стиль, передавати дійсність правдиво, доступно і красиво: «У наш час недостатньо створити у літературі типи людей, яких публіка би не вітала як старих знайомих, недостатньо знайти оригінальні форми стилю; головне – винайти новий бінокль; з його допомогою ви змусите побачити людей і речі крізь збільшуване скло, яким ще ніхто не користувався, ви покажете картини під кутом зору, дотепер невідомим, ви створите нову оптику…» [1, т.2, 183].

Тож метою даної розвідки є дослідження стильової своєрідності прози братів Ґонкурів у їх першому романі «Шарль Демайї», у якому закладаються основи їх творчої манери. Варто зауважити, що «Шарль Демайї» майже невідомий українським читачам. Зважаючи на те, що найбільшим популяризатором творчості Ґонкурів був Е.Золя, який захоплювався романами «Жерміні Ласерте» та «Брати Земганно», і критичні статті якого друкувалися на сторінках журналу «Вестник Европы», російські літературознавці (З.Потапова, В.Шор) теж не особливо звертають увагу на перший роман Ґонкурів, констатуючи лиш одним реченням основну сюжетну інтригу.

Історію написання роману розкриває Аделіна Врона у передмові до останнього видання (2007). Дослідниця зазначає, що Ґонкури розпочали свої літературні проби драмою «Les Hommes de lettres» / «Літератори» (1857 р.), яку жоден театр не прийняв. Через рік брати вирішили переробити п'єсу у роман, доповнивши свіжими враженнями – історією одруження їхнього колеги-журналіста з актрисою, сімейне життя яких перетворилося на пекло (версія 1860 р.). Уже сама назва твору «Літератори» викликала несприйняття серед журналістів і критиків, які вперше стали предметом прискіпливої уваги у художньому творі, а тому мовчазна настороженість об'єднувала побратимів по перу на одностайну незгоду з публікацією твору. Брати Ґонкури вирішили знову переробити роман на п'єсу з назвою «Життя богеми», яка теж не була прийнята. І остання спроба – п'єси в роман – завершилася 1868 року публікацією твору під назвою «Шарль Демайї». У результаті кількох переробок початкова ідея роману – викриття професії журналістів – змінилася на історію талановитого митця, який розпочинав роботу у редакції відомої газети (як і брати Ґонкури), пізніше залишив те середовище, щоб повністю присвятити себе творчості, написав роман і п'єсу, однак одружився на комедійній актрисі. Сімейне життя Шарля несумісне з творчістю, його дружина виявилася меркантильної інтриганкою, яка довела митця до божевілля. Ця остання метаморфоза теж не принесла очікуваного схвалення читачів, колишні друзі й побратими по перу не були у захваті від правдивих сцен, у яких журналістська братія зображена доволі правдиво й іронічно.

Розвиток сюжетної лінії теж не можна назвати логічно-послідовним, а скоріше фрагментарним. Ґонкури порушують традиції реалістичного роману, який у центрі ставив історію героя на тлі соціально-історичної дійсності. Шарль Демайї вперше з'являється у розділі VIII, а його появу автори анонсують у VII. З діалогічних реплік, які нагадують театральну п'єсу формується враження представниками редакції про Шарля як талановитого письменника. Без передісторії автори спочатку змальовують будні редакції газети «Скандал» (алюзії на відомі «Figaro» чи «Revue de deux monde») у формі дискусій стосовно чергового номера, поступово читачі дізнаються імена героїв, і, нарешті, їх портрети. Деталізовані описи зовнішності вказують на риси характеру і допомагають відчути внутрішню сутність журналістів, кожен з яких переймається власними інтересами, але аж ніяк не тим, щоб донести до читача правдиву інформацію. Зрештою, сама назва газети визначає її напрям – скандали, чутки, домашнє господарство. Мета такої газети – заробляти гроші і розважати публіку у «цьому світі, де жарти, чутки зі свободою повії та виглядом порядної дівчини переходять від одного до іншого на крилах відголосків з лагідністю хижого звіра, який облизує до крові» [6, 18]. Діалоги співробітників газети та Шарля дають читачеві можливість сформувати думку про головного героя, здогадатися, що він має певний досвід у літературі, є автором художніх творів (п'єси, роману), які, проте, не мали успіху ні у видавців, ні у театральних режи-

серів, але які породжували ревнощі і заздрість з боку колег та невпевненість самого Шарля.

Головного героя Ґонкури представляють як особу делікатну й хворобливу, яка володіє на найвищому рівні чуттєвим тактом вразливості, гострим сприйняттям речей і життя. Всюди, де він бував, він відчував атмосферу зовнішню і приховану, він відчував у повітрі недоброзичливість друзів, вгадував добру чи погану новину ще до того, як вона ставала відомою, за кроками, жестами того, хто її приносив. «Його внутрішнє сприйняття було відчуттям і передчуттям, яке передувало враженню і зоровим рецепторам, і воно його охоплювало ще до спостереження» [6, 75]. Погляд, звук голосу, жест йому говорили більше про людину, ніж вона намагалася показати це своїми словами чи поведінкою. Тому люди не приваблювали Шарля, бо за маскою дружби, доброзичливості, кохання він бачив дріб'язковий розрахунок. А от речі були для героя такими, що говорили й виражали більше ніж люди. Їх колір, форма, матеріал його вражали і «викликали зміни настрою через тисячі модуляцій вражень» [6, 76]. Портрет Шарля формується не за зовнішніми ознаками й характеристиками, автори прагнуть передусім виразити його особистість через внутрішню сутність: «Через цю нервову чутливість, цей постійний стрімкий потік вражень, який роз'ятрював інтимні струни душі Шарля частіше, ніж їх заспокоював, він став меланхоліком… Меланхоліком як людина освічена, яка знає життя. Іронія була його способом посміятися та зцілитися, іронія тонка й завуальована. У Шарля було тільки одне кохання, одне покликання, одна віра: белетристика. Література була його життям; вона повністю заполонила його серце. Він весь віддався їй, він пожертвував їй свої пристрасті, гарячковий вогонь палкої натури під маскою холодної зовнішності» [6, 76].

Вірні своїй фізіологічній концепції людини, Ґонкури обумовлюють характер Шарля, його пристрасті, його талант тонкого спостерігача і мистецький запал будовою його тіла, темпераментом і хворобливим станом. Зрештою, персонаж дуже нагадує самих Ґонкурів, зокрема дебют у літературі п'єсою для театру, романом «Буржуазія», який написав Шарль. Спільним для них є і метод письма: нервове збудження, прагнення передати найтонші відтінки, сприйняття світу через враження, пристрасть до колекціонування. Прикметно, що портрет Шарля, який Ґонкури занотовують у «Щоденнику» [1, т.1, 155] і прототипом якого мав бути Шарль Едмон, так і не був використаний у романі, а для того, щоб пояснити тонку чутливість і внутрішню дисгармонію героя, письменники використовують прийом, який застосовували самі: свої найпотаємніші переживання Шарль звіряє «Щоденнику». Отже, герой, як і Ґонкури, веде «Щоденник», і у тканину роману письменники вплітають власні нотатки за 1855-1856 роки [6, 77-92].

Варто зауважити, що роман «Буржуазія», який пише Шарль, і план-проспект якого він викладає у листі до друга дитинства, відбиває погляди Ґонкурів на тогочасну літературу. Роман вписується в мистецько-інтелектуальну атмосферу середини XIX століття, відтворює життя літературної богеми і соціальну дійсність. Прагнення передати історію суспільства реалізується через історію родини у трьох поколіннях, до революції, під час, і після, тобто дідуся, «збирача земель», який збагачується на економічних законах перерозподілу грошей, батька, солдата Імперії, втягнутого у політичну боротьбу часів Реставрації, який доводить свою «аристократичну благородність» у високопарних промовах, і сина, «старіючого підлітка, який з 20 років захопився експериментальними науками» [6, 100]. Зауважимо, що соціальна фреска Шарля, яка розвінчує розвиток плутократії XIX ст., була пізніше використана Е.Золя у концепції його романного циклу «Ругон-Маккари».

У романі Ґонкурів Шарль пише свій твір, усамітнившись у провінції, але він відмежовується від світу тільки для того, щоб краще його передати. Поєднання документального та художнього, реального та фіктивного виражає погляди Ґонкурів на статус митця і призначення мистецтва: книга має ґрунтуватися на документальних фактах, особистих переживаннях, але перетворених у творчій лабораторії митця за законами краси.

Поява Шарля у літературних колах Парижу після його зникнення для творчого процесу роботи над книгою супроводжується зовсім іншим ставленням колег. Його книга, яка показала справжню сутність тогочасної преси, витіснила його із середовища газетярів, але відкрила перед ним двері до об'єднання відомих талановитих письменників. Випадко-

ве знайомство Шарля з Буароже, прототипом якого став Теодор де Банвіль, дає можливість авторам протиставити два типи письменства. Тоді як «богемні» журналісти дрібних редакцій прагнуть завжди бути у вирі суспільного, політичного і культурного життя Парижа, здобуваючи собі ім'я дешевими епатажними прийомами, розважаючи публіку скандалами чи дотепами у кав'ярнях та театрах і полюючи за прибутками, справжні митці живуть у скруті. Однак матеріальні нестатки компенсуються у них багатством духовним. Поезія парнасця Т.де Банвіля, «поезія пурпуру і сонця», та його схвальні відгуки про роман Шарля вводять героя у гурток «аристократів духу». Серед них можна впізнати Густава Флобера, Поля де Сен-Віктора, Барб'є д'Оревільї, відвідувачів «четвергових обідів» у Е.Золя, а атмосфера літературних дискусій зводиться до пошуку ідеалу в мистецтві. На таких зібраннях звучать думки про те, що сенс життя – тільки у мистецтві: «ми живемо тільки нашими книжками», «ми народжуємо тільки наші твори», а для «справжньої думки потрібно відмовитися від усього» [6, 176]. Іронія в тому, що таке «апостольське служіння» звучить у салоні багатої куртизанки, де через кілька днів Шарль зустріне молоду актрису Марту, яка стане причиною його краху.

Життя митця і життя суспільства дуже далекі одне від одного. Шарль, який намагається створити реальну картину життя тогочасної дійсності, не знаходить розуміння серед представників цієї дійсності, які у реальному житті не гребують ніякими засобами для досягнення успіху, але не хочуть про це читати у творах літератури і впізнавати у героях себе. Натомість, представники «мистецтва для мистецтва», які марять світом гармонії та ідеалу, схвалюють роман Шарля, визнають його досягнення у змалюванні дійсності, хоча самі у цій дійсності свого місця не знаходять. Щирість «аристократів духу» і підлість газетярів показано у відгуках, які вони публікують на роман. Співробітник і колишній друг Ремонвіль обіцяє Шарлю схвальну рецензію у газеті «з двадцятьма тисячами абонентів», але публікує іронічний пасквіль, обумовлюючи свою заздрість і зраду особливим методом реклами, який у такій формі має привабити більше читачів. Буароже нічого не обіцяє, але висловлює власну думку, вказуючи на недоліки і досягнення твору.

Проблеми митця і суспільства розкриваються Ґонкурами за допомогою образу Марти. Тонкий спостерігач і чутливий митець, Шарль не зумів розгледіти справжню сутність актриси, забувши, що вона може грати роль не тільки на сцені, але й в житті. Захоплений чарами Марти, її тонкою грою у шанувальницю і жертву краси, Шарль відразу пропонує свою руку і серце дівчині, сподіваючись, що знайшов споріднену душу, яка стане для нього чарівною музою і хранителькою сімейного вогнища. Але Марта любить тільки розваги, багатство, інтриги, вона обманює, влаштовує бурхливі сцени, поширює плітки. Власне, історія Марти є розвінчуванням тогочасного суспільства, яке розкриває свою справжню сутність – обман. Єдине досягнення Марти – майстерно демонструвати стереотипи, на сцені і в житті. У суспільстві, де всі схиляються перед обманом, де правда і фальш переплітаються, де приватне життя виноситься на обговорення під кутом зору моралі, митець втрачає точку опори. Реальність перетворюється на водевіль, межі між театром і життям стираються. Митець, який пожертвував свободою заради кохання, перестає бути митцем, він взагалі перестає бути. Гірке розчарування у Марті, яка віддає журналістам його листи, написані ще до одруження, і у яких Шарль викриває дрібні недоліки своїх колег, щоб розважити дівчину, доводить героя до божевілля. Помста Марти у тогочасному світі нагадує театральний жест, але для вразливої душі – зрада є смертельним ударом.

Отже, у широкому значенні стильової своєрідності роман Ґонкурів «Шарль Демайї» демонструє, що автори прагнуть опиратися на дійсність, піднімають проблеми актуальні, дискусійні, проблеми, які хвилюють все суспільство, але передусім митців. Жанр роману можна визначити словами головного героя стосовно власного твору, оскільки межа між персонажем і самими авторами дуже тонка: «Тут є все… роман політично-сатирично-романтично-історично… чи я знаю?» [6, 120]. Темперамент головного героя, його манера письма, його літературні уподобання й середовище вказують на спорідненість автора з героєм. Однак автобіографічним роман вважати не можна, тому що ідентифікація героя і автора відбувається тільки на рівні світовідчуття, Шарль виражає думки, погляди, пошуки й сумніви Ґонкурів у світі літераторів.

Основна риса, яка відрізняє романи Ґонкурів від «бальзаківського типу» – це наративна стратегія, вся сукупність засобів, яка використовується для досягнення ефекту присутності читача. Навіть опираючись на документи, письменники переосмислюють їх і використовують тільки як первісну тему, важливу для обговорення, однак представлення цієї теми відбувається через натхненне, інтуїтивне реконструювання, переломлене, пропущене через артистичне сприйняття авторів. Поєднання різних наративних моделей, змалювання дійсності під різними кутами зору, чергування оповіді, описів, діалогів, щоденникових записів та листування породжує іншу авторську позицію, яка відрізняється від позиції романіста, який все знає і все пояснює. Митці прагнули створити відчуття «реальної присутності життя» [4, 488], не нав'язувати читачам свою точку зору, не повчати і виховувати, а побачити світ очима письменника, відчути його всіма чуттями, пережити описане разом з героями і зробити власні висновки. «Виразити те, чого я ще ніде не зустрічав у сучасній літературі – гарячковий трепет життя XIX ст., притому донести його до читача не застиглим, не замороженим, – ось у чому полягало наше велике зухвальство» [1, Т.2, 275-276] – підсумовує Едмон Ґонкур.

Серед інших стильових ознак роману Ґонкурів варто назвати інтертекстуальність, що підкреслює експериментальний характер твору. Пошуки власної оригінальності і прагнення виразити дійсність у всій повноті пояснюють використання різних наративних форм, а саме численних цитат, листів, журнальних статей, які формують тканину тексту. Створюючи героя-письменника, Ґонкури опираються на власний досвід і відчуття, зафіксовані у «Щоденнику», звідки окремі сторінки цитуються як думки чи листи Шарля. Аделіна Врона називає цю «гру реального і фіктивного, яка корініться у вкладанні тексту в текст», основною ознакою модерності Ґонкурів [6, с.XXXVII]. Те, що переживає Шарль, обидва брати пережили до нього і записали у іншій формі – у своєму «Щоденнику». Інтертекстуальність є не тільки зовнішньою, але й внутрішньою стосовно творчості Ґонкурів. Так Шарль у XI розділі переживає дивне відчуття, що він уже десь це читав, натякаючи на «Щоденник», де представлена сцена, свідком якої він є в уяві.

У цьому першому романі закладається основа художнього письма Ґонкурів, реалістичне зображення середовища, епохи, персонажів. Однак магістральна проблема твору – проблема мистецтва і митця – спонукає авторів до експериментування на рівні стилю та естетичного кредо. Відчути справжню сутність світу і речей можна тільки внутрішньо, інтуїтивно. Мистецтво надає сенс життю, допомагає виразити красу. Чутливий і обдарований Шарль дорого розплачується за свій дар «найвищого рівня вразливості», аж до втрати розуму. Конкуруючи з природою, «артистичне письмо» Ґонкурів формується через зображення побаченого й пережитого: прогулянки в човні по Сені, коли «вода співала, шепіт колихав дерева, а бриз зривав листочки з шумом дощу» [6, 278], бал в Опері, де «небо люстри, блискуча вуаль білих вогнів, золоті гірлянди балкону, нависали над залою і поглинали все: біле, червоне, рожеве, зелене, пера, каски, плечі, спідниці, шляпки, фальшиві діаманти… [6, 69]. Імпресіоністичні замальовки природи й деталізовані описи інтер'єру із замилуванням кожною деталлю споріднюють описову манеру Ґонкурів з живописом.

Вивчаючи естетику братів Ґонкурів, французький літературознавець П'єр Сабатьє стверджує, що естетична позиція будь-якого автора визначається вираженням авторських почуттів. Щодо Ґонкурів, то вона полягає у пошуку неповторного тонкого артистичного письма для зображення чи то речей матеріальних, чи почуттів. Витончені інтелектуали, виховні на мистецтві XVIII століття, митці відчували живі емоції, спостерігаючи за красою світу чи мистецтва, і шукали засобів виразити, передати їх у своїх творах. Не тематика чи проблематика вирізняє мистецтво Ґонкурів з-поміж інших митців XIX століття, а те, як вони пишуть про речі цілком ординарні, звичайні, спонукаючи глянути на них іншим поглядом, і побачити те, про що раніше навіть не замислювались. «Для них, як для поетів символістів, кожне слово, завдяки своїй звуковій будові, містить невичерпні можливості сугестії, багатство викликати різні спогади тільки завдяки правильному розташуванню» [7, 403]. Зокрема, серед основних рис ґонкурівської естетики французькі літературознавці виділяють не вираження ідеї, а скоріше відчуття, яке передує спостереженню і формує саме враження, причому це враження проникає

у свідомість читача і створює в його уяві ефект присутності, дозволяє співпереживати описане. Тому стиль письменників формується, не як у класиків, через серію абстрактних ідей, вибудуваних у логічному порядку, де картини приглушені, а слова мають умовне значення, а у «Ґонкурів, як і у Т. Готьє, слова набувають живописної якості, незалежної від значення граматичного, однак залежної від фонетичного звучання, а також від асоціацій ідей, які породжуються цим звучанням» [7, 408].

Новаторський характер творчості братів Ґонкурів не вписується в рамки реалізму, незважаючи не те, що митці постійно декларували свої турботи його оновити. Їх стиль засновано на синтезі мистецтв: живопису, музики, графіки і навіть скульптури. Вплив романтизму і пошуки засобів вираження живого трепетного сучасного життя сформували синтетичний, чи скоріше поліфонічний стиль письменників, який поєднує елементи романтизму, реалізму, натуралізму, імпресіонізму і навіть естетизму та сюрреалізму, а тому потребує ще ґрунтовного дослідження.

1. *Гонкур Э. и Ж. Дневник.* Записки о литературной жизни. – М.: "Художественная литература", 1964. – В 2-х т.: Т.1– 710 с., Т.2–749 с.
2. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
3. *Ковалів Ю.* «Нео» як спогад і стиль / Юрій Ковалів // Філологічні семінари. Література як стиль і спогад. – Вип. 6. – К.: КНУ імені Тараса Шевченка, 2003. – С.7-11.
4. *Champeau S.* La notion de l'artiste chez les Goncourt (1852-1870) – P. : Honoré Champion, 2000, – 553 p.
5. Dictionnaire du littéraire / Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala. – P. : PUF, 2002. – 654p.
6. *Goncourt J.* et E. Charles Demailly./ Présentation, notes, chronologie et bibliographie par Adeline Wrona. – P. : Flammarion, 2007. – 392p.
7. *Sabatier P.* L'esthétique des Goncourt. Une esthétique du style. – Paris, 1997. – 632 p.

В статье анализируется стилевая палитра романа братьев Гонкуров «Шарль Демайи» на уровне жанра, тематики и проблематики, индивидуальной творческой манеры. Определяются элементы и факторы стиля, которые формируют полифоничность произведения французских писателей.

Ключевые слова: *стиль, жанр, композиция, проблематика, наративная стратегия.*

The article deals with stylistic diversity in the novel written by Goncourt brothers ''Charles Demailly'' in the light of genre, theme and problematics, individual style of the author. Elements and factors of the style which form polyphonism in the narration of French writers are defined.

Key words: *style, genre, composition, problematics, narrative strategy.*

УДК 821.111:785.161
ББК 83.(4англ)

Іванна Девдюк

ВІЙНА ЯК ХУДОЖНЄ ОСМИСЛЕННЯ ЛЮДСЬКОГО БУТТЯ: РОМАН РІЧАРДА ОЛДІНҐТОНА «СМЕРТЬ ГЕРОЯ»

У статті проаналізовано художні особливості розкриття теми війни в романі Р. Олдінгтона «Смерть героя», який визначено автором як джазовий роман. Внутрішня організація твору, основним чинником якої є суб'єктивно-оціночний підхід, позначена мовно-стильовим еклектизмом, мозаїчністю та фрагментарністю, поєднанням різних часових площин та компонентів оповіді.

Ключові слова: *джазовий роман, тема війни, імпровізація, самовираження, фрагментарність.*

Свій шлях у літературі Річард Олдінгтон розпочав як поет-імажист, ставши ключовою фігурою течії, якій належить пріоритет у реформуванні англійського віршування. У 1916 році письменник пішов добровольцем на фронт, відчувши на собі увесь жах безглуздої бойні. Йому вдалося вижити, проте трагічний досвід війни, залишивши невиліковну душевну рану, привів до відчутних змін у його світоглядних та літературно-мистецьких уподобаннях, зокрема підштовхнув до написання прозових творів. Р. Олдінгтон зізнавався, що саме «почуття гніву було тією силою, яка подолала у ньому невпевненість і зробила його

© Девдюк І., 2014–2015

романістом» [Цит. за: 7, 313]. До роботи на першим романом «Смерть героя» (Death of a Hero) письменник взявся відразу ж після укладення перемир'я, проте ця спроба, як він пізніше зауважував, виявилась «передчасною», і він поставив «на книжці хрест» [6, 19]. Повернення до роману відбулося рівно через 10 років, причому він був написаний всього за два місяці, ставши знаковим твором автора, а відтак одним із найбільш яскравих взірців літератури «втраченого покоління». Для англійського майстра слова десятирічний термін, як і для Е. Хемінгуея та Е. М. Ремарка, виявився тим рубежем, коли правда повоєнної дійсності разом з фронтовими спогадами ставали нестерпним тягарем, змушуючи вилити на папері накопичений роками біль. Процес переосмислення подій і себе самого з позицій пройденого часу, як своєрідний сеанс психоаналізу, давав шанс на відносне примирення з навколишнім світом та прийняття життя таким, яке воно є. Пристрасність та правдивість, з якою автори підходили до зображення пережитого, перетворювали романи «втраченого покоління» на обвинувальні акти проти всіх, хто причетний до розв'язання війн.

У романі «Смерть героя» безпосередньо фронтовим подіям присвячена лише третя частина твору, проте саме війна стає визначальним чинником, крізь призму якого оцінюється дійсність. Бажання вийти за часово-просторові рамки війни, водночас тримати всі події у її фокусі вимагало від письменника особливої організації тексту. У передмові до роману, яка представлена у формі листа письменника до Олкота Гловера – фронтового товариша й побратима по перу – Р. Олдінгтон дає коротке, проте вичерпне пояснення задуму та його художньої реалізації. Автор, зокрема, підкреслює, що він відкинув будь-які форми та методи й писав згідно з власним творчим кредо, суть якого у наступному: «Кожному вільно писати, як йому заманеться» [6, 19]. Заперечуючи дотримання конкретних правил та стандартів, Р. Олдінгтон порівнює техніку роману з тою, яку винайшов під час створення модерної поеми «Дурень у діброві» (A Fool in the Forest, 1924), віднесену критиками до «джазової поезії», що й дало йому підстави назвати «джазовим» представлений на суд читачів свій перший прозовий твір.

Під вказаним кутом зору роман «Смерть героя» належить до найбільш оригінальних у літературі першої половини XX століття, проте досі його джазова природа не поставала об'єктом спеціального наукового дослідження. Акцентуація впродовж тривалого часу критично-сатиричного пафосу твору залишила в тіні його художні якості, не визначено його місце в англійському письменстві окресленого періоду. Зрештою, за останні десятиліття у нас не створено жодної студії, присвяченої роману, найбільш ґрунтовними залишаються праці російського дослідника М. Урнова, зокрема монографія «Ричард Олдингтон», видана у Москві 1968 року, та більш сучасна стаття «Ричард Олдингтон: вражда и родство с уходящей эпохой» (1986 р.). На сьогодні постає необхідність поглибленого розгляду динаміки та логіки сюжетно-композиційної організації твору у зв'язку з його ідейно-тематичним змістом та мовно-стильовими особливостями, що є метою вказаної розвідки.

На час виходу роману «Смерть героя» джаз як особливий вид музичного мистецтва, який виник у результаті синтезу негритянського фольклору й західноєвропейських ритмів, набув у США, а відтак Європі пікової популярності, продукуючи численні відгалуження та стилі. Естетичний принцип свободи, на якому ґрунтувалася нова музика, відкривав перед її творцями широкі можливості для авторських імпровізацій та ритмічних варіацій, що імпонувало повоєнному поколінню 20-х років з його прагненням до індивідуального самовираження та демонстративним ігноруванням суспільних норм і правил. Дослідник історії джазу Є. Овчинников з цього приводу відзначає: «Молодь вітала у мистецтві все незвичайне, ектравагантне, епатажне. Джаз для неї став еквівалентом духу бунтарства, розкріпаченості, новаторства» [5]. Таким чином, джаз у 20-і роки набував універсального значення, ставав світоглядно-естетичним критерієм доби, проникаючи в інші види мистецтва, у тому числі й у літературу.

Ідейно-смисловим носієм у джазі виступає ритм, саме в ньому закарбовані індивідуально-стильові якості твору і, відповідно, – образ творця-музиканта. Свідченням того, що Р. Олдінгтон у романі «Смерть героя» орієнтувався на певний ритм, є назви частин, кожна з яких (крім епілогу) є музичним терміном на позначення темпу: пролог – Allegretto (помірно-швидко), перша частина – Vivace (жваво),

друга частина – Andante Cantabile (повільно і наспівно), третя частина – Adagio (повільно). На відміну від джазу, у якому відчутна умовна тенденція до прискорення, у творі бачимо загальне сповільнення темпу. Такий підхід цілком відповідає ідейному задуму роману як твору про смерть, а фактично про самогубство головного персонажа твору – учасника Першої світової війни Джорджа Вінтерборна, який, не витримавши психологічної напруги й відчаю, за тиждень до перемир'я встав з окопу на повний зріст і був скошений кулеметною чергою. Відповідно, винесене в назву слово «герой», яке би мало надати роману героїчного пафосу, набуває іронічно-трагічного відтінку. Джазовий твір стає одночасно реквіємом чи, як визначив сам автор, «надгробним плачем» [6, 20] за приреченим на смерть поколінням.

Для реалізації задуму письменник уводить у твір оповідача – фронтового товариша Джорджа, який знав історію його життя та був свідком смерті останнього. В одноголосному потоці думок та вражень ці два персонажі зливаються в один образ, тож подекуди важко розрізнити, чиє бачення представлено. Оповідач намагається бути об'єктивним та безпристрасним, проте йому важко дати лад з бурхливими емоціями, тож у розповідь спонтанно вриваються відступи, описи, власні рефлексії. Суб'єкт оповіді постає то безпощадним і гнівним критиком, коли мова йде про мораль та політику вікторіанської Англії; то тонким лірриком, здатним передати найменші відтінки кольорів, звуків, запахів, дотиків тощо, коли розповідає про природу, творчість чи кохання; то філософом-інтелектуалом, який роздумує над такими вічними категоріями людського буття, як Мир, Війна, Голод, Мистецтво, Кохання тощо. На мовному рівні така полярність виразилась у поєднанні лексики різних пластів – від просторічної і вульгарної до ліричної та вишуканої. Так, наприклад, звичаї вікторіанства постають втіленням «колективної дурості сторіч» [6, 161], шлюбна церемонія – «нудотна, солодкава, лицемірна нісенітниця» [6, 53], шлюб – «проституція в межах закону» [6, 162], «чудова стара Англія» – «стара сука», яка «згодувала нас хробакам!» [6, 45]; натомість від споглядання ранкового пейзажу Джорджа охоплює «чудний, блаженний захват» [6, 77], прогулянки на природі «сповиті золотим серпанком утоми й захвату» [6, 96], довкілля приносить «щедрі джерела радості» [6, 77] тощо. Якщо для пасажів гніву та зневаги характерна різка й напружено-знервована тональність, то ліричні описи, зі слів І. Києнко, становлять острівці «миру й спокою» [3, 6], наповнюючи твір елегійними мотивами назавжди втраченого раю.

В одному ансамблі з оповідачем та головним персонажем постає й образ автора як імпровізатора дійства. Згідно з джазовим принципом, він є «одночасно і автором і героєм цього автора», людиною у просторі соціуму й культури, яка «намагається від себе особисто сказати яскраве й нове слово» [2, 9]. Вкладаючи власні думки в уста двійника-оповідача, письменник з позицій пройденого часу розповідає про себе – учасника війни – очима людини, яка, на відміну від об'єкта оповіді, повернулася з фронту живою, а відтак, пройшовши десятирічний період адаптації, виступила в ролі очевидця, слідчого, адвоката й судді в одній особі, намагаючись вияснити причини смерті Джорджа й мільйонів таких, як він.

Короткий життєвий шлях головного героя оповідач починає з кінця, тобто з розв'язки, а саме звістки про його смерть. Відтак як свідок показує реакцію на цю подію найближчих людей героя (матері, батька, дружини, коханки), яка балансує між лицедійним жалем та цинічною байдужістю, а то й полегшеним зітханням. Таким чином, розв'язка постає одночасно й зав'язкою, а композиція твору набуває ретроспективи, що розгортається у напруженому полі зору війни, її причин та наслідків. Ще однією особливістю, яка пов'язує твір із джазом, є його фрагментарність: роман як історія життя від народження до смерті зіткана з найбільш експресивних моментів, вибір яких, згідно з висновками С. Амірханової, залежить передусім від світоглядно-психологічних та інтелектуальних установок оповідача [1]. Так, у першій частині, яка охоплює декілька десятиріч, оповідач представляє умови, в яких народився та ріс Джордж: батьки, школа й в цілому офіційна мораль вікторіанської Англії нічого спільного не мали з його дитячими мріями та захопленнями. Автор уводить широкий спектр прийомів і засобів висміювання – від карикатури й дошкульної іронії до сарказму та знущальної сатири, надаючи оповіді критичного, водночас комічно-ігрового наповнення. Під сатиричний шквал потрапляють як владні структури, включаючи королеву Вікторію, так і «слуги Імперії» – пересічні громадяни Англії,

поведінкова модель яких є ілюстрацією моралі та звичаїв вікторіанців. Слова «англійський», «британський», «нація», «імперія» набувають різко вираженої негативної конотації, поєднуючись з такими промовистими означеннями, як «лицемірний», «нікчемний», «нудний», «облудний», «гидкий», «мерзенний» тощо. Письменник розглядає трагедію воєнного покоління як продукт прогнилої системи пуританської Англії. Саме правляча верхівка, на його думку, будуючи урядову програму на брехні та прикриваючись високими словами, несе безпосередню відповідальність за тих, хто сліпо вірив у святість ідеалів, поплатившись за це життям.

Лондонський період у другій частині твору розкриває роки юності героя. Світ мистецтва, куди він потрапив, виявився лицемірним і фальшивим, а від кохання залишився гіркий спогад розчарування. Війна, яку Джордж зневажав і в початок якої не вірив, стає порятунком від життя. Проте й на фронті, якому безпосередньо присвячена остання третина твору, він не може адаптуватися, асимілюватися серед простих бійців, хоча й цінує їхню витривалість, щирість та непідкупність. Молодого й недосвідченого офіцера постійно супроводжують відчуття пригніченості, одноманітності, нудьги. Майже сюрреалістичне поєднання поняття «нудьга» з означеннями «незвичайна, напружена, тривожна, озлоблена» [6, 231] підсилюють безнадійність та приреченість стану героя – складається враження, що предметом його тривоги є «увесь світ» [6, 211]. У потоці розпачливих роздумів він ставить питання про доцільність людського життя: «Народитися для того, щоб тебе зарізали, як теля або закололи, як свиню? Щоб тебе силоміць жбурнули назад, у небуття – за віщо? Господи! За віщо? Невже в світі немає нічого, крім розпуки і смерті? Невже це життя марне, і краса марна, і кохання марне, і надія марна, і щастя марне?» [6, 239]. Джордж для себе відкриває істину, що справжніми ворогами солдатів є не ті, з ким вони воюють, а вище керівництво, яке послали їх убивати один одного, приносячи в жертву фальшивим ідеалам та безглуздим ідеям. Не бажаючи повертатися у світ, який побудований на брехні і яким керують «мерзотники й ниці боягузи» [6, 239], герой робить свій останній вибір. Характерно, що кульмінаційним моментом твору є епізод, коли Джордж під час відпустки у розпачі нищить всі довоєнні ескізи та кидає їх у камін, даючи зрозуміти, що обриває з цим світом всі зв'язки. Фінальним акордом дражливо-трагічної мелодії його життя стає смерть, у якій він, можливо, знайде звільнення й умиротворення.

Таким чином, тема війни у романі «Смерть героя» є ключовим структурним елементом, який становить основу імпровізаційного потоку твору як роману-джазу, для якого характерні спонтанність та свобода авторського самовираження. Внутрішня організація роману позначена мовно-стильовим еклектизмом, мозаїчністю та фрагментарністю. У романі поєднано різні часові площини та компоненти оповіді: від сатирично-гнівних пасажів до філософсько-інтелектуальних відступів та лірично-медитативних описів, що відповідає джазовій сутності роману як твору без правил.

1. *Амирханова С. А.* Джаз как искусство артистического самовыражения: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02 / С. А. Амирханова. [Електронний ресурс]. URL: http://www.dissercat.com/content/dzhaz-kak-iskusstvo-artisticheskogo-amovyrazheniya
2. *Баташев Алексей.* Искусство джаза в музыкальной культуре / Алексей Баташев // Советский джаз. Проблемы. События. Мастера. Сб. статей. – М.: Советский композитор, 1987. – С. 80–95.
3. *Києнко Ірина.* Річард Олдінгтон і його роман «Смерть героя» / Ірина Києнко // Річард Олдінгтон. Смерть героя / Перекл. з англ. Ю. Лісняк; Передм. І. Києнко. – К.: Дніпро, 1988. – С. 5–16.
4. *Коваленко О.Н.* Теоретические проблемы стиля в джазовой музыке : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02 / О. Н. Коваленко. [Електронний ресурс]. URL: http://www.dissercat.com/content/teoreticheskie-problemy-stilya-v-dzhazovoi-muzyke
5. *Овчинников Е. В.* История джаза / Е. В. Овчинников. – М. : Музыка, 1994. [Електронний ресурс]. URL: http://ale07.ru/music/notes/song/jazz/ovchinnikov.htm
6. *Олдінгтон Річард.* Смерть героя / Перекл. з англ. Ю. Лісняк; Передм. І. Києнко / Річард Олдінгтон. – К.: Дніпро, 1988. – 341 с.
7. *Урнов М. В.* Ричард Олдингтон: вражда и родство с уходящей эпохой // М. В. Урнов. Вехи традиции в английской литературе. – М.: Художественная литература, 1986. – С. 310–353.

В статье проанализированы художественные особенности раскрытия темы войны в романе Р. Олдингтона «Смерть героя», который определен автором как джазовый роман. Внутренняя организация сочинения, основным фактором которого является субъективно-оценочный подход,

обозначена языково-стилевым эклектизмом, мозаичностью и фрагментарностью, сочетанием различных временных плоскостей и компонентов повествования.

Ключевые слова: *джазовый роман, тема войны, импровизация, самовыражение, фрагментарность.*

The article analyzes the artistic features of the disclosure of the theme of war in the novel "Death of a Hero" by R. Aldington which is characterized by the author as a jazz novel. The internal organization of the work, based on the subject-evaluative principle is marked by the linguistic and stylistic eclecticism, mosaicism and fragmentation, and a combination of different time planes and narrative components.

Key words: *jazz novel, the theme of war, improvisation, self-expression, fragmentation.*

УДК 82.091:821.162.1+821.161.2
ББК 83.3 (4Пол)1

Тамара Ткачук

ТВОРЧІСТЬ СТАНІСЛАВА ПШИБИШЕВСЬКОГО В ОЦІНЦІ ІВАНА ФРАНКА

У статті проаналізовано специфіку рецепції творчості польського письменника С. Пшибишевського Іваном Франком. Відзначено, що саме Іван Франко сформулював існування невирішеної проблеми у творчості С. Пшибишевського – нез'ясованість генологічної сутності його художнього доробку.

Ключові слова: *рецепція, модернізм, генологічна сутність, переклад, художній доробок.*

У кінці XIX – на початку XX століть у Львові без жодних обмежень популяризувалася європейська література, у тому числі й твори польського письменника С. Пшибишевського. Про це свідчать зокрема листи О. Кобилянської, В. Пачовського, В. Стефаника, літературно-критичні праці І. Франка й Лесі Українки. Саме у цьому місті вже в 1894 році відомий польський поет і критик Зенон Пшесмицький (псевдонім Міріам), редактор варшавського журналу «Życie», що перекладав твори французьких і бельгійських символістів, виголосив про них промову. Доповідь була знаковою, оскільки інформувала українську інтелігенцію про новітні напрями в європейських літературах, зокрема про символізм. І хоч в Україні не завжди прихильно сприймали твори символістів, все ж зародження полеміки, дискусій навколо шляхів подальшого розвитку мистецтва свідчить про поширення дискурсу модернізму (згадаймо ідейні суперечки О. Кобилянської, М. Коцюбинського, Лесі Українки, В. Стефаника з гострим на слово Сергієм Єфремовим). Не випадково С. Пшибишевський упродовж 1899–1904 років більше часу перебував у Львові, ніж у Кракові. У Львові активно виходили друком романи С. Пшибишевського «Крик» [28], «Сини землі» [31] і драми «Для щастя» [26], «Мати» [29], «Одвічна байка» [30].

Молоді галицькі літератори, представники угруповання «Молода Муза», а також А. Крушельницький убачали у творах С. Пшибишевського новаторські риси, висловлювали власне захоплення його художніми здобутками. Про визначальний вплив С. Пшибишевського на виникнення й утвердження молодомузівської естетики пише В. Пачовський (1904): «Мистецтво для мистецтва!» – гасло аристократів Духу – привів із заходу до Галичини Станіслав Пшибишевський... [7, 186]». Цю ж думку вже в наш час підтвердила Т. Гундорова: «На початку XX ст. в українській літературі спостерігається не лише наслідування, як це було наприкінці XIX ст., а й відштовхування від літературності того різновиду, в становленні якого значну роль відіграла і в польській, і українській літературах «школа» Пшибишевського... Модерне розуміння мистецтва прийшло в українську літературу саме під гаслами Пшибишевського... [3, 18]». Отож творчі новації, естетизм польського літератора були прихильно сприйняті письменниками Галичини.

© Ткачук Т., 2014–2015

На окрему увагу заслуговують критичні зауваги І. Франка – авторитетного українського письменника, критика, знавця європейських літератур. Польська література у творчому доробку Івана Франка займає особливе місце. Про це свідчать статті, переклади, коментарі українського майстра слова про художні явища, твори, персоналії, серед яких і С. Пшибишевський.

Творчість епатажного польського письменника С. Пшибишевського є відомою в українському літературознавстві, однак системно не дослідженою. До проблеми рецепції доробку цього художника слова в українській літературі принагідно зверталися Р. Голод [1], Т. Гундорова [3], В. Корнійчук [5], М. Медицька [6], М. Наєнко [7], Є. Нахлік [8], Р. Радишевський [11], М. Хороб [21], С. Хороб [22] та ін.

На думку Р. Голода, «Іван Франко намагається віднайти у світовому модернізмі раціональне зерно, придатне для культивування на національному ґрунті» [2, 64], все ж у експериментах над формою художнього твору, у елітарній концепції мистецтва, у космополітизмі С. Пшибишевського не побачив нічого корисного для українського письменства.

Так, на публікацію у 1899 році першого перекладу українською мовою поеми в прозі С. Пшибишевського «Із циклу Вігілій...» зі зміненою назвою оригіналу зі «Свят-вечори» на «Живі струни» (переклад був здійснений А. Крушельницьким та виданий спільно з адвокатом і захисником політичних в'язнів В. Старосольським у серії журналів «Живі струни» (1899–1900) [10], І. Франко відреагував миттєво статтею «Станіслав Пшибишевський. Із циклу Вігілій. Переклав Антін Крушельницький» (1899), у якій гостро засудив цю ініціативу й на сторінках популярного на той час «Літературно-наукового вісника» дав різку оцінку поеми в прозі польського модерніста. На сторінках цього журналу А. Крушельницький прагнув популяризувати модерне мистецтво в Галичині, а прикладом мала слугувати поема прозою С. Пшибишевського «Свят-вечори», якою розпочиналася перша серія видання, та новела О. Авдиковича «Нарис однієї доби».

І. Франко характеризує С. Пшибишевського як високоталановитого, інтелігентного, проте наскрізь божевільного чоловіка. Він розглядає твір молодополяка крізь призму його ідейного змісту та рецептивної естетики, акцентуючи на питанні про його функціональне призначення, мотивації вибору перекладача й на очікуваннях українського реципієнта. Український письменник справедливо відзначає неготовність українського читача до сприйняття творів, що не містять елементів дидактизму [18, 32].

Як пильний, талановитий критик, І. Франко помітив низку жанрових порушень у творі польського літератора: «Твір Пшибишевського – се не новела і не поезія в прозі, не філософія і не наука, хоч має із усього потрохи» [18, 32]. С. Пшибишевський упроваджував у польському літературознавстві синтетичні жанри, поєднуючи елементи есе, поезії прозою, «потоку свідомості», філософського трактату. Отже, І. Франко власними критичними судженнями сформулював існування невирішеної проблеми у творчості С. Пшибишевського, а саме – нез'ясованості генологічної сутності його творів. Звернімо увагу на Франкове визначення жанрових ознак твору польського письменника: «Є тут шматочки оповідання, сценки, немов моментальні фотографічні знімки, котрі могли би робити враження, якби автор на хвилечку дав спочити уяві читача і зосередитись на них, але котрі, міняючися з шаленим поспіхом, мигаючи і блимаючи, тільки мучать нашу уяву, не дають їй нічогісінько тривкого. Є тут проблиски настроєвої лірики, проблиски щирого чуття, але знов-таки переривані безтямною і абсурдною фразеологією... є тут хвостики якихось філософічних думок, широких узагальнень...» [18, 32].

Український літературознавець відзначив ті ж самі явища жанрової дифузії у творчості С. Пшибишевського, що й сучасна польська дослідниця Г. Матушек [24], яка значно пізніше, у XXI столітті, підтвердила приналежність творів польського письменника до художньої системи модернізму. Адже саме руйнування жанрових умовностей є однією з естетичних орієнтацій епохи модернізму і постмодернізму.

У відборі художніх творів для перекладів І. Франко орієнтується на заповнення горизонтів очікування реципієнта, який, на його переконання, не готовий до сприйняття творів, далеких від логічних мотивацій. Тому цілком зрозумілими є іронія та сарказм літературознавця щодо вибору А. Крушельницьким твору польського письменника для перекладу. Він звертається до перекладача з проханням пояснити, у чому полягає значущість твору

С. Пшибишевського, оскільки сам І. Франко жодних «високих прикмет» у творі не простежує: «А коли д. Кр[ушельницький] справді бачить у нім якісь високі літературні прикмети, то дуже жаль, що не додав до свойого перекладу передмови, не вияснив і нам, профанам, того, що він сам бачить» [18, 33].

І. Франко у той час не сприймав творів, заснованих на абсолютизації письма, «потоку свідомості», оскільки в них була відсутня логіка, натомість фіксувалися враження, емоції виняткової особистості, інтелігента, який унаслідок відчуття катастрофічності, тиску соціального середовища страждав від психічної хвороби. Безперечно, ця риторика, не врівноважена ніякою позитивною програмою, не могла імпонувати небайдужому до позитивізму українському митцеві, який намагався консолідувати українську націю, дбав про максимальну наближеність літератури до пересічного українського читача. Сам І. Франко теж неодноразово звертався у власних художніх творах до теми психічних рефлексій емоційно вразливого, високоосвіченого інтелігентного героя. Однак кожного разу поряд із емоційно неврівноваженим невротиком у Франкових творах з'являється його антипод – психічно стійкий, по-мужицьки здоровий, практичний і прагматичний тип характеру, який можна сприймати як одну з іпостасей самого автора – Івана Франка, «цілого чоловіка», як його «alter-ego». Іншими словами, кожному «Хомі з серцем» у Франка протиставлено «Хому без серця». Тож наважимося припустити, що не сама постановка проблеми невротичного стану душі, а її однобічне висвітлення у творі польського письменника могло викликати літературознавче роздратування в І. Франка, який міг би цілковито С. Пшибишевському адресувати рядки однієї зі своїх поезій:

«І знов рефлексії! Та цур же їм!
Се панський спорт! Хай нервні білоручки
Та пустопляси риються в своїм
Нутрі, і всяку думку гірш онучки
Розскубують, і всякий рух чуття
жвуть, мірять, важать! Не для нас
сі штучки!
Ми, бра, плебеї, учтою життя
не мали ще коли пересититься,
гашиш та опій, сім'я забуття
Противне нам [15, 13]».

Натомість С. Пшибишевський акцентував на протилежному, відстоюючи елітарність мистецтва, відособленість митця від народу. Тому не дивно, що І. Франко у статті «Станіслав Пшибишевський. Із циклу Вігілій, переклав Антін Крушельницький» [18, 32–33] пише: «Божевілля, тяжка духовна хвороба – се виразні признаки сього писання, виразні особливо в тім неспокійнім і прудкім миготанні образів його уяви, в наглих перескоках із п'ятого на десяте і в тім наскрізь хворобливім затісненні духовного кругозору, що змушує автора в цілім світі бачити тільки своє, власне я, обожане і нічим не зв'язане, невважаючи на всю його (змальовану в творі) мізерність – і женщину в одній тільки функції – самиці» [18, 32-33]. І. Франко не визнає алогізму, відірваності від життя та буттєвих проблем як методу літературної творчості, який буде в більшості незрозумілим для українського читача.

Поема в прозі С. Пшибишевського «Святвечори» характеризується заглибленням у підсвідоме людини, у якому зберігаються «відфотографовані» сцени з життя, спогади про події, що мали різну значущість в житті героя. Для захованих у «підвалинах» підсвідомості вражень від пережитого притаманні динамічність вихоплених пам'яттю «кадрів», миготлива, калейдоскопічна зміна образів, невмотивована, ірраціональна актуалізація в пам'яті тих чи тих спогадів. Усе це несумісне з логічними операціями і створює ефект хаосу. І. Франко зауважив, що такі кадри-спогади «мучать нашу уяву і не дають їй нічогісінько тривкого» [18, 32]. Погоджуємося з міркуваннями Б. Тихолоза, що «назагал, переважно рефлексійна і риторична поезія польських літераторів викликала осуд у Франка, оскільки філософія тягнула їх у свій бездонний вир» [14, 78].

Натомість Р. Голод зауважує, що все ж у художній творчості І. Франко, засвідчуючи амбівалентність власної творчої натури, також застосовує «розумну хаотичність», «миготання образів уяви», що простежується зокрема у його новелі «Син Остапа» [1, 236]. Однак І. Франко «виступав проти *поверхового* (курсив. – *Богдана Тихолоза*) філософізму, холодного, розумового, свідомого складання, диктованого не щирим, перейнятим справжньою пізнавальною пристрастю, шуканням нових оригінальних відповідей на одвічні питання людського буття, а тільки літературною «модою» [14, 79]. Безперечно, що прагнення С. Пшибишевського передавати у власній творчості перш за все не інтелектуальні зна-

ння, а звукові, зорові асоціації, його протест проти логоцентризму в мистецтві не імпонували І. Франку.

Після різкої критики І. Франка вектор тематики творів у другому випуску видавничої серії «Живі струни» різко змінюється. Тут було надруковано твір польської письменниці Ґ. Запольської «У гірничій діброві», який І. Франко сприйняв прихильно. Третім випуском «Живих струн» був «Нарис одної доби» О. Авдиковича, а четвертим – збірка оповідань «Пролетарі» А. Крушельницького, у якій він висловлював свої погляди на сучасну літературу. У п'ятому виданні була надрукована драма В. Оркана «Ніч» із передмовою В. Старосольського. Можливо, як відзначив Б. Романенчук, під впливом І. Франка, який дуже прихильно ставився до видавця серії журналів, А. Крушельницький «відійшов від модернізму С. Пшибишевського. Пізніші його твори були написані в іншому дусі, власне, в дусі франківському, цебто суспільницькому» [12].

Водночас І. Франко на сторінках «Літературно-наукового вісника» сприяв поширенню творів модерного спрямування, таких як «Ткачі» Г. Гауптмана (у перекладі М. Павлика), «Ворог народа» Г. Ібсена (переклад Ю. Кміта), фрагменти з книги «Так мовив Заратустра» (переклад М. Мочульського). Інформацію про це знаходимо в розвідці М. Шалати [23, 111]. Український літератор дбав про вихід молодих українських митців на європейський рівень, але «оті заклики в «захмар'я», містику, його не могли тішити» [23, 113]. Безперечно, відхід літераторів від злободенних проблем українського народу, від проблем становлення нації не викликали захоплення в Івана Франка. Тимто декадентські настрої, містицизм, індивідуалізм, які постулював С. Пшибишевський, не могли прислужитися націє та державотворчій меті. І все ж «так чи інакше, Франко підсвідомо «практикував» у руслі модерністської естетики принаймні за десятиріччя до появи «Молодої Музи» [23, 111].

Незважаючи на гостру критику новацій молодих письменників (О. Авдиковича, В. Пачовського, М. Яцківа, А. Крушельницького), І. Франко впроваджував у власну художню творчість елементи символізму, імпресіонізму, сюрреалізму, що простежується в збірці «Зів'яле листя» (1896), оповіданнях «Як Юра Шикманюк брів Черемош», «Сойчине крило», «Син Остапа», «Дріада», «Поки рушить поїзд». У цих творах автор і сам зміщує поле зору від національних проблем до проблем людської душі, інтимного життя людини, емоційно-настроєвого сприйняття світу, естетичного пізнання дійсності, тобто розставляє акценти у дусі літератури модерного спрямування. Отже «через Франка, з одного боку, та через таких яскраво модерних письменників і прихильників символізму, як Стефаник – з другого, Галичина стала п'ємонтом модерністичних літературних течій кінця сторіччя» [13, 32]. У монографіях (Р. Голода [1], Т. Гундорової [3], В. Корнійчука [5], М. Наєнка [7], Б. Тихолоза [14]) аргументовано доведено, що модернізм істотно вплинув на формування творчого методу І. Франка.

Теоретизування І. Франка, його суспільно-політичні судження значно відрізнялися від художньої практики, розходилися з відкритістю письменника до різноманітних явищ світової літератури, з якої він часто абсорбував елементи різних художніх систем (натуралізму, декадансу, імпресіонізму, символізму, експресіонізму, сюрреалізму), навіть тих, які декларативно заперечував і строго критикував. Франкові міркування стосовно поеми в прозі «Свят-вечори» С. Пшибишевського є свідченням того, що польський письменник випередив сучасну йому епоху, намагався показати кризу культури кінця XIX століття. Різку зміну образів, взаємонакладання вражень героя у поемі в прозі С. Пшибишевського, їх стрибкоподібність український літератор потрактував як стан божевілля. З огляду на це І. Франко запитує: «А проте, прочитавши отсю книжечку, я не можу помістити в своїй голові, пощо і для кого перекладено її на нашу мову? Що могло в ній подобатися перекладачеві і що хотів він у ній подати *нашій суспільності*?» (курсив наш. – *Т.Т.*) [18, 32]

Для С. Пшибишевського, який категорично виступав проти дидактизму в мистецтві, такі питання були би недоречними. У цьому він суголосний із А. Крушельницьким, який, очевидно, мав на меті донести до українців твори, у яких відсутні логічно вмотивована фабула, послідовність сюжетної лінії, епічний елемент, натомість наявні алогізм, фіксація вражень, емоцій, почуттів, намагання літературними засобами передати «крик» душі. Усе це цілком логічно призвело до трансформацій на формально-змістовому рівні.

Критичні судження І. Франка, зокрема його відверте несприйняття ідей естетизму, різно-

го роду абсолютизацій у творчості С. Пшибишевського, не виходять за рамки існуючого модерного дискурсу як у польській, так і в українській літературах. Виняток становлять погляди «молодомузівців» та деяких українських класиків, які у своїй творчості абсорбували елементи модерних течій (М. Коцюбинський, А. Кримський, А. Крушельницький, Леся Українка, Г. Хоткевич, М. Яцків та ін.), що, як і польський письменник, виступають проти штампів у літературі та проти абсолютизації її утилітарних функцій.

Доробок І. Франка як літературного критика творчості С. Пшибишевського в Україні характеризується науковою новизною, хоч апріорно метою науковця було доведення художньої недосконалості твору «Свят-вечори», який переклав А. Крушельницький. Поділяємо думку Б. Рубчака, що «чи то в позитивному, чи в негативному сенсі, Франко все-таки був, мабуть, найерудитнішим популяризатором нової західної літератури на Україні» [13, 32].

Натомість С. Пшибишевський та митці, які навколо нього групувалися, виступали проти утилітарної ролі мистецтва та примітивності міщанства; вони відкрито наголошували на ідейній обмеженості мас, які не здатні оцінити високе мистецтво. Мабуть, саме приниження народу, спроба «відтрутити» його від літератури і стали причинами критичних присудів І. Франка. Український письменник теж відкрито наголошував на обмеженості мас, але він не зневажав їх. У власній художній творчості український митець і сам упроваджував модерні погляди, новаторську манеру письма, як-от елементи натуралізму, сюрреалізму, декадентські мотиви, фактографізм, прийоми «потоку свідомості», «внутрішнього монологу» тощо. На думку Р. Голода, модерністи вже після І. Франка почали вважати ці прийоми власними відкриттями: «В оповіданнях «Малий Мирон», «Під оборогом» автор використовує прийоми «потоку свідомості» та «внутрішнього монологу» для того, щоб якнайповніше розкрити багатий внутрішній світ дивакуватої дитини. Пізніше ці прийоми «запатентували» як власні винаходи модерністи» [1, 274].

Важливо також зрозуміти, якими мотивами керувався А. Крушельницький, відбираючи твір С. Пшибишевського «Свят-вечори» для художнього перекладу. Основним чинником, на нашу думку, слугувало те, що А. Крушельницький навчався на філософському факультеті Львівського університету, де було належне підґрунтя для діалогу культур: німецької, польської, української, російської; саме тут він почав активно цікавитися літературою. Філософ за фахом, пильний і вдумливий читач, він звернув увагу на тяжіння С. Пшибишевського до метафізики глибокого інтелектуального змісту. А. Крушельницький ніколи не залишався осторонь художніх трансформацій, які відбувалися в європейських літературах. Тим більше, що С. Пшибишевський у 1892 році став визначною постаттю в Німеччині, скандинавських країнах, Росії, друкувався і виступав із доповідями у Львові. Крім того, задум видавати серію «Живі струни», де не було б жодних обмежень свободи творчості, друкувалися б твори українських та європейських письменників, свідчить про намагання А. Крушельницького розширити горизонти української літератури.

Отже, зіткнення патріотичних настроїв українців із модерними тенденціями у мистецтві, що незалежно від прагнень народу так чи інакше потрапляли на український літературний ґрунт, стали причиною ідейних неузгодженостей, а відповідно, і контроверсійного сприйняття творчості С. Пшибишевського. Попри суперечності у поглядах, А. Крушельницький та І. Франко свідомо чи несвідомо стали популяризаторами невідомого на той час широкому читацькому загалові польського письменника. І. Франко першим серед літературних критиків звернувся до проблем генологічної сутності творів С. Пшибишевського і, хоч висловив низку зауважень щодо його поеми прозою «Вігілії» («Свят-вечори»), все ж продемонстрував глибоке прочитання цього твору. Критик зафіксував явище накладання різних жанрових утворень у художній канві цього твору. Цим самим український літературознавець окреслив перспективу для майбутніх наукових досліджень творчості польського письменника. І. Франко боровся проти різного роду абсолютизацій (як проти абсолютного ідеалізування, за яке боролася частина галицьких «пануючих естетів», так і проти абсолютизації естетики потворного).

Уважаємо, що полеміка між «молодомузівцями» й І. Франком щодо призначення мистецтва знаменує собою зародження в Україні естетики модернізму, колоритною національною ознакою якого в нашій культурі є істотна заанґажованість у соціальну та національну проблематику. Крізь призму людської душі, пси-

хології особистості українські письменники на зламі віків намагаються передати глибину соціальних конфліктів. Звідси, як і в творчості С. Пшибишевського, простежується перевага ліричного начала над епічним, суб'єктивізація, звернення до суміжних мистецтв (музики та живопису). Ці трансформації в художній творчості продиктовані, на наш погляд, прагненням письменників до зміни естетичних парадигм реалізму. Тому й модерні ідеї С. Пшибишевського, хоч і вибірково, та все ж знаходили своє місце в українській літературі зламу віків.

1. *Голод Р. Б.* Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття / Р. Б. Голод. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2005. – 284 с.
2. *Голод Р.* Франкове оповідання „Поки рушить поїзд" у світлі теорії імпресіоністичного мистецтва / Р. Голод // Вісник Прикарпатського університету імені Василя Стефаника. – Серія : Філологія (Літературознавство) : [зб. наук. праць / ред. кол. : С. І. Хороб (гол. ред. кол.) та ін.]. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2013–2014. – Вип. 40–41. – С. 64–71.
3. *Гундорова Т. І.* Модернізм як еротика „нового" (В. Винниченко і С. Пшибишевський) / Тамара Гундорова // Слово і час. – №7. – 2000. – С. 17–25.
4. *Гундорова Т. І.* Франко – не Каменяр**.** Франко і Каменяр / Т. І. Гундорова**.** – Київ : Критика, 2006. – 352 с.
5. *Корнійчук В. С.* Ліричний універсум Івана Франка : горизонти поетики. Монографія / В. С. Корнійчук. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2004. – 488 с.
6. *Медицька М.* С. Творчість Станіслава Виспянського й українська література кінця XIX – початку XX століття : рецепція і типологія / М. С. Медицька. – Івано-Франківськ : Видавець Третяк І. Я., 2008. – 316 с.
7. *Наєнко М. К.* Іван Франко: Тяжіння до модернізму / М. К Наєнко. – К. : „Академвидав", 2006. – 96 с.
8. *Нахлік Є. К.* Орест Авдикович – письменник, літературознавець, педагог / Відп. ред. І. В. Лучук / Є. К. Нахлік – Львів, 2001. – 92 с. [У надзаг.: Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Серія „Літературні портрети". Вип. 2]
9. *Пачовський В.* Конструктивні ідеї державності та космічна місія української нації / Василь Пачовський // Хроніка' 2000. – 1993. – №5 (7). – С. 186.
10. *Пшибишевський С.* Із циклю Вігілії: [пер. А. Крушельницького] / Станіслав Пшибишевський. – Львів : Накл. А. Крушельницького і В. Старосольського, 1899. – 41 с.
11. *Радишевський Р.* Підсумки української літературознавчої полоністики / Ростислав Радишевський // Київські полоністичні студії. Європейський вимір української полоністики. – Том IX. – Київ, 2007. – С. 7–36.
12. *Романенчук Б.* Літературна Коломия / Богдан Романенчук // http://kolomyya.org/…/historypub65.htm
13. *Рубчак Б.* Пробний лет (тло для книги) / Богдан Рубчак // Розсипані перли: Поети „Молодої Музи" [упоряд. автор. передм. та прим. М. М. Ільницький] – К. : Дніпро. – 1991. – С. 18–41.
14. *Тихолоз Б. С.* Філософська лірика Івана Франка: Діалектика поетичної рефлексії: Монографія [НАН України; Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка; Львівський національний університет імені Івана Франка; Міжнародна асоціація франкознавців; Наук. ред. та авт. післям. В. С. Корнійчук] / Б. С. Тихолоз. – Львів: 2009. – 319 с. – (Франкознавча серія. Вип. 12).
15. *Франко І. Я.* Із днів журби // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. / [голова ред. колегії Є. П. Кирилюк]: Т. 3: Поезія / І. Я. Франко. – К. : Наукова думка, 1976. – 447 с.
16. *Франко І. Я.* Із секретів поетичної творчості // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. / [голова ред. колегії Є. П. Кирилюк] : Т. 31 : Літературно-критичні праці (1897-1899) / І. Я. Франко. – К. : Наукова думка, 1981. – С. 45–11.
17. *Франко І. Я.* Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах // Франко І. Я. Зібрання творів : У 50 т. / [голова ред. колегії Є. П. Кирилюк]: Т. 31 : Літературно-критичні праці (1897-1899) / І. Я. Франко. – К. : Наукова думка, 1981. – С. 33–44.
18. *Франко І. Я.* Станіслав Пшибишевський. Із циклу Вігілій, переклав Антін Крушельницький // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. / [голова ред. колегії Є. П. Кирилюк] : Т. 32. / І. Я. Франко. – К.: Наукова думка, 1982. – С. 32–33.
19. *Франко І. Я.* Українська [література за 1899 рік] // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. / [голова ред. колегії Є. П. Кирилюк] : Т. 33. / І. Я. Франко. – К.: Наукова думка, 1982. – С. 10–17.
20. *Франко І. Я.* Українська література // Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. / [голова ред. колегії Є. П. Кирилюк] : Т. 33. / І. Я. Франко. – К. : Наукова думка, 1982. – С. 142.
21. *Хороб М. Б.* Грані художнього бутя: нариси з художньої літератури XX століття (дослідження, статті, критичні етюди) / М. Б. Хороб – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2013. – 428 с.
22. *Хороб С. І.* Діалоги у відсвіті слова. (Українська драматургія в типологічних зіставленнях) / С. І. Хороб. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2013. – 308 с.
23. *Шалата М.* Іван Франко і письменники „Молодої Музи" / Михайло Шалата // Франкознавчі студії / [ред. кол. Є. Пшеничний (голов. ред.), А. Войтюк, В. Винницький та ін.]. – Дрогобич : Вимір, 2001. – Випуск перший. – С. 108–128.
24. *Matuszek G.* Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii. – Kraków : Uniwersitas, 2008. – 423 s.
25. Modernistyczny Lwów. Teksty życia, teksty sztuki. Pod red. E. Paczoskiej i D. Osińskiego. – Warszawa : Wydział polonistyki uniwersytetu Warszawskiego, 2009. – 507 s.
26. *Przybyszewski S.* Dla szczęścia. – Lwów : Księgarnia Polska. – 1902. – 64 s.
27. *Przybyszewski S.* Il Regno Doloroso: powieść. – Lwów : Lektor, 1924-. – 288 s
28. *Przybyszewski S.* Krzyk: powieść. – Lwów : „Lektor", 1917. – 200 s.

29. *Przybyszewski S.* Matka. Dramat w 4 aktach. – Lwów : B. Połoniecki, 1903. – 76 s.
30. *Przybyszewski S.* Odwieczna baśń. Poemat dramatyczny. – Lwów : H. Altenberg, 1906. – 23 s.
31. *Przybyszewski S.* Synowie ziemi. Powieść. – Lwów : Lektor, 1923. – 176 s.

В статье проанализирована специфика рецепции творчества польского писателя С. Пшибышевского Иваном Франко. Отмечено, что именно Иван Франко сформулировал существования нерешенной проблемы в творчестве С. Пшибышевского – неопределенность генологичнои сущности его художественного наследия.

Ключевые слова: *рецепция, модернизм, генологичнои сущность, перевод, художественное наследие.*

In the article is analyzed the specific of reception of Polish writer S. Pshybyshevskyj by Ivan Franko. It is noted that exactly Ivan Franko has formulated the existence of unresolved problem in the work of S. Pshybyshevskyj – not clarifying of genealogic essence of his artistic achievement.

Key words*: reception, modernism, genealogic essence, translation, artistic achievement.*

УДК 821.162.2:82-32 "XIX/XX"
ББК 83.3 (4Пол)

Ірина Спатар

"ПРО РІЧ МАЛОВІДОМУ" ЕЛІЗИ ОЖЕШКО, АБО ДО ПИТАННЯ РЕЦЕПЦІЇ ТВОРЧОСТІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА ПОЛЬСЬКОЮ ПИСЬМЕННИЦЕЮ

У статті досліджено особливості рецепції української літератури Елізою Ожешко крізь призму художніх образів Тараса Шевченка. Визначено ідейно-змістові домінанти та художньо-суспільні цілі її праці "Про річ маловідому".

Ключові слова: *рецепція, переклад, поема, театр, рецензія, стаття.*

Міжнаціональні літературні взаємини – явище складне й багатогранне. Міждержавне літературно-критичне "спілкування" є лише одним із засобів дискурсу серед множинності комунікативних моделей, що визначає ступінь розвитку міжкультурного діалогу. Однією з найбільш інтенсивних форм міжлітературних зв'язків, за Г. Вервесом, є процес сприйняття художніх явищ іншомовною літературою [3, 10–11].

Питання рецепції творчого доробку письменника в чужомовному літературно-культурному просторі є обов'язковим при системному дослідженні творчості митця. Підтвердження такої тези знаходимо у працях літературознавців Д. Маркова, який визначає сприйняття письменника у інонаціональному середовищі як критерій об'єктивної оцінки діяльності автора [8, 10], а також у одного із основоположників рецептивної естетики В. Ізера, котрий до рецепції відносить насамперед форми відгуку реципієнта на витвір мистецтва [6, 263]. Отож, звернення до матеріалів, присвячених рецепції творчості Т. Шевченка, допоможе не тільки розширити тему українсько-польської міжлітературної комунікації, а й окреслити малознані їх грані. Проблема сприйняття української літератури Елізою Ожешко частково висвітлювалося як польськими (Е. Янковський, М. Жмігродська, І. Вишневська), так українськими (М. Возняк, Г. Вервес, Т. Солдатенко) літературознавцями, зокрема Антін Верба, Ю. Булаховська, О. Грибовська у своїх розвідках наголошують на важливості статті польської письменниці "Про річ маловідому" («O rzeczy mało znanej»). Однак згадана праця не була предметом спеціального вивчення, тому метою пропонованого дослідження є аналіз досі не перекладеної рецензії Е. Ожешко як однієї з форм рецепції творчості Т. Шевченка у польському письменстві другої половини XIX століття.

Знайомство з Україною Е. Ожешко розпочала опановуванням української мови та вивченням літератури. У листі від 3 серпня 1884 року до Ф. Равіти-Гавронського вона просила його поінформувати, як саме "вивчити малоросійську мову й ознайомитися з цією літературою,

© Спатар І., 2014–2015

[...] бо ця річ для нас нова, буквально невідома, а повинна бути знаною. Може, у цьому випадку і я долучуся до початку (ознайомлення польської суспільності з українською мовою та літературою. – *І. С.*). Дуже б цього хотіла... Я щаслива від того, що мене завжди тягне до речей маловідомих" [12, 127][1].

Поштовхом до глибшого осмислення Е. Ожешко української літератури могла стати подія, пов'язана з виходом "Кобзаря" Т. Шевченка у Вільно 1863 року, перекладеного польською мовою Людвіком Кондратовичем (Сирокомля). Е. Ожешко захоплювалася його поезією та перекладацькою майстерністю (працював над творами Т. Шевченка, О. Пушкіна, М. Лермонтова, П. Беранже). Про творчість Т. Шевченка мала змогу довідатися незадовго до публікації "Кобзаря" – завдяки перекладові іншого польського поета Леонарда Совінського поеми "Гайдамаки", виданої 1861 року у Вільно. Шевченків "Кобзар" здобув велику популярність у польських читачів, особливо напередодні польського національно-визвольного повстання 1863 року (відомого як січневе повстання), оскільки його тематика непереможного національного духу перегукувалася з прагненням поляків до свободи. Як доречно зауважила білоруська дослідниця В. Гапова, "‹‹Кобзар›› Шевченка надав можливість польському читачеві сприйняти Україну, красу української природи, драму соціального життя українського народу крізь призму шевченківських образів. Він відкривав новий світ простих людей, героїчне минуле українського народу, свободолюбні думки й вчинки, відзиваючись луною у серцях усіх пригнічених" [4, 160–161]. Нелегке становище українців, змальоване Т. Шевченком, стало близьким для Е. Ожешко, яка протягом життя вела боротьбу проти соціальної несправедливості, а також була причетною до подій визвольного повстання 1863 року. "Світ шевченківських героїв з їх пристрастю боротьби й подвигу в ім'я свободи був живим прикладом для польських повстанців" [4, 160], – звідси колосальна популярність творчості Т. Шевченка, що відіграла, на думку В. Гапової, величезну роль у справі зближення українського та польського народів того часу.

Бажання всебічно ознайомитись з українською літературою збіглося з нелегким періодом життя Е. Ожешко. У 1882 році було закрито віленську книгарню, яку вона заснувала. З того часу письменниця знаходилися під пильним наглядом поліції, п'ять років їй заборонено покидати Гродно. Тривалий період єдиним джерелом мистецького повітря для авторки стали "паперові відомості" та простори невеликого міста. Е. Ожешко зосередилася на внутрішньому провінційному житті й пильно стежила за виставами, що проходили на сценах місцевого театру, де все частіше виступали російські трупи, а польське сценічне мистецтво відходило в підпілля. У листі від 1 березня 1882 року до Й. Маєвської Е. Ожешко писала: "Відвідала аматорський театр, який у нас влаштовується, як правило, приватно й під великим секретом від поліції та влади, бо гра театру польською (мовою. – *І. С.*), навіть аматорського, суворо заборонена" [13, 28].

Не краща була ситуація і в українській драматичній штуці. Лише у 1887 році на Першому Всеросійському з'їзді діячів сцени в Москві М. Старицький поставив питання про забезпечення належних умов для розвитку українського театру, який потерпав від постійних гонінь та переслідувань, особливо після 1876 року [4, 175–176]. Незважаючи на значні труднощі, відновлення українського сценічного репертуару мало велике значення для відродження та розвитку національного мистецтва, а "Сам факт поставновки української п'єси після тривалої царської заборони українського слова створював у театрі збуджену, радісну атмосферу, на сцені ... можна було спостерігати вишиті сорочки і чути українську розмову" [9].

Незабаром (у грудні 1887 року) українська театральна трупа прибула до міста Гродно й зіграла на його сцені низку вистав, серед яких було представлено дві інсценізації, здійснені на основі творів Т. Шевченка: драматична переробка М. Кропивницького поеми "Невольник" та драма "Назар Стодоля". Е. Ожешко відвідала обидві вистави, які її дуже зворушили глибиною змісту і вразили різноаспектною палітрою персонажів. Про своє захоплення українським театром вона розповіла після перегляду "Назара Стодолі" в одному з листів, від 17 грудня 1887 року, до редактора науково-етнографічного журналу "Вісла" Я. Карловича: "... Дивна, цікава, оригінальна сцена! До жодного театру під сонцем найменше не подібна, який є однак у своєму роді дуже красивим.

[1] Тут і далі переклад з польської – наш.

Враження від вистави описала для (статті – *І. С.*) новорічного номера "Щотижневика ілюстрованого" ("Tygodnika Ilustrowanego") [цит. за: 16, 802]. У цьому невеликому фрагменті польська письменниця повідомила про вже існуючий варіант рецензії на побачену п'єсу. Йдеться про статтю "Про річ маловідому", яку Е. Ожешко написала спонтанно, одразу після перегляду кількома днями раніше драматичної переробки "Невольника" М. Кропивницького.

Для однойменної поеми Т. Шевченка (у першій редакції "Кобзаря" – "Сліпий") характерний мелодраматичний, близький за змістом до дум та історичних пісень, типовий для романтизму сюжет: колишній запорожець взяв до свого дому сироту Степана, якого виховував як рідного сина разом зі своєю дочкою Яриною. Молоді люди не знали, що вони не є братом і сестрою, проте покохали один одного. Запорожець розказав дітям правду, дозволив їм одружитися, але перед цим Степан повинен був отримати певен життєвий досвід – поїхати на Січ. Ярина з батьком кілька років не мали жодних відомостей про нього. Одного дня вони почули спів сліпого кобзарая й зрозуміли, що це Степан. Він побував у турецькому полоні, де йому викололи очі. Хлопець не хотів признаватися, хто він насправді, щоб не стати тягарем для названого батька, особливо для коханої Ярини. Проте рідні дуже зраділи його поверненню, Ярина зі Степаном взяли шлюб, у них народився син. Витриманий героїко-романтичний стиль та лірично-меланхолійний настрій (створений за допомогою введення уривків з народних та історичних пісень, думи, яку виконує Степан) "Невольника" Т. Шевченка вдалося передати та розвинути М. Кропивницькому в його сценійчній адаптації.

Для Е. Ожешко зміст поеми Т. Шевченка був відомий раніше, з "петербурзького видання "Кобзаря" 1883 року" [15, 278], а побачивши її театральну інсценізацію, письменниця вирішила більш детально ознайомити польськомовне суспільство із досягненнями українського драматичного мистецтва та літератури. На той момент Е. Ожешко добре знала творчість наших майстрів слова, зокрема мала на меті укласти польськомовну антологію української літератури, працювала над перекладами творів Марка Вовчка та М. Старицького. Майбутню студію хотіла розпочати великою вступною статтею, у якій запланувала охарактеризувати українське красне письменство, виокремити національні особливості, проаналізувати ідейно-тематичний обшир літератури: "Цей збірник попереджу обширним оглядом Вашої (української. – *І.С.*) белетристики з останніх тридцяти років" [14, 266]. Але така праця вимагала насамперед часу, великих зусиль та залучення інших осіб. Ситуація, що раптово виникла у житті Е. Ожешко, стала для неї шансом дуже швидкого поширення знань про творчість українського народу. Письменниця була впевнена, що з її відгуком про "Невольника" громадськість ознайомиться зі шпальт "Тижневика ілюстрованого", адже напередодні, а саме 10 грудня 1887 року вона отримала листа від Вінцента Коротинського, який від імені редакції згаданого часопису запросив письменницю взяти участь у формуванні текстового матеріалу для новорічного номера та надіслати "кількадцятивіршовий уривок" [16, 802]. У відповідь, 18 грудня 1887 року, Е. Ожешко відправила щойно написану статтю "Про річ маловідому". 24 грудня В. Коротинський повідомив, що отриманий від Е. Ожешко матеріал не був надрукований, оскільки авторка не витримала рамок "невеликокого розміру", а статтю обіцяв опублікувати у наступних номерах. Однак тема "малоруського театру", зокрема рецензія, так і не стала однією зі статей "Ілюстрованого тижневика", а рукопис надісланого остаточного варіанту праці "Про річ маловідому" був утрачений після Другої світової війни.

Проте залишилася чернетка тексту цього відгуку, яку опублікував польський літературознавець, упорядник літературно-критичної та епістолярної творчості письменниці, автор численних "ожешкознавчих" розвідок, засновник архіву Е. Ожешко в Інституті літератури Польської Академії Наук, Едмунд Янковський. За твердженням Е. Янковського, у знайденому рукописі відсутнє лише закінчення. Крім того, на титульній сторінці знаходиться напис, здійснений "чужою рукою" [15, 277]: "Про річ маловідому. Театр малоруський" ("O rzeczy mało znanej. Teatr małoruski"). Очевидно, другу частину назви було відкинуто свідомо, щоб черговий раз "не дратувати" представників імперської влади та цензуру. Ситуація популяризування "малоруської" літератури і культури залишалася непростою. Польська письменниця це досконало розуміла, бо особисто зіткну-

лася з тим, що не могла отримувати бажаних українських книжок і часописів з Галичини та Києва. Про це Е. Ожешко писала у листах до І. Франка та О. Конiського, вболівала за своїх українських колег по перу, що перебували у схожих умовах. Знала про труднощі, з якими зіткнувся І. Франко, коли не міг знайти шляхів публікації своїх творів серед польських видавців. Переживала за україномана О. Конiського, який у листах пояснював, чому не міг друкувати власну прозу під справжнім прізвищем і використовував велику кількість псевдонімів.

Таким чином, дуже позитивний відгук у пресі був доволі ризикованою спробою представити, нехай опосередковано, польськомовному середовищу українське національне мистецтво. Побачивши афішу, у якій "оголошено виставу "Невольник", що перероблена для театральних постановок паном Кропивницьким з однойменної поеми Шевченка" [15, 278], Е. Ожешко, не вагаючись, пішла до театру й поспіхом писала рецензію, щоб донести відомості про українську штуку до найширших мас. У статті "Про річ маловідому" авторка поєднувала художній та публіцистичний стилі, не ускладнювала речення незрозумілими термінами чи складними синтаксичними конструкціями. Результат проведеної роботи можна окреслити як достатньо інформативний і цікаво викладений текст, власне такий, що спрямований на пересічного реципієнта. "Багато людей у нашому краї абсолютно не знають або здалека щось чули про існування малоруського театру. Є це однак річ дуже оригінальна, що має особливе значення, важливе і шляхетне [15, 277–278] – такими словами розпочала польська письменниця свою розвідку.

У статті "Про річ маловідому" Е. Ожешко висловила думку, що поема Т. Шевченка є "чудовою" і хоча не містить глибоких психологічних мотивів, у ній присутній звурошливий ліризм [15, 278], а також наголосила: "Твір цей наділений особливою красою і з погляду на своє джерело (фольклорне. – *І.С.*) – дуже вартий уваги та аналізу" [15, 281]. Авторка акцентувала на композиційній відмінності поеми і драматичної інсценізації М. Кропивницького, пояснила, що версія, яка належить "перу адаптатора" [15, 278], складається з чотирьох актів (сцен) у п'яти діях, "представлених характерними окремими назвами" [15, 278], перелічила назви актів, переклала їх, а в дужках передала звучання українських варіантів назв польськими літерами: "Akt 1. (Tiażki dumy); akt 2. (Proszczannia); акт 3. (Na wijni); akt 4. (W tureckii chwurdyzi)" [15, 278]. Далі Е. Ожешко переказала зміст кожного з актів п'єси відповідно до переробки М. Кропивницького. З тексту рецензії зрозуміло, що емоційна гра акторів дуже розчулила її, навіть схвилювала чуттєвими переживаннями за кохану людину і батьків, вболіваннями героїв за рідну землю і народ. Крізь призму драматичних образів польська письменниця зауважила в українській ментальності глибоке прагнення до соціальних змін та національного самоствердження. Джерелом такої ліричної і патріотичної атмосфери є, – на думку Е. Ожешко, – "... насамперед пречудова українська пісня, та найбільше, мабуть, велика, сумна піснею, легендою, сльозами і криками палка любов до всього, що рідне. Старий батько, молодий хлопець, дівчина, лицарі й в'язні так наповнені тією любов'ю, так вона з них просто і невимушено, через ноти і слова пісень, замилування переказами, навіть через всі сльози і зітхання, вибухає, що саме це відчуття затінює усі інші почуття, а його сила і глибина призводять глядача до забуття" [15, 281].

Наступний крок, зафіксований у пропонованій розвідці, є несподіванкою, яка могла б здивувати звичайного читача, що цікавився творчістю авторки, й до цих пір залишається загадкою для дослідників: як одна з найбільш відомих письменниць польської позитивістичної прози, особливо романних полотен, другої половини XIX століття представила україномовний варіант поетичного твору тоді, коли у її величезному доробку немає жодної власної поезії. Е. Ожешко здійснила переклад "на скільки можливо дослівний, зберігши риму і ритм" [15, 279] фрагмента "Невольника", а саме текст "Думи", яку виконує сліпий кобзар (Степан). Для перекладу авторка обрала ту частину, яка могла репрезентувати змістово цілісний та найважливіший з ідейної точки зору уривок поеми. Крізь призму тексту "Думи" відбулося своєрідне "міфічне стискання часу" [5, 39], що дозволило коротко, але лаконічно відтворити конкретний історичний зріз української історії, представити нелегку долю національного героя-борця, який опинився у турецькому полоні й був жорстоко покараний через те, що відстоював власну свободу та не-

залежність української землі, а також підкреслити особливий ліризм його щирого кохання до Ярини, вболівання за "нерідного батька старого і коника вороного" [7, 237]. Пропонуємо фрагмент перекладу:

W niedzielę rankiem wczesnym,
Przy szumie morza sinego,
Towarzystwo na radzie
Prosiło koszowego:
"Pozwól nam, otamanie,
Czółna spuścić na wody,
Za Tenderem poigrać,
Z Turkiem pójść w zawody"
[...]
Wspominał Stefan sierota w newoli
Swoją daleką Ukrainę,
Nierodzonego ojca starego,
Konika wronego
I nierodzoną siostrę swą Jarynę.
Łzami twarz rosił,
Ku Bogu ręce wznosił,
Aż kajdany swe skruszył,
Na złotą wolność wyruszył.
Lecz już za trzecią rzeką
Turcy go dognali,
Do słupa przywiązali
Oczy mu wydarli,
Ognistym żelazem wyżarli,
W kajdany go znów spowili,
Do ciemnicy wtrącili
I – zamurowali! [15, 280-281].

Повертаючись до вищезгаданої відмови друку "Про річ маловідому", варто зазначити, що В. Коротинський міг опублікувати власне переклад думи, яка абсолютно відповідала його проханню про "кільканадцятивіршовий уривок" і не виходила за рамки "великого розміру" надісланої рецензії. Звичайно, тут можна дискутувати про рівень перекладацької майстерності, який, на думку критиків, був недостатнім. Наприклад, Антін Верба висловив припущення про те, що польськомовна версія думи "не належить до найкращих" [2, 227]. Очевидним є те, що авторка не мала часу на шліфування стилю та художньо-виражальних можливостей слова, як, і зрештою, для перекладу усієї поеми, що, за умови реалізації її задуму видання антології, могла бути здійснений повністю: "Я задумала укласти рід української антології, складеної з повістей і новел у моєму перекладі" [14, 266] – писала Е. Ожешко в одному з листів до І. Франка. Транслюторська діяльність на полі укранської літератури не була для письменниці незнаною. У 1886 році польська авторка переклала два українські оповідання: "Сон" Марка Вовчка та "Лірник" М. Старицького, які були надруковані в кількох номерах Лодзької газети ("Dziennik Łódzki). Однак її рання перекладацька праця була гостро розкритикована анонімним автором того ж року в одному з польських часописів ("Przegląd tygodniowy", 1886, № 39), зокрема зроблено зауваження в незнанні української мови. Е. Ожешко дуже болісно переживала такий відгук, зверталася до О. Конського з проханням пояснити, чи правильно перекладала окремі слова та відтворювала правдивість реалій.

Однак звинувачення й рекомендації польського критика надалі зосереджувати увагу на власних творах, які б збагатили польську літературу [17, 412] не злякали її, а змусили до ще активнішої праці на літературній ниві. Саме у таких нелегких умовах і була створена рецензія "Про річ маловідому", у якій авторка представила поетичний переклад, а також довела оригінальність, художню довершеність змісту і форми українського слова та мистецтва загалом. Переглядаючи п'єсу у театрі, Е. Ожешко відчула на собі безпосередній естетичний вплив. Це змусило її переосмислити уже відомий Шевченків текст "Невольника": "Запозичений з народних переказів і представлений народним пророком у формі поеми [...], видається, призначений для народу і незмірно зворушувати його повинен, а через це може стати корисним та результавним для його етичного виховання й етнологічного самопізнання" [15, 282]. За допомогою рецензії польська діячка хотіла звернутися до власного народу й показати українських героїв як приклад невпинної боротьби та відстоювання національних ідеалів, ментальних цінностей, піднесеного людського духу, який може подолати будь-які труднощі.

Е. Ожешко також акцентувала на особливій ідейно-естетичній вартості українського художнього слова і вкотре підкреслила, що не можна говорити про "нижчий" [15, 282] рівень даної літератури. Потрібно розуміти її оригінальність, несхожість з іншими культурами, бо вона вирізняється з-поміж них "змалюванням народу та його глибоких і щирих переживань, дуже красивою мовою і характерною для українців чуттєвістю та оспівуванням приро-

ди" [15, 282]. У період, коли апологети імперської влади доводили меншовартість та "другосортність" нашого національного письменства, польська письменниця вказала на великі перспективи української літератури, яка "буде справжніх поціновувачів спочатку дивувати, а потім захоплювати" [15, 282]. Саме тому, на думку Е. Ожешко, "...сила і глибина двох категорій відчуттів: патріотичних й еротичних, відтворених у п’єсі ("Невольник". – *І.С.*), нікого не здивують, хто знає загалом українську літературу" [15, 282]. Кількома штрихами Е. Ожешко окреслила також драматургію, яка, перебуваючи на новому етапі становлення, схожа до "чогось, що щойно розповивається з пелюшок і передбачає велике зростання [...] Уже сьогодні українська драматична література має [...] вишукані зразки і форми, наближені до європейських письменств (комедії Старицького, Квітки, навіть оперети Котляревського: "Наталка-Полтавка" і "Москаль-чарівник") [15, 282].

Читаючи текст рецензії, прискіпливий реципієнт міг би звинуватити авторку у висловленні одних і тих самих думок іншими словами. Зокрема це стосується таких питань як оригінальність і художня довершеність (змісту і форми) української літератури, геніальність Т. Шевченка, М. Кропивницького, І. Франка та низки інших письменників. Однак запропонований підхід варто трактувати як велике бажання донести до польського читача й увиразнити конкретними прикладами самобутність нашого мистецтва, виправити нав’язані стереотипи про недосконалість усього, що українське.

Творчість Т. Шевченка стала для вітчизняного письменства насамперед джерелом духовної енергії, яка сприяла консолідації народу, активізувала процес розвитку національного мистецтва. Демократичні тенденції художнього мислення польської авторки перегукувалися з тими традиціями світової філософської думки, які проповідували гуманізм і служіння народу, утверджували національну свідомість, підпорядковували власні інтереси загальним, виступали проти духовної анархії. Погляди Т. Шевченка були близькими для Е. Ожешко, тому слушною є її думка: "Такі твори, як "Невольник" назавжди увійдуть до української національної скарбниці як перші весняні квіти, що прорізалися крізь паморозь довгої зими" [15, 282]. У кінцевій частині рецензії авторка відзначила, що українська література "... має перед собою велике майбутнє" і схожа до грайливого струмка, який незадовго стане широкою рікою [15, 283].

Останній абзац відгуку присвячений письменницькій діяльності І. Франка. "Таким талантом і розумом могла б гордитися кожна велика європейська белетристика" [15, 283], – відзначила польська письменниця. Його "творчість наділена рисами, характерними для європейської романістики, зокрема широким змалюванням природи і людей, поглибленням людської психології та філософської критики людських взаємин" [15, 283].

Як вже зазначалося раніше, рукопис праці "Про річ маловідому" є не завершеним, йому бракує кінцевого висновку. Проте відсутній підсумок не порушує основної думки, яка досить чітко висвітлена. Текст рецензії характеризується змістовою цілісністю та логічною структурою, у якій умовно можна виокремити такі підпункти: повідомлення про приїзд української театральної трупи в Гродно та інсценізація у театрі міста п’єси "Невольник"; роз’яснення того, що представлена сценічна адаптація є драматичною переробкою М. Кропивниницького однойменної поеми Т. Шевченка; окреслення композиції п’єси та короткий переказ змісту; інтерпретація польськомовного перекладу фрагмента поеми (думи); художньо-образний аналіз "Невольника" (як синкретичної цілісності елементів мистецтв) у контексті української словесності, а також з’ясування значення творчості й постаті Т. Шевченка; характеристика української драматургії та літератури, окреслення художнього доробку І. Франка як зразка літератури європейського спрямування.

Таким чином, творчість Т. Шевченка стала для Е. Ожешко імпульсом до написання відгуку "Про річ маловідому". Опублікувати працю у час, коли наше письменство перебувало під пильним оком цензури, так і не вдалося. Однак, на відміну від нереалізованого плану авторки щодо видання польськомовної антології української белетристики, рецензія була надрукована у 50-х роках ХХ століття і все-таки уможлива знайомство, якого так прагнула авторка, польського читача з українською літературою.

Трансляторська вправність (чи її відсутність) польської письменниці як перекладача

може стати предметом подальших наукових досліджень. У даному контексті важливим залишається факт рецепції української літератури, точніше синтетична єдність сприйняття, що відбувалася завдяки синтезу національних мистецтв – літератури і театру – у результаті якої Е. Ожешко прагнула довести через призму шевченківських образів великий потенціал вітчизняного мистецтва, його ідейну глибину, художню витонченість й емоційно-вербальну силу слова.

1. *Булаховская Ю.* Элиза Ожешко о литературе / Ю. Булаховская // Studia Polonorossica : к 80-летию Е. З. Цыбенко : [сб. статей / отв. ред. В. А. Хорев]. – М. : Изд-во МГУ, 2003. – С. 192–201.
2. *Верба Антін.* Еліза Ожешко і Україна / Антін Верба // Український календар. – Варшава : Українське суспільно-культурне товариство в Польщі, 1970. – С. 226–228.
3. *Вервес Г. Д.* Про основні методологічні принципи видання / Г. Д. Вервес // Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті : у 5 т. – Т. 1 : Українська дожовтнева література і слов'янський світ.– К. : Наукова думка, 1987. – С. 9–28.
4. *Гапова В. И.* Элиза Ожешко и украинская литература. (Из истории славянских литературных и культурных связей) / В. И. Гапова // Учебные записки Минского государственного педагогического института имени А. М. Горького. – Минск, 1955. – Выпуск IV. – С. 152–182.
5. *Грабович Г.* Шевченко як міфотворець: Семантика символів у творчості поета / Григорій Грабович. – К. : "Радянський письменник", 1991. – 212 с.
6. *Ізер В.* Процес читання: феноменологічне наближення / В. Ізер ; пер. з англ. М. Зубрицька // Антологія світової літературно-критичної думки XX століття : [ред. М.Зубрицька]. – Львів : Літопис, 1996. – С. 263–277.
7. *Кропивницький М.* Невольник / М. Кропивницький // Твори в шести томах. – Т. 5 : Інсценізації та переробки. – К. : Державне вид-во худ. літ., 1959.– С. 7–51.
8. *Марков Д. Ф.* О некоторых методологических проблемах комплексного изучения истории культуры славянских народов / Д. Ф. Марков // Славянские культуры и мировой культурный процесс : материалы Международной научной конференции УНЕСКО, 28 сентября – 1 октября 1982 г. – Минск : Наука и техника, 1985. – С. 7–11.
9. *Овчієва Л. П.* Шевченківські образи в мистецькій творчості М. Л. Кропивницького [Електронний ресурс] / Л. П. Овчієва // Культура України. – Випуск 47, 2014. – Режим доступу: http://www.ic.ac.kharkov.ua/RIO/kultura47/22.pdf
10. *Хороб С.* Діалоги у відсвіті слова. Українська драматургія в типологічних зіставленнях / С. Хороб. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2013. – 308 с.
11. *Шевченко Т.* Невольник / Т. Шевченко // Кобзар. – К. : Вид-во худ. літ. "Дніпро", 1974. С.225–241.
12. *Orzeszkowa E.* Listy E. Orzeszkowej do J. Karłowicza i F. Rawity-Gawrońskiego / E. Orzeszkowa // Listy zebrane : w IX t. : T. III : Do literatów i ludzi nauki. – Wrocław, Zakład im. Ossolińskich : Wyd-wo Polskiej Akademii Nauk, 1956. – S. 121–134.
13. *Orzeszkowa E.* Listy E. Orzeszkowej do J. Majewskiej i jej rodziny / E. Orzeszkowa // Listy zebrane : w IX t. : T. VII : Do rodziny, przyjaciów i korespondentów różnych. – Wrocław, Zakład im. Ossolińskich : Wyd-wo Polskiej Akademii Nauk, 1971. – S. 19–53.
14. *Orzeszkowa E.* Listy E. Orzeszkowej do I. Franki / E. Orzeszkowa // Listy : w II t. – T. II : Do literatów i ludzi nauki. – Warszawa – Grodno : Nakładem Towarzystwa im. Elizy Orzeszkowej, 1938. – S. 253–280.
15. *Orzeszkowa E.* O rzeczy mało znanej / E. Orzeszkowa // Pisma krytycznoliterackie : [zebrał i oprac. E. Jankowski]. – Wrocław –Kraków : Wyd-wo Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich, 1959. – S. 277–284.
16. *Wiśniewska I.* Kalendarium życia i twórczości Elizy Orzeszkowej (1841–1910) : rozprawa doktorska / Iwona Wiśniewska. – Warszawa, 2008. – 1078 s.
17. Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego Literatury i Sztuk Pięknych. – № 39. – 1886 – S. 412.

В статье исследовано особенности рецепции украинской литературы Элизой Ожешко сквозь призму художественных образов Тараса Шевченко. Определино идейно-смысловые доминанты и художественно-общественные цели её работы «О вещи малоизвестной».

Ключевые слова: *рецепция, перевод, поэма, театр, рецензия, статья.*

In the article there has been investigated the peculiarities of Eliza Orzeszkowa's reception of the Ukrainian literature through the imagery in Taras Shevchenko's works. There has been determined the idea and content leitmotivs and the artistic and social aims of the work "About the Little-Known Thing".

Key words: *reception, translation, poem, theatre, review, article.*

УДК: 821.112.2:22.06
ББК 83.3(4Нім)

Тетяна Монолатій

БІБЛІЙНІ ПРЕФІҐУРАЦІЇ У ТВОРАХ ЙОЗЕФА РОТА «ЛЕВІАТАН» ТА «АНТИХРИСТ»

У статті обґрунтовується теза, що звернення письменника до традиційних сюжетів та образів біблійного походження свідчить про його прагнення відстояти в епоху крутих суспільно-історичних зламів як загальнолюдські гуманістичні ідеали, так і свою національну ідентичність. Своїми оригінальними трансформаціями біблійних мотивів письменник вносить в їх інтерпретацію нові акценти, пов’язує їх з актуальними проблемами свого часу і, таким чином, збагачує скарбницю естетичного досвіду світової літератури. Більшість інтертекстуальних алюзій, реміснісценцій, тропів у творах Й. Рота ґрунтується на художньому переосмисленні Святого Письма й апокрифічних легенд. Біблійні префігурації і символи у творах письменника показують світ в універсальних категоріях біблійних вартостей, а новозавітні мотиви слугують для показу Божого милосердя, засад покути і пробачення.

Ключові слова: *біблійні префігурації, біблійні символи, інтертекстуальність, «Левіатан», «Антихрист», Йозеф Рот.*

Інтертекстуальна природа творчості класика австрійської літератури XX століття, уродженця Бродів на Львівщині Йозефа Рота (1894–1939), охоплює одвічні теми духовних основ світу, відношення людини до Бога, зв’язок святого і профанного, проблему добра і зла, взаєзалежності тріади «жертва – покарання – порятунок», певні біографічні мотиви (втрата батьківщини, нестача грошей, алкоголізм) за одночасного послуговування літературними моделями (легендою, агіографією, притчею, переказом, історичними фактами).

Твором Й. Рота, який відсилає читача до старозаповітних мотивів, є його остання, видана посмертно, новела «Левіатан». У ній письменник послуговується міфом та легендою – маловідомим біблійним мотивом Левіатана, який з’являється вже у назві, виконуючи функцію лейтмотиву авторського тексту. Згідно з сучасними тлумаченнями, Левіатан (інша назва – Лоран) – це міфологічна потвора, дракон, змій, який бореться на боці Мота (бога підземного світу) проти Баала [3, 347]. Автор цитує ті фрагменти Святого Письма, які розповідають про дракона і модифікує цей міф, оскільки в «Енциклопедії юдейських традицій і легенд» А. Унтермана Левіатан характеризується найнегативніше («король усіх морських створінь») [3, 347].

Новела Й. Рота описує світ східноєвропейського єврейства. Місцем подій твору є волинське містечко Прогроди, а головним героєм – ремісник і продавець коралів Вошивко Печеник, який переконаний, що коралі, які є найбільшою утіхою його життя, не рослини, а живі істоти, яких пильнує володар моря Левіантан. Вже на початку оповіді наратор стилізує самого Печерника як праобраз Левіатана: «всередині панував чарівний, таємничий сумерк, що так нагадував дно моря, мовби корали там щойно росли, а не йшли на продаж» [1, 15]. Опис самого ж Печеника не має нічого спільного з Левіатаном як потворою, драконом чи прарибою, він є більше істотою антропоморфною, таким собі Посейдоном-Нептуном з греко-римської міфології: «Вошивко Печеник, продавець коралів, був рудим євреєм; його міцна цапина борідка скидалася на якісь червоні водорості, разюче вподібнюючи його до морського божества. Здавалося, то він сам вирощував чи бодай садив та збирав корали, якими потім торгував» [1, 15–16].

Письменницька уява, творячи власну міфологію Левіатана в особі Печеника, ніби «пересувається» у бік Книги Буття, представляючи власне біблійного Левіатана: «Авжеж, Бог Ягве все створив сам, землю і живність, моря і рухливий світ на дні. Однак Левіатанові, який звивався в глибинах глибин, Господь на корот-

© Монолатій Т., 2014–2015

кий час, доки зійде Месія, довірив владу над тваринним і рослинним світом морів-океанів, насамперед над коралами» [1, 17]. Ім'я «Левіатан» з'являється у такому розумінні ще двічі, спершу як «прариба», а потім у мові продавця коралів, який дивується «що такий могутній Бог, як Ягве, ввірив корали такій дурисвітній рибі, як Левіатан» [1, 18]. Відтак Ротовий Левіатан не має біблійних ознак морської потвори, а радше є партнером Божих ігрищ.

Долю Вошивка Печеника автор показує трьома сюжетами його замилування до моря і усього, що живе на морському дні, з коралами на першому плані. В першому сюжеті нараторові вистачає ходіння на болото, яким було оточене містечко і віри, що «буцім існує таємний зв'язок між водами, схованими в мочарах, та клекотливими водами великих морів, і що там, глибоко у багві, теж можуть бути коралі» [1, 19]. Натішившись виглядом моря і довідавшись якнайбільше про морське життя, протагоніст повертається додому.

Після смерті дружини та банкрутства фірми, до якого призвів його короткочасний пакт з дияволом, Печеник купує за усі свої заощадження квиток до Канади й відпливає на кораблі з міфологічною, а не біблійною назвою «Фенікс», яка символізує відродження, нове життя. Щоправда тут відбувається катастрофа, внаслідок якої усі пасажири гинуть. Але, як стверджує наратор, Печеник не втопився, як інші, а добровільно скочив у море, до своїх коралів: «повернувся до коралів, на дно океану, де звивається могутній Левіатан» [1, 52]. Тому лейтмотивом новели стає ніби молитва наратора: «його місце там, де корали, […] його єдина батьківщина – дно океану. Хай земля йому буде легка поруч з Левіатаном, до пришестя Месії» [1, 52]. Як бачимо, Печеник виступає і поруч Левіатана, і водночас як той, що грає його роль. Тут власне Левіатан є тією біблійною фігурою, реінтерпретованою у позитивному світлі, яка набуває функції, що відігравав у середньоземноморській міфології Посейдон.

Інший сюжет Ротового «Левіатана» пов'язаний більшою мірою з народною легендою, аніж з Біблією, хоча й ґрунтується на вірі у диявола і його антропоморфізації. Вошивко Печеник, який у першій частині новели представлений як продавець коралів *par exellence* і взірцевий торговець, піддається спокусі, уособленій дияволом – угорським купцем Єньо Лакатошем. Той гендлює целулоїдними коралами, дешевшими і кращими, ніж справжні, які продає Печеник, а тому стає для протагоніста конкурентом. Погодившись розповісти продавцеві коралів з Прогродів свій секрет, Лакатош спокусив Печеника – той погодився продавати целулоїдні коралі, а до того ж почав змішувати справжні коралі з фальшивими. Це останнє показано у новелі ще більшим гріхом Печеника. Нарація використовує далі присуд, що коралі приносять щастя (на відміну від перлів), зокрема охороняють від злого ока. Коли ж після продажу заможному селянинові намиста для онуки дитина помирає від дифтерії, а у селі вибухає епідемія цієї хвороби, яка забирає життя у дітей, люди починають вірити, що коралі Печеника приносять нещастя, і, зрештою, відвертаються від нього. Внаслідок цього торговець спалює усі фальшиві коралі, зриває відносини з дияволом (Лакатошем) і, користуючись отриманою свободою, вибирається до Америки. Цю подорож він розуміє як мандрівку до коралів, тому смерть є не покаранням, а сповненням прагнень. Зауважмо, що відразу Й. Рота до штучних коралів знаходимо й у циклі есе «Антихрист», де увага звертається на нехіть до досягнень сучасності, техніки чи мистецтва. Відтак у романі «Гробівець капуцинів» присутній мотив штучних прикрас, які, згідно з письменницькою уявою, є негативними цінностями [3, 350].

Цей сюжет «Левіатана» безпосередньо пов'язаний з Ротовим розумінням усього того, що не автентичне, насамперед у царині мистецтва чи масової культури, протиставленням справжньому мистецтву, яке символізують справжні коралі. Біблійною ремінісценцією є й трактування у релігійних категоріях гріха як не тільки як обману, який полягає у продажу штучних коралів як справжніх, але й крадіжки справжніх коралів. Так, ймовірно, автор бажає наблизити читача до екзотичного світу східноєвропейських євреїв, зокрема багатства їх вірувань, які пов'язані з уявленнями про Левіатана.

Таку есхатологічну перспективу продовжує публіцистична серія Й. Рота «Антихрист», яка характерна звертанням автора до біблійної символіки і використанням релігійної риторики у боротьбі з нацизмом [4, 563–566]. Цю постать, яка функціонує у серії Ротових публікацій як певний символ, письменник запо-

зичує з Біблії, що зображує Антихриста як головного ворога Христа, а відтак і самого Бога. Ця дефініція з'являється у Новому Заповіті у посланнях св. Івана Богослова, який пишучи про «антихристів» у множині, використовує це поняття для окреслення осіб, релігійний вплив яких загрожує Церкві (Од. 2, 18-29, 4, 1-6). Оскільки єврейські мислителі вірили, що прихід Месії означатиме кінець грецьких чи римських переслідувань і тим самим кінець імперії, то раннє християнство прийняло цю ідею, уявляючи собі ворога людиною або звіром, яких переміг Христос у новому пришесті [3, 342].

Зауважмо, що вже у 1930-х роках Ротові співрозмовники підкреслювали його багаторазові релігійні і політичні переміни унаслідок гітлерівської небезпеки. Оскільки письменник, за спогадами сучасників, у цей час пережив глибоку трансформацію з монархіста і захисника австрофашизму (відмінного від гітлеризму) на поборника католицизму, то очевидною була його боротьба з нацизмом з наївних релігійних міркувань. Незалежно від того, чи прокатолицькі симпатії Й. Рота були справжніми, чи прагматичною участю порятунку євреїв і укладу «старого» світу, до якого він був прив'язаний, власне вимір релігійний, юдеохристиянський став суттєвим стрижнем полеміки письменника з нацизмом [2, 243–246]. Тому в його романах 1930-х років присутні релігійні мотиви – хреста, під впливом якого протагоніст роману відмовився від убивства кредитора у «Марші Радецького», чи мотиви покути за гріхи і пробачення у «Тарабасі».

Ротовий «Антихрист» лишень у певних фрагментах (як анекдот чи притча) є твором фабулярним, адже він загалом твір публіцистичний. Авторське поняття «Антихриста», усупереч очікуванням читача, не має тільки політичне значення, але й пов'язане з критикою культури, песимістичною оцінкою технічного розвитку і масової культури без одночасного етичного розвитку. В релігійному сенсі поняття Антихриста відноситься як до нацизму, так і до радянського комунізму, щоправда, більше до першої ідеології, бо як витлумачив нараторові один з цадиків, заперечення Бога є меншим гріхом, аніж поширення неправди про Його істоту, а от Антихрист не керує революціонерами, а спокушає консерваторів. З іншого боку, письменник вже у своїх репортажах «Подорож по Росії» стверджував, що боротьба з ідеєю Бога станеться причиною поразки комуністичної революції [3, 343–344]. У тексті «Червона земля» з «Антихриста» наратор протиставляє гордині революціонерів, які вірять в абсолютну силу розуму, науки і техніки – терпеливість і покору віруючих, які на насилля відповідають молитвою, і яким допомагає вічність [4, 598, 600–601, 603, 610–611].

В есе Й. Рота, згідно із приписами юдаїзму і постулатами християнства, Антихрист виступає в особовій формі, як персоніфікація зла, яке вже з'явилося на землі, однак перебуває у одежі дрібномістянина, а людські очі, згідно з біблійними категоріями, покарані сліпотою, – то ж люди не зауважили його появи [4, 566]. Головною причиною прибуття Антихриста наратор вказує *hybris,* людську пиху, яка заперечує існування Бога: «А забули, якими є, деякі з нас думають, що можемо заперечувати Його існування, власне з причини неможливості Його пізнання. Мстимося так за його суворість. Оскільки не уділяє нам ласки пізнання Його, говоримо, що Його немає» [4, 569]. Власне тут, як підкреслює Д. Бронзен, виразним є авторське розуміння Бога, як істоти, котра заховується перед людиною, *deus absconditius* [2, 244].

В «Антихристі» письменник не виступає проти людського раціоналізму і сенсуалізму як джерел пізнання, тільки проти гордості, що її вважаємо абсолютною. Початки такого розуміння знаходимо у Реформації, яка знищила єдність західної Церкви, не давши, на його думку, нічого позитивного. Оскільки доба Просвітництва є, на думку письменника, епохою чисто прагматичною, то він апелює до пізнання у покорі, що технічний поступ не поєднується з моральним і діє тільки горизонтально, а не вертикально, що, врешті, позбавляє людину єднання з Абсолютом. Звідси – його осуд індустріалізації, урбанізації, і навіть засобів масової інформації. У політичній царині цей *hybris* виражається в націоналізмі і расизмі, а Господь Бог створив кожну людину на образ і подобу Божу.

До найцікавіших текстів циклу належить «Залізний Бог», який прив'язує уяву до націоналістичної пісні Ернста Моріца Анрдта епохи наполеонівських війн «Бог, який наказав рости залізу» [3, 345]. Той Бог, який був Богом нацистів, то, згідно з Ротовим розумінням, не Бог,

а лишень божок, золотий телець з Біблії. За допомогою цієї параболи, автор змальовує образ гітлерівської Німеччини. При цьому важливим риторичним чинником є контраст між Богом любові юдео-християнської традиції та «залізним богом» нацистів, якому відповідає протиставлення між хрестом та свастикою як хрестом спотвореним і покаліченим. Визнавець цієї «нової» поганської релігії говорить про нього: «Це, власне, наш Бог. Наш власний Бог. Бог нашого народу. Бог, якому усі моляться, Бог любові, є жалюгідним створінням. Але наш Бог – сильний. Є Богом сили. Він наказав рости залізу. Це залізний Бог» [4, с. 648].

Зазначимо, що у творчості Й. Рота мотив хреста є позитивним, оскільки для нього хрест символізує терпіння людського творіння загалом і терпіння переслідуваних євреїв зокрема. Натомість свастика є перекрученням хреста, що означає одночасно й спотворенням самої його ідеї. Про свастику на головному уборі і на правому плечі гітлерівця говориться так, що таким чином викривлений і вигнутий хрест виглядає так, ніби терпів біль. Натомість у формі фікційного діалогу письменник контрастує свого наратора, який спокійно, доброзичливо і наївно пропонує гітлерівцю, що покаже йому, як мусить виглядати хрест. На це той відповідає: «Ні, […] мій хрест є правильним. Під тим знаком ми переможемо, а не під тим, про який пан думає». «Помиляється пан», відповідаю. Тоді той чоловік ударив мене у голову так, що я впав і лежав якийсь час, як мертвий» [4, 648]. Як бачимо, саме у такий спосіб нацист показує, чого вартий його погнутий хрест і які цінності він репрезентує.

Авторська уява у цьому місці безпосередньо впроваджує тему Антихриста. Вказуючи на служіння «панові тисячі мов», під яким можемо здогадуватися про гітлерівського міністра пропаганди Й. Ґебельса, наратор (журналіст за фахом) застерігає, що більшим гріхом від атеїзму є лицемірство і признавання Богові при одночасному запереченні таких юдео-християнських вартостей, як любов до ближнього, покора і віра у рівність людей перед Богом. Атеїст, говорить наратор, може навернутися і звернути свій ідеалізм до Господа, який йому об'явився. Натомість хто говорить про Бога, а на серці має ненависть, той знаходиться на службі в Антихриста. Письменник об'єднує мотив Антихриста з плямою Каїна, посилаючись одночасно на євангеліє від св. Йоанна: «а знаю, що в євангелії Йоановій написане, що слуги Антихриста будуть носити на чолі і на правій руці пляму. У цій державі люди вже носять ту пляму» [4, 649]. Відтак провина німців періоду Третього Райху, які молилися до золотого чи залізного тільця є, згідно з оповідачем, більшою від вини юдеїв, які, скориставшись відсутністю Мойсея, зробили й собі золотого тільця і почали до нього молитися. Той факт, що ті останні не знали ще тоді Заповіту, то «тепер, коли діти Божої держави моляться до золотого тільця, Заповіт зобов'язує вже від 5000 років, а 2000 років хрест вже ясніє над світом» [4, 649].

Зауважмо, що Й. Рот послуговується біблійною символікою і риторикою з одного боку для того, щоби унаочнити універсальний вимір зла, який ніс нацизм, а з другого – щоб пригадати більшості християнських, а принаймні соціалізованих у християнських будинках, читачів, що Христос помер за усіх людей, які є братами і що гітлерівці, за визначенням, є ворогами єдиного Бога.

Для письменника єдиною силою, поряд з Габсбурґами, яка б могла стати супроти неопоган зі свастикою, був Ватикан. Однак укладення останнім конкордату з Третім Рейхом стало для Й. Рота прикрою несподіванкою і нещастям [3, 346]. Саме тому, щоб підштовхнути австрійські монархічні кола до боротьби з Гітлером, він подавав себе щирим католиком, потрохи вірячи у це. Зокрема його фел'єтон «Візія», опублікований в австрійському консервативному журналі «Der christliche Ständestaat» *(«Християнська станова держава»)* показував апофеоз замордованого у 1934 р. нацистськими бойовиками (яких автор наділив «металевим знаком Каїна на грудях зліва») канцлера Австрії Е. Дольфуса, який, як пише Й. Рот, помирає, дивлячись на фігурку Богородиці з Ісусом [6, 679, 682]. А остання, видана за життя письменника, новела «Легенда про святого пияка», хоча й не ґрунтується на біблійних мотивах, містить мотив св. Терези від Дитятка Ісуса, є проханням того «святого пияка» про добру смерть [5, 543].

Отже, в руслі біблійної тематики Й. Рот активно використовує легендарно-міфологічних й біблійних (старо- і новозавітних) персонажів, характери, ситуації, психологічні стани. Усі вони співвідносяться письменником із кон-

кретним історичним чи особистісним досвідом людей сучасної йому епохи. Адже універсальність, поліваріативність Біблії як інтертекстуального простору прози Й. Рота дозволяє виявити найнесподіваніші аналогії, підносити окремішнє до символічного, збільшувати типому вагу того чи іншого образу, вкорінювати його в архетип них глибинах людського буття.

Звернення письменника до традиційних сюжетів та образів біблійного походження свідчить про прагнення письменника відстояти в епоху крутих суспільно-історичних зламів як загальнолюдські гуманістичні ідеали, так і свою національну ідентичність. Своїми оригінальними трансформаціями біблійних мотивів письменник вносить в їх інтерпретацію нові акценти, пов'язує їх з актуальними проблемами свого часу і, таким чином, збагачує скарбницю естетичного досвіду світової літератури. Адже мотиви з Біблії, зокрема Старого і Нового Заповіту, творчо осмислені письменником найкраще показували духовно багате, проте матеріально бідне, буття східноєвропейського єврейства, його віру, страждання, сподівання і забобони. Біблійні префігурації і символи у творах Й. Рота показують світ в універсальних категоріях біблійних вартостей (Йов, Левіатан), а новозаповітні мотиви (Антихрист) слугували письменникові для показу Божого милосердя, засад покути і пробачення.

Отже, висновуємо, що більшість інтертекстуальних алюзій, ремінісценцій, тропів у творах Й. Рота ґрунтується на художньому переосмисленні Святого Письма й апокрифічних легенд. Своїми оригінальними трансформаціями біблійних мотивів письменник вносить в їх інтерпретацію нові акценти, пов'язує їх з актуальними проблемами свого часу. Біблійні префігурації і символи у творах Й. Рота показують світ в універсальних категоріях біблійних вартостей (Левіатан), а новозавітні мотиви (Антихрист) слугували письменникові для показу Божого милосердя, засад покути і пробачення. Так інтертекстуальні напрямні у творчості письменника набувають особливого художнього поєднання сакрального та профанного в ідіостильовому художньому просторі: тут відбувається міфологізація сучасного авторові життя, а поєднання сучасних подій з біблійними дає змогу творити нову, насичену новими семіотико-семантичними параметрами художню реальність, що надає нарації метафоричного й параболічного характеру. Інтертекстуальний підхід у цьому випадку дає можливість творити й авторську картину світу і, разом з тим, відтворити своєрідність єврейської культури, менталітету, єврейські релігійно-міфологічні домінанти.

1. *Рот Й.* Левіатан / Йозеф Рот // Рот Й. Тріумф краси. Новели / Пер. з нім. Т. Гавриліва. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2006. – С. 13–52.
2. *Bronsen D. Joseph Roth.* Eine Biographie / David Bronsen. – Köln : Kiepenheuer & Witsch, 1993. – 421 S.
3. *Kłanska M.* "I odpopoczywał od ciężaru szczęścia i od gromu cudów". Biblia w twórczości Josepha Rotha / Maria Kłańska // „Cóż za księga!". Biblia w literaturze niemieckojęzycznej od Oświecienia po współczesność / Pod redakcją Marii Kłańskiej, Jadwigi Kity-Huber, Pawła Zarychty. – Kraków : Wydawnictwo Homini, 2010. – S. 335–353.
4. *Roth J.* Der Antichrist / Joseph Roth // Joseph Roth Werke. Dritter Band : Das journalistische Werk 1929–1939 / Hrsg. und mit einem Nachwort von Klaus Westermann. – Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2009. – S. 563–665.
5. *Roth J.* Die Legende vom heiligen Trinker / Joseph Roth // Joseph Roth Werke. Sechster Band : Romane und Erzählungen 1936–1940 / Hrsg. und mit einem Nachwort von Fritz Hackert. – Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2009. – S. 514–543.
6. *Roth J.* Vision / Joseph Roth // Joseph Roth Werke. Dritter Band : Das journalistische Werk 1929–1939 / Hrsg. und mit einem Nachwort von Klaus Westermann. – Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2009. – S. 679–682.

В статье обосновывается тезис, что обращение писателя к традиционным библейским сюжетам и образам свидетельствует о его стремлении отстоять в эпоху крутых общественно-исторических изломов как общечеловеческие гуманистические идеалы, так и свою национальную идентичность. Своими оригинальными трансформациями библейских мотивов писатель вносит в их интерпретацию новые акценты, связывает их с актуальными проблемами своего времени и, таким образом, обогащает эстетический опыт мировой литературы. Большинство интертекстуальных аллюзий, реминисценций, тропов, в произведениях Й. Рота основываются на художественном переосмыслении Священного Писания и апокрифических легенд. Библейские префигурации и символы в произведениях писателя показывают мир в универсальных категориях

библейских ценностей, а новозаветные мотивы служат, чтобы показать Божье милосердие, принципы покаяния и прощения.

Ключевые слова: *библейские префигурации, библейские символы, интертекстуальность, «Левиафан», «Антихрист», Йозеф Рот.*

The article substantiates the thesis that the writer appeal to the traditional biblical stories and images demonstrates its desire to defend in an era of steep socio-historical breaks as universal humanistic ideals and their national identity. With his original transformations of biblical motifs the writer brings in their new interpretation of accents, connects them with the actual problems of his time and thus enriches the aesthetic experience of the world literature. Most of intertextual allusions, reminiscences, tropes in the works of J. Roth are based on the artistic reinterpretation of Scripture and apocryphal legends. Biblical prefigurations and symbols in J. Roth's work show the world in universal categories of biblical values (Job, Leviathan), and the New Testament's motives (the Antichrist) served the writer to show of God's charity, the foundations of repentance and forgiveness. The intertextual guides in the works of J. Roth acquire a special artistic combination of sacred and profane in literature field: the mythologization of modern life and the combination of modern events with those from the Bible give the opportunity to create a new semiotics-semantic reality, which provides narration the metaphorical and parabolic character. The intertextual approach gives the opportunity to create the author's picture of the world and to recreate the peculiarity of Jewish culture, mentality, Jewish religious-mythological dominants.

Key words: *biblical prefigurations, biblical symbols, intertextuality, «The Leviathan», «The Antichrist», Joseph Roth.*

УДК 82-1:78
ББК 83.0

Оксана Загороднюк

МУЗИЧНІ ПОЕЗІЇ ГРИГОРІЯ ЧУБАЯ

У статті досліджується функція музики та музичного у поезіях Григорія Чубая, переклад із мови зору на мову слуху, а також образи відходу світла та затихання музики і їх символічне значення.

***Ключові слова**: музика, тиша, мовчання, зорові та слухові враження*

Тиша – це не просто щось безгучне. У ній лиш застигло непорушне звуку і звучання.
Передзвін тиші – це не є щось людське.
М. Гайдеґґер

Роздуми про поезію Григорія Чубая неминуче заводять нас на терен, де поезія підходить дуже близько до музики, де межа між цими двома (та й всіма іншими!) видами мистецтва стає, як і в найпрадавніші часи, далеко не такою очевидною. Не даремно Костянтин Москалець у своєму есе «П'ять медитацій на «Плач Єремії»» наголошує, що «Григорій Чубай представляє надзвичайно давній тип, власне, архетип поета, який надихається містичним даймоном…» [4, 196]. Містичність і музичність створюють перед нами образ пророка, що плаче і сміється водночас, у певній мірі – діонісіївський образ митця. Взагалі слід мати на увазі, що музика була незмінною частиною життя Григорія Чубая з самого його дитинства. Галина Чубай, дружина поета, згадує відвідини дому його батьків: «Мене вразила не вбогість оселі (я до того справді ще не бувала в такій майже шевченківській хаті), а те, що була в цій хатині багата бібліотека, а ще фонотека платівок: Моцарт, Бах, Вівальді, Бетговен, Барток, Стравинський, Дебюссі... Українська музика: Скорик, Грабовський, духовна – Бортнянський, Березовський, Ведель» [7, 307]. Захоплення музикою не минуло і в дорослому віці, і багато із сучасників згадують його як знавця джазу і палкого прихильника Чеслава Нємена, людину, що судить про музику авторитетно і зі знанням справи. Зрештою, і досягнення його сина та дочки у цій сфері підтверджують важливість музики у житті Чубая. Проте біографічний аспект не є темою нашого розгляду. Нас цікавить музика в текстах та музика текстів Григорія Чубая.

Насамперед нам вартує зосередитись на питанні, що репрезентує музика у літературі загалом. Адже звернення до музики в поезії – це, з одного боку – звернення до своїх коренів, до початку поезії, яка все-таки має спільне із музикою походження, а з іншого – апеляція до кардинально відмінної метамови. Не можна говорити про музику у літературі, не згадавши фундаментальні роздуми із цього приводу в Івана Франка, котрі читаємо у трактаті «Із секретів поетичної творчості»: «Коли музика б'є переважно на наш настрій, може викликати веселість, бадьорість, сум, тугу, пригноблення, отже, переважно грає, так сказати б, на нижчих регістрах нашого душевного інструменту, там, де свідоме граничить з несвідомим, то поезія порушується переважно на горішніх регістрах, де чуття межує з рефлексією, з думкою і абстракцією і не раз замітно переходить в домену чисто інтелектуальної праці. Властиво доменою музики є глибокі та неясні зворушення, доменою поезії є більш активний стан душі, воля, афекти, – звісно, не виключаючи й моментальних настроїв» [5, 86]. Ми можемо сьогодні не погоджуватись з Іваном Франком щодо вираженої у цьому уривку ієрархії (горішні-нижчі регістри), які натякають на більшу цінність свідомого щодо підсвідомого, проте саме зауваження дуже влучно підкреслює відмінність дії і структури поезії та музики. Очевидно, що саме звернення до музики свідчить про прагнення поезії передати несвідоме. Проте слід пам'ятати також, що несвідоме – це не завжди нижче, інстинктивне, це також – і вище, інтуїтивне та містичне.

© Загороднюк О., 2014–2015

Розглядаючи літературу і музику, не можна оминути також роздумів Ніцше і його «Народження трагедії з духу музики». Він звертає увагу «до найглибиннішого сенсу музики водночас, при всій ліричній красномовності, ми не можемо наблизитись ні на крок» [6, 67]. Як і Франко, Ніцше акцентує на підсвідомій, «діонісіївській» природі музики на противагу раціональним, «аполонівським» мистецтвам. Саме у муці невисловленого, у пережитті досвіду «бути змушеним бачити і прагнути чогось понад своє бачення» [6, 66] бачить Ніцше суть насолоди і від музики, і від трагічного міту. Поєднуючи музику та трагедію, він акцентує не тільки на підсвідомому, але і на містичному значенні музики. Звісно, музика як поняття відкриває цілу сферу значень та асоціацій. Так, відомий російський антрополог К.Богданов, який присвятив цілу книгу дослідженню мовчання, зауважує, що мовчання (на відміну від мови, яка є знаковою) не вказує на суть, а ніби само є суттю. В цьому мовчання подібне до музики і до того шуканого Слова-Логоса, яке б не вказувало, а було повнотою буття. Музика, як і мовчання, може передавати невимовне. К. Богданов зауважує: «Мовчанням в культурі виявляється не те, що не має звукового вираження, а те, що позбавлене безпосереднього і легко впізнаваного смислу» [1, 100]. Саме тому музика може поставати однією із форм мовчання, точніше – невимовного.

Не зважаючи на часте використання Чубаєм верлібра, його поезії виявились дуже придатними для співу. Дуже часто (проте не завжди) оминаючи традиційні способи презентації мелодійності, Григорій Чубай таки досягає успіху у створенні звукових вражень.

Насамперед, очевидно, слід почати розгляд цього питання із поезії під назвою «Музика». Пригляньмось (прислухаймось) до цього твору. У вірші «Музика» поет не лише переплітає й поєднує два начебто протилежні способи сприйняття – він, власне, перекладає із мови зору на мову слуху. Ця внутрішня метаморфоза прочитується вже у перших двох рядках:

Десь у диві, у видиві вмовклих ночей
у музичному лісі, на синім узліссі [8, 48].

Самі слова «диво», «видиво» – містять корінь «див», споріднений не лише з «дивуватись», але насамперед з «дивитись». Вони налаштовують нас на зорове сприйняття. Слово «вмовкліі» дуже цікаве. Воно вказує на затихання, але – разом з тим, все-таки апелює до звукових вражень. Ми чуємо, а не бачимо, як хтось «вмовкає». У диві вмовклих ночей – ніч змовкає, аби дивитись і дивуватись. «У музичному лісі, на синім узліссі…» – цей рядок ми справді і бачимо, і чуємо. Музичність дзвенить і у внутрішній римі, і в делікатному передзвоні асонансу «і», алітерації «з-с». Водночас, нас торкає незвичний візуальний образ синього узлісся. Наступні рядки залучають до сприйняття ще один засіб чуття – запах. «Пахло весною чиєсь піаніссімо». Піаніссімо – музичний термін, що означає «тихо». Ми чуємо тихенький звук весни, або відчуваємо, що запах весни вкрадається ледь чутно, як тиха музика? Поетична фантазія автора перетворює всі враження, творячи фантастичний світ звучання:

і смичком трепетливим свою жіночність
питалася скрипка: Яка ... яка я? [8, 48].

Звучання дарує скрипці особистість. Прозвучати – означає відбутись.

Загалом у другій строфі поезії ми вчуваємо жіночу присутність. Скрипка, промовивши, стала жінкою, чи жінка – скрипкою? Адже – чиї очі пахли зеленими зорями? (Тут ми знову маємо поєднання вражень, що приходять за допомогою різних органів чуттів – цього разу зору та запаху). Ця скрипкова зеленоока жіночність насправді нам відкриває присутність Іншої – яка, проте, дуже гармонійно вписується у звучання-видіння музичного лісу. Інша – небесна та земна водночас, бо її очі – земні і зелені та разом із тим – небесні та зоряні. Так навіть традиційне порівняння очей із зорями поет трансформує, аби створити зовсім нове поетичне враження. Ліричний герой поезії, образне авторське «я» – з'являється аж наприкінці, замаскований під синекдохою – «і стояла моя зачудована ниціть». Ниціть виражає не лише нездатність ліричного персонажа прозвучати, влитись, розчинитись у музиці зображуваного, а також жест благоговіння, «падіння ниць» у подиві, у чудуванні. Останній рядок «і деревом стати хотіла» слід читати не лише у контексті цієї поезії, а у ширшому контексті всієї творчості Григорія Чубая, в якому образ дерева набуває глибокого символізму та змістовності. Стати деревом – отже прозвучати у цій симфонії.

Розглядаючи питання синтезу слуху та зору, ми не можемо оминути ще одного мотиву – засвічування звуків. У поемі «Марія» читаємо:

вона засвічує місяць собою
і губами засвічує звуки [8, 172].

Одним із наскрізних мотивів поеми є відшукування імені для «найтоншого світла» – тобто озвучення баченого. Марія є тією, що знаходить світло для імені, ім'я для світла. Дуже цікавим є також місяць – ще один символ, котрий подорожує із тексту в текст в поетиці Чубая. Саме він найбільше нагадує найтонше світло, для якого так важко знайти ім'я і голос.

Дуже цікавим прикладом зображення мовчання через призму музики дає нам поезія «Вечір». На перший погляд – це просто коротка лірична зарисовка самотнього зимового вечора:

День відходить, кудись поквапившись.
Вечір. Тиша. Тебе нема.
І в рояля холодні клавіші
білі-білі, немов зима.

Три зорі, мов тугі бемолі.
Три тополі, мов до-ре-мі.
І в тенетах німого болю
я один при отій зимі. [8, 46].

Але, як і в кожній справжній поезії, тут є вихід на глибину. Мені здається дуже важливим цей контраст: білої *тиші*, *німого* болю і рядків «три зорі мов тугі бемолі», «три тополі мов до-ре-мі». Що описує автор – тишу чи звучання?

Тиша у поета – біла, і справа не лише в тому, що навколо зима. Білий – це навіть не колір, він уміщує в собі всі кольори. Таку саму роль надається тиші. Вона тут – не відсутність музики, не перед-звучання. Музика вже є в ній. Біла тиша – це простір, де присутня вся музика разом. В епіграфі до цієї роботи я використала слова Гайдеґґера «Тиша – це не просто щось безгучне. У ній лиш застигло непорушне звуку і звучання» [2, 36]. Саме перед застиглою, непорушною музикою стоїть суб'єкт поезії.

Ліричний герой відважується на це німе стояння перед музикою-тишею в самоті і на спробу розмовляти з нею: «кожен порух її ловлю». Це екзистенційне рішення – жити, попри всю німоту і холод людської покинутості, і продовжувати берегти «захололе пташа» музики.

Ще одна коротка мініатюра, пов'язана з музикою – поезія поза збірками:

ти бачиш нині слід коня
ти чуєш тихий блюз поблизу
і пророкуєш вигнання
ясних дерев з ясного лісу
ти йдеш в одлітані сади
ти ловиш дальній звук гобоя
до рук твоїх змія води
повзе іржавою трубою[8, 146].

Ми маємо тут два звуково-музичні враження, які дуже мало в'яжуться: блюз поблизу і дальній звук гобою. Гобой частіше використовується в класичній та народній музиці, хоча саме в 60-70 роках він іноді трапляється у жанрах, похідних від блюзу. Вся поезія створює враження віддаленості і затихання. Ми вже згадували вище про образ дерева, який є дуже символічним для Григорія Чубая. Також маємо тут образ пророка – схожого із тим, який анонсований у збірці «Плач Єремії»: пророка не просто непочутого, а такого, що пророкує не на велелюднх майданах, а в лісі, не до людей, а до дерев. Його слова, здається, не спрямовані на те, аби бути почутими. Одлітані сади – чи не ті, які покинули ясні дерева, із яких відходить музика? Цей на перший погляд герметичний ліричний текст, короткий нарис асоціюється нам знову із Гайдеґґером, цього разу із його текстом «Навіщо поети?». Порівняймо: «Ти йдеш в облітані сади, ти ловиш дальній звук гобоя» і «Бути поетом в убогий час означає: співаючи, йти слідом відлинулих богів» [3, 230]. Ліричний герой на початку поезії бачить «слід коня», що в українському фольклорі має глибоке наповнення. Кінь часто фігурує метафізичним порадником, а слід для зануреного у фольклор українця – це не просто відбиток на землі. В народній пісні, записаній із голосу Лесі Українки, чуємо:

Ой один слідочок – коня вороного,
а другий слідочок – миленького мого.
Піду я в лісочок, зірву я листочок
та піду накрию милого слідочок,
щоб по тому сліду люди не ходили,
щоб мого милого інші не любили.[1]

Бачимо, що слід допомагає зв'язатись із тим, хто його залишив. Слід може бути також звуком, дзвоном копит у тишині. Здається, що поезія, героїчне і метафізичне, відходить. Залишається лише «змія води». Хоча вода – традиційний символ очищення, проте тут він функціонує зовсім по-іншому. Два останні рядки створюють звукове враження какофонії, антигармонії, антимузики. Шум води по іржавій трубі не несе тих асоціацій, що шум струмка чи ріки. Це мертва вода міста. Ліс поезії від-

[1] http://lesya.artiweb.org.ua/folklore/8kvk/409kvk.html

ступив, і поетові залишається лише вказувати напрям, у якому затихає гобой та блюз.

Напевне, кульмінація відчуття онімілої музики найкраще проявляється в поезії поза збірками «Ніч».

скажіть мені, хто там ходить,
я відчуваю – він з музикальними пальцями,
і жаль мені нині, що я народився такий,
без піаніно в голові [8, 191].

Ця поезія має два смислових центри: неможливість музики висловитись і неможливість самому себе побачити, самому себе визначити. Відчувається необхідність свічада, про значення якого у поезії Чубая багато пише К.Москалець. Також стає зрозумілим, що найкраще свічадо для поета – це відображення в очах читачів. Тільки як побачити в їхніх очах те, для висловлення чого немає засобів взагалі? Цей останній рядок «що я народився такий, без піаніно в голові» дуже сильно асоціюється із фразеологізмом – «без царя в голові». Академічний тлумачний словник коментує цей фразеологізм так: «про недалеку, несерйозну чи безсоромну, знавіснілу людину». Людина без царя в голові не має якогось центру, опори, порядку. Її погляди, оцінки ні на чому не базовані. Людині не вистачає внутрішнього імперативу. Чубай у своїй поезії не випадково будує алюзію до цієї фрази (або принаймні таку алюзію будує мова) – не внутрішній імператив, а внутрішня музика – ось що необхідно людині. Відсутність піаніно в голові мучить людину нездатністю виразити музику, котра всередині.

Ще раз звертаюсь до тексту Гайдеґґера «Навіщо поети». Під кінець він приходить до висновку – «Спів – то бути залученим силою вітру до Цілого чистого стосунку. Співати – то бути залученим силою вітру непочутої середини повної природи… Відважнішими є поети, чий спів повертає нашу беззахисність у Відкрите» [3, 248]. Можливо, сумнівною може видатись спроба використовувати тексти Гайдеґґера як інструмент до тлумачення Чубая. Проте не можна оминути подібності вражень, яке створюють два такі різні автори своїми текстами. Чубай показує нам людину, розлучену із музикою природи, покинуту на самоту перед незбагненністю білої тиші, якій, проте, вистачає відваги іти за музикою, мучитись її німотою і розповідати про відхід ясного. Всю його поезію слід читати в цілісності, як вона власне, і була створена – як елемент одного, більшого тексту. Цей текст пронизаний ідеєю музики, що відходить, і найтоншого світла, що ступає босоніж на стежку. Проте поет не зупиняється на темряві, та тиші. Він шукає шляху повернення та уприсутнення поезії. Невипадково один із найважливіших циклів його поезій називається «П'ятикнижжя». Вона починається приходом Постаті Голосу (бо спочатку було Слово), яка створює поетичний світ поезії. Дуже мало філософів та містиків вслухались у тишу та спів поезії так, як це робив Мартін Гайдеґґер. Напевне, Чубай ніколи не читав Гайдеґґера, але Гайдеґґер міг би написати про Чубая, якби час і простір дозволили їхню зустріч.

1. *Богданов К.* Очерки по антропологии молчания: Homo Tacens / К. А. Богданов. – СПб. : Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1998. − 350 с.
2. *Гайдеґґер М.* Дорогою до мови / Мартін Гайдеґґер ; перекл. з нім. Володимир Кам'янець. – Львів : Літопис, 2007. − 232 с.
3. *Гайдеґґер М.* Навіщо поети? / Антологія світової літераурно-критичної думки XX ст. за ред. Зубрицької М.О. Львів: 2002. − С. 230-250.
4. *Москалець К.* П'ять медитацій на «Плач Єремії» / Гра триває. – Київ: Факт 2006. −. С. 172-205.
5. *Франко І.* Із секретів поетичної творчості // Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах. – К., 1981. – Т. 31. – С. 45-119.
6. *Ніцше Ф.* Народження трагедії з духу музики / Антологія світової літераурно-критичної думки XX ст. за ред. Зубрицької М.О. Львів: 2002. − С. 55-70.
7. *Чубай Г.* З весни у вічність / Чубай Г., Плач Єремії. – Львів:Кальварія,1998. – 320 с.
8. *Чубай. Г.* П'ятикнижжя. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. − 256 с.

В статье исследуется функция музыки и музыкального в поэзиях Григория Чубая, перевод из языка зрения на язык слуха, а также образы отхода света и утихания музыки и их символическое значение.

***Ключевые слова**: музыка, тишина, молчание, зрительные и слуховые впечатления.*

In this article it is analyzed the function of music and musical in the poetries of Hryhorii Chubai, the transformation of the visual impressions to the auditory experience as well as the images of departure of the light and ceasing of the music and the symbolic meaning of these acts.

***Key words:** music, quiet, silence, visual and auditory impressions.*

УДК 821.161.2
ББк 83.3(4Укр)

Іванна Залевська

ХРОНОТОП ДОРОГИ В ПОВІСТІ ЮРІЯ ТИСА «ЖИТТЯ ІНШОЇ ЛЮДИНИ»

У статті досліджується хронотоп дороги в повісті Юрія Тиса «Життя іншої людини», що охоплює долю головного героя Марка та вузлові моменти історії українського народу, які мали вирішальне значення на шляху його національної самоідентифікації.

Ключові слова: *хронотоп, дорога, час, простір, минуле, сучасне.*

В останні десятиліття дослідники українського літературного процесу XX століття мають можливість об'єктивно, без ідеологічних упереджень, аналізувати невідомі, призабуті або замовчувані сторінки творчості багатьох письменників. У науковий обіг повертається вагомий доробок авторів, які жили і працювали поза межами України. Йдеться, зокрема, про творчість Юрія Тиса-Крохмалюка (1904-1994), художній і публіцистичний набуток якого є знаковим у процесі утвердження національної культури. «Вивчення літературної спадщини поетів, які творили на західноукраїнських землях та в еміграції в 20-30-ті роки, чому має передувати якнайповніша публікація їх творів, – зазначає Микола Ільницький, – відновить передусім обірвану нитку безперервності літературного процесу, крім цього, воно утверджує ту істину, що кожна гілка української літератури є кроною спільного дерева нашої національної культури» [4, 170].

Літературну діяльність Юрій Тис (Юрій Тис-Крохмалюк, Юрій Орест, Б. Коринт) розпочав у 1930-х роках. Як письменник та дослідник героїчного минулого українського народу він брав активну участь у національно-духовному житті Галичини, а пізніше – в літературно-мистецькому й культурному еміграційному процесі. Публіцистичні твори на актуально-політичні та громадсько-культурні теми, нариси, спогади публікував у львівських виданнях, а в післявоєнний період – у діаспорній періодиці. Намагаючись заповнити прогалини у висвітленні багатовікової української історії, передати сучасникам досвід минулих поколінь, Юрій Тис у більшості художніх творів використовує історичне тло, моделює етнічно значиму інформацію, що має вплив на духовне оздоровлення сучасників.

Аналізуючи творчість письменника, спробуємо осмислити специфіку та відтворення в прозі митця художньої моделі світу в її часопросторових координатах, визначених передусім авторською концепцією історії та включеної в її простір особистості. Такий предмет дослідження повісті «Життя іншої людини» дає можливість глибшого її осмислення, розуміння світоглядних позицій автора. Звернувшись до історичного минулого, відтворюючи реальні події трьох історично значимих для українського народу епох, Юрій Тис моделює художній світ, в якому співвідноситься минуле, теперішнє і майбутнє через образи відомих особистостей та видатних подій в житті українського суспільства. Пов'язує ці часові потоки вічний мандрівник – козак Марко, життя якого невіддільне од визвольних змагань нашого народу. Запальна вдача хлопця спершу привела його на Січ, згодом – у козацьке військо, товариство кирило-мефодіївців, національно-інтелектуальний Львів, до лав Української Повстанської Армії. Письменник, вдаючись до особливого композиційного прийому «схрещення часів», що полягає в суміщенні різних часових пластів, які не вкладаються в біологічний час героя і лежать за межами індивідуальної людської пам'яті, має можливість маніпулювати повістевим часом. Художня версія історії України, змодельована автором через духовне життя Марка, його внутрішньо-почуттєве ставлення до дійсності, набуває виразного філософського спрямування – узагальнення вічних морально-етичних цінностей українців на шляху до свободи і державної незалежності. Відтак трьохсотлітній шлях Марка, скоригований фантазією письменника, відображає культурно-історичні та психо-ментальні особливості нашого народу.

© Залевська І., 2014–2015

В історичному творі саме хронотоп є основним засобом моделювання художньої дійсності, адже «письменник створює час протікання подій, який може охоплювати кілька століть чи лише годину. Він у творі «протікає інтенсивно чи повільно, з перервами або безперервно, може насичуватись подіями чи навпаки» [5, 75]. Структуруючи повість «Життя іншої людини», Юрій Тис через художнє творення хронотопу дороги веде читача шляхами Маркового життя, які тісно переплетені з долею України. Його воля, активні дії умовно приймаються за модель існування країни у ті чи інші роки, а хронотоп дороги виконує функцію сюжетної лінії, що об'єднує декілька окремих історій, не пов'язаних змістом, тобто є «точкою зав'язування і місцем, де відбуваються події» [2, 248].

Хронотоп дороги – значима складова загального феномену „хронотоп". Як відомо, цей термін запропонував М. Бахтін на означення суттєвого зв'язку часових і просторових відношень, художньо засвоєних у літературі. У повісті «Життя іншої людини» основні події життя Марка пов'язані з дорогою, що вбирає в себе поняття „життєвий шлях" і реальні дорожні мандрівки та зустрічі, що яскраво розкривають просторово-часову єдність твору. Свідомість головного героя з опертям на хронотоп дороги вибудовує модель світобудови, репрезентуючи у метафорах шлях свого знання про навколишню дійсність, уявлення про себе, усвідомлення свого місця у соціальному бутті, процеси пізнання тощо. Екзистенційність сприйняття впливає на детально виписаний хронотоп твору, в якому вибір доріг, мета пересування Марка мотивовані вірністю рідній землі, своєму народові. Запальний та вперт ий юнак – «дикий він був і твердий», хоча друзі знали, що «у глибині Маркової душі існувала прихована за жорстокою вдачею дружня сердечність і щире серце», – закохується в односельчанку Катерину, однак вирушає на Січ, бо «не личить в'язати світ молодій дівчині, не зазнавши козацької слави» [6, 12]. Та коли Марко повернувся з походу, кохана дівчина відмовила хлопцеві, відповівши взаємністю його побратимові.

Незапланований поворот в особистому житті підштовхує Марка до подорожі у «незнані безкраї простори», наповнені різними випробовуваннями та небезпеками, в яких «хотів шукати забуття і думав найти нові враження, від яких людина шаліє, а розум втрачає почуття дійсного, бо здавалось, «коли б тепер був у бою, поринув би в морі крови, виснажив би свої сили до повної немочі, до безсвідомості» [6,15]. Прикметно, що художня специфіка хронотопу дороги в повісті визначається співвідношенням реального і чарівного світів. Пейзаж та його складові в українській літературі використовуються не тільки як декорації, а, передусім, як символи. Сакральне значення в творах можуть мати село, річка, ліс, гора тощо.

Таким у повісті є старий ліс – метафора неспокійного і трагічного шляху Марка та його рідного народу: «віття і стовбурі старезних дерев заслонили Маркові вид, землю покрили моклавини, порослі зрадливою баговиною зеленню. Це був темний глибокий праліс з високими коронами дерев, що заслоняли небо і створювали довкола мрячну і таємничу сутінь» [6, 16]. Кожен просторовий елемент у Юрія Тиса має смислове навантаження, викликає певні асоціації. Автор переміщує свого героя у лісові хащі, даючи зрозуміти читачеві, що Марка чекає прихована небезпека або неочікуваний порятунок. Довго вибираючись з незнаної місцини з різними перешкодами на шляху, Марко зустрічає лісову чарівницю, яка відіграла важливу роль у подальшій його долі, стала своєрідним „каталізатором" для розгортання подальшого сюжету повісті. Несподівана зустріч шокувала, здавалось би вже загартованого в поході козака, і той не зумів побачити розумної доброти, що випромінювала з очей жінки, а лише з острахом помітив її довгий ніс, купки сивого волосся на її бороді та малу лисаву голову. Втративши рівновагу, він страшенно образив стару жінку, вдаривши її в груди. За цей гріховний вчинок Микулиха прокляла Марка вічною молодістю – « щоб ти повік ходив молодим» [6, 18]. Зустріч із людиною похилого віку, як у чарівних казках, покладає початок ініціації головного героя. Магічні мотиви в тексті твору пояснюються здатністю автора і його героя побачити скриту реальність, коли в діалог вступають такі типи свідомості, як міфологічна, містична, реалістична.

Дорога в чарівний світ оповита магією ночі, коли Марко має можливість дуже швидко переміщуватись між топосами, порушуючи герметичність свого життєвого кола, виходячи за межі просторової площини, щоб почати життєвий цикл спочатку. Колористична палітра фантастичного хронотопу розширює межі

земного художнього простору: «місячний промінь сів на поблизькі зароси, і він бачив цілком виразно, як у чатинні увихалися мавки та запрошували його до себе» [6, 19]. Пройти по такій дорозі можна тільки з допомогою нечистої сили.

Герой зачарований і водночас наляканий незрозумілими звуками, дивним доторком гілля дерев, власне поєднанням слуху і дотику „іншого" світу, в якому «змисл слуху, в контрасті до змислу дотику, дає нам пізнати цілі ряди явищ моментальних, невловимих, летючих, цілі ряди змін наглих і сильних, що вражають нашу душу; до поняття твердості, постійності, форм, місця він додає поняття переміни, часу» [7, 85].

Як ми вже зазначали, у повісті Юрія Тиса спостерігається поєднання реальної дороги і дороги фантастичної. Зустріч героя з ірреальними силами на цій дорозі – це певне випробовування, результат якого залежить від особистих якостей людини. Найчастіше повернення героя із чарівного простору відбувається за допомогою сну: «…млісне місячне світло розплилося по лісі. Усе стояло заворожене у глибокому сні. Навіть вогонь потух, і Марко не старався розвести його наново. Почав думати про себе» [6, 20]. Хронотоп потойбіччя філософськи поглиблює проблематику повісті, наповнюючи її особливим екзистенційним змістом.

Автор моделює поведінку Марка, який опиняється перед подальшим важливим вибором, адже він «любив життя і дику вільну сваволю. Піти і прийти, і нікого не питатися. Ніяких законів, ні звичаїв, що ними в'яжуть себе люди по містах і селах. Жив і хотів жити так, як наказували йому незаймані сили його простої і невгамовної вдачі» [6, 21]. Саме хронотоп дороги допомагає виявити як позитивні, так і негативні риси характеру героїв, простежити їхнє духовне становлення. На шляху до духовного прозріння Марка упирі, вовкулаки, нічні примари чинять складні перепони, заважаючи йому дійти до мети – знайти дорогу, образ якої в повісті прочитується не лише як просторова точка, але й як уособлення шляху до самого себе, до усвідомлення „свого я", до природного в людині. Глибокий психологічний підтекст, що його використовує автор, має співвіднесення героя і дороги. Дорога Марка з першим світлом дня через ліс, до зеленого, залитого сонячним теплом простору – це шлях пошуків свого покликання, майбутнього: «Марко відчув з полегшою, що глибінь лісових мороків залишилася назавжди поза ним, і він вступає в ясний день, наче в якесь нове чудесне життя» [6, 22].

Цілеспрямована поведінка Марка цим новим шляхом вражає офірністю ідеї, що дає сили пройти героєві через усі перешкоди. Марко перероджується в активну особистість, яка сповідує власну мораль, бо для людини, на думку Юрія Тиса, основні цінності душі лежать у ній самій (спасіння чи осуд), тож потрібно знаходити у собі сили їх виборювати: «І Марко рушив поволі, крок за кроком у новий світ, на передвіщений шлях своєї мандрівки»[6, 22]. Прямуючи *своєю* дорогою, Марко роздумує над сенсом буття «гордий з того, що в цьому історичному змагу віднайшов суть свого існування – жити для інших. Історичні події, – думав, – це дійсні реальні факти, тільки у спогадах вони дістають інші форми і майбутнє бачить їх в іншій перспективі. Але їхня суть і вплив на перебіг років є все ті самі, незмінні» [6,157]. Особистісний часопростір персонажа органічно вливається в потік історії, що зумовлює його дію, динаміку внутрішнього життя, дозволяє автору художньо вияскривити механізми вчинків та почуттів героя. Марко переживає різні часи, події і завжди перебуває «в дії, а не в атмосфері тривоги за своє життя» [6, 158], тому що поруч із ним однодумці, велика спільнота, перед якими зникають непевність, страх і безнадія, квітне безстрашне життя, адже вони живуть не сьогоднішнім днем, «а днями, яких ще не було» [6,157].

На своєму шляху козак Марко зустрічає людей відомих і, здавалось би, нічим не примітних, друзів та ворогів – і всі вони вчинками і діями підтверджують життєву позицію головного героя, суголосну авторській, – визнання значення особистісного начала у структурі світового буття, усвідомлення ірраціональності навколишнього світу, необхідності зміцнення внутрішнього духовного світу особистості, невіддільного від національно-самобутнього буття рідного народу. Відтворюючи епоху козаччини, Юрій Тис надає головному героєві цілковиту свободу руху в часі. Мужнього козака Марка ми зустрічаємо у чигиринському реєстровому полку під проводом сотника Остапа Горностая, у поході на Чорне море з отаманом Сулимою, в боях під проводом полковника Несторенка, в походах з гетьманом Богданом Хмельницьким. Марко «вріс у війну і не уявляв собі, що б він міг робити в часі миру» [6,

58], підпорядковував свої вчинки лицарським законам, за якими був готовий в будь-яку хвилину померти у бою за віру, честь, вітчизну. Дорога Марка-воїна – це нелегкі кроки у боях, перемир'ях, переговорах до наближення часу свободи рідної землі. Чесний і добросовісний, мужній і цілеспрямований, він завжди впевнено йшов до мети – «в очах мста і гордість, а не страх і покора» [6, 45]. Бачимо спробу автора виразити власне світорозуміння через позицію долі літературного героя, намагання активізувати одночасно раціональне і емоційне читацьке сприйняття твору.

Юрій Тис, послуговуючись ретроспекцією та часовою перспективою, через спогади, змістово акцентовані рефрени, моделює поведінку персонажів, у свідомості яких переплітається колишнє і теперішнє, зливаються в один потік емоції та роздуми, відтак події з минулого сприймаються як такі, що відбуваються нині. Мандруючи з сотнею Горностая, захопившись величчю історичних місць казкової Запорізької Січі, Марко лине спогадами у часи Київської Русі: « – Народ мудрий, – сказав Марко і замовк, бо на його слова ніхто не звернув уваги, а сотник мовив далі: – І коли ми вже тут, помолімося Богу за братів, що на цих островах обстоюють землю і віру прадідну!» [6, 29]. Проектуючи на сучасність події, коли «святий Андрій проповідував християнську віру диким половцям», письменник акцентує на тому, що упродовж віків чужинці порушували християнську гостинність миролюбних українців, тому вони з непохитною вірою і зброєю в руках змушені були відстоювати власне право на життя в рідній стороні.

Та коли настали жахливі роки Великої Руїни, «заржавіли семип'ядні рушниці, лицарі втратили ціль» [6, 84], Юрій Тис велику надію покладає на інтелігенцію, її творчу працю, що також була могутньою зброєю й забезпечувала самозбереження нації, адже «щоденна праця дає висліди в роках, карбує характер людини в поколіннях, створює добра в десятиліттях» [6, 85]. Письменники здатні розбудити народ, адже «кожний сон пробудний!», – так говорить, мандрівний мудрець, «для якого життя людини було тільки хвилиною в безмірному існуванні народу» [6, 84-85]. Такий шлях представників науки, мистецтва, літератури – це рушійна еволюційна сила у формуванні нового світогляду, родючий ґрунт для розуміння «великого закону про доцільність родів і націй» прийдешнім поколінням.

Автор, використовуючи принцип монтажної композиції, переносить Марка в історичні епохи часів Тараса Шевченка, Івана Франка, Михайла Грушевського, які наповнювали свій час вірою в майбутнє нації, «силами власного духу визволили себе з отупіння історичних невдач» [6, 102]. У цьому контексті актуальним видається міркуваня Освальда Шпенглера про те, що саме людина, повсякчасно перебуваючи в активному русі думки, у творчому процесі може наблизитися до пізнання духовної сутності нації, а в плодах своєї праці виявити власну національну самобутність [8]. Юрій Тис, відтворюючи атмосферу таємних зустрічей кирило-мефодіївців, зображує митців, які через художню творчість прагнули поглибити державотворчу ідею, безпосередньо пов'язану з активізацією пробудження національної свідомості українців. Вони любили свою землю «цілою тонкістю своєї душі» [6, 104] і мріяли про визвольну боротьбу та самоствердження народу. Особливе враження на Марка справляє зустріч із Шевченком, духовно сильною людиною з високими шляхетними прагненнями, в яку «творець всесвіту вдихнув всі болі і сльози поколінь і дав можливість бачити майбутнє» [6, 102]. Інтертекстуальні вкраплення Шевченкової поезії, зокрема рядки «*…І помоляться на волі Невільничі діти»* стали візією майбутнього українського народу і метою життєвого шляху головного героя повісті – творити і працювати у вільній самостійній державі.

Боротьбу за волю і права свого народу продовжує Іван Франко, якого Юрій Тис змалював як людину, що прагнула викоренити рабську покору, малоросійський дух, людську пасивність, адже тільки діяльне життя може привести до змін у суспільстві. Марко при зустрічі з доктором зрозумів, що бачить перед собою того, хто «живе для нації, живе вчорашнім і майбутнім, а не має сьогодні. А, може, це власне ідеальна, майбутня ціль людини – жити для інших, і такими будуть у далекому замріяному майбутньому всі люди» [6, 114-115]. Як бачимо, хронотоп стає засобом творення національного образу світу, тобто виконує культурологічну функцію, а через роздуми персонажів твору автор транслює думки про те, що кожна нація по-своєму упорядковує просторово-часову сферу буття.

Нерідко в двох-трьох фразах автор змальовує кілька років життя Марка, прискорюючи хід художнього часу. Приміром, «Сорок років

минуло від того часу, коли він був останній раз у Львові. Тоді він знав молодого Франка, Павлика, Бачинського. Нині це місто вміщає інших людей, що живуть великим зривом вісімнадцятого року і дальших років упертих, жертвенних змагань» [6, 124]. Інколи автор наче зупиняє час в описових фрагментах, якот: «це було місто боротьби, духовних шукань і дозрівань. Зразу відчув цю дивну атмосферу неспокою і росту. Зовнішньо місто змінилось. Там, де колись росла кропива і бур'ян та сонливо стояли зеленуваті баюри, нині сіріли кам'яниці, а вулицею, колись повною куряви і болота, дзвонили трамваї своїм характерним в цілому світі таким самим тоном металевих дзвінків. Десь тут стояв перед сорока роками стовбур старої липи, що його надломила старість. Нині не було з нього й сліду…» [6, 125-126].

Після кількох років мандрівок, Марко ввійшов у новий ритм рідного оточення. Місто змінило його настрій, посилило бажання всі сили і досвід передавати молодому поколінню. Активно працюючи зі своїми однодумцями, Марко вкотре переконувався, що «людину підносить чин, скерований на користь спільноти, хай би й висліди виявилися аж у майбутніх поколіннях» [6, 128]. Його духовним щитом стало життя для своїх земляків, тож щоденно працюючи, герой не зупинявся ні перед якими перепонами і труднощами, «став твердим і непохитним» [6, 128]. На глибоке переконання автора, тільки невситимий фаустівський дух, соціально активна сила здатні спрямувати діяльність людей шлях зміни: «тепер відчув, що ним володіє інша сила. Почув себе з'єднаним з подіями і друзями в один величний організм, і це почування охопило його істоту хвилею безмежного щастя» [6, 152]. Так Юрій Тис простежує духовне удосконалення Марка, використовуючи подорож як символ переходу характеру від стадії індивідуума до стадії суспільної особистості. Марко, надихаючись величчю сили духу борців, які упродовж багатьох століть боролися за рідну прадідівську землю запалюється «світлом незнищимої сили», його очі «горять волею дійти до мети» — свободи, волі нашого народу, створення Української незалежної держави.

Отже, дорога в повісті Юрія Тиса «Життя іншої людини» наповнюється глибоким художньо-філософським змістом, коли з реальної дороги головного героя переростає в метафоричну тему дороги як важливу особисту тему творчості письменника, що переходить в дорогу його країни. Цьому сприяє особливість хронотопу твору, власне наявність декількох часових пластів, відтворених у різному масштабі співіснування соціуму та особистості, символічних паралелей між далеким історичним минулим і сучасністю.

1. *Бахтін М.* Висловлювання як одиниця мовленневого спілкування / Михайло Бахтін // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст./ за ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – С. 406 – 416.
2. *Бахтин М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М.М. Бахтин // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худ. лит., 1975. – С. 234-407.
3. *Ільницький М.* Поетичні школи в західноукраїнському літературному процесі 20-30-х років XX ст. / Микола Ільницький // Записки НТШ. – том CCXXI : Праці філологічної секції. – Львів, 1992. – С. 170.
4. *Лихачев Д.* Внутренний мир художественного произведения / Д.С. Лихачев // Вопросы литературы. – №8. – 1968. – С. 74-87.
5. *Сиротюк М.Й.* Український радянський історичний роман. Проблема історичної та художньої правди / Сиротюк М.Й. – К. :АН УРСР, 1962. – 396 с.
6. *Тис Ю.* Життя іншої людини // Юрій Тис. – Українське видавництво, Мюнхен, 1958. – 187 с.
7. *Франко І.* Зібр. творів : у 50т. – Т.31 / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1976–1986.
8. *Шпенглер О.* Аполлоновская, фаустовская магическая души // Шпенглер О. Закат Европы : очерки морфологии мировой истории. – Мн. : ООО „Попурри", 1998. – Т. 1. Образ и действительность. – 764 с.
9. *Шумило Н.* Під знаком національної самобутності. Українська художня проза і літературна критика кінця XIX – поч. XX ст. / Н. М. Шумило. – К. : Задруга, 2003. – 339 с.

В статье исследуется хронотоп дороги в повести Юрия Тыса «Жизнь другого человека», охватывающей судьбу главного героя Марка и узловые моменты истории украинского народа, которые имели решающее значение для его национальной самоидентификации.

Ключевые слова: *хронотоп, дорога, время, пространство, прошлое, настоящее.*

The article deals with the chronotope of the road in the story of Yuri Tisa «Life of another person», covering the fate of the protagonist Marco and important moments of the history of the Ukrainian people, which had crucial sense in the way of its national identity.

Keywords: *chronotope, road, time, space, past, present.*

УДК 82(091):821. 161. 2: 7. 033. 5
ББК 83. 3 (4 Укр)

Ірина Гросевич

ҐОТИЧНИЙ РОМАН ІВАНА ФРАНКА «ПЕТРІЇ І ДОВБУЩУКИ»: СПЕЦИФІКА ЖАНРУ

У статті висвітлено погляди літературознавців щодо жанрової дефініції твору Івана Франка «Петрії і Довбущуки», здійснено теоретичне узагальнення атрибутів ґотичної поетики, розглянуто роман Івана Франка «Петрії і Довбущуки» в парадигмі української літературної ґотики.

Ключові слова: *роман, ґотичний роман, ґотична література, жанр, таємничість.*

Літературна ґотика досі залишається малодослідженою галуззю в українському літературознавстві. Однак деякі твори, включно з «химерною прозою», дають підстави говорити про українську ґотичну прозу, особливість якої полягає у поєднанні європейської ґотичної поетики з національною фольклорно-фантастичною традицією.

Методологічну основу статті складають дослідження таких авторів, як Н. Бернадська («Теорія роману як жанру в українському літературознавстві»), Т. Гундорова («Франко не Каменяр. Франко і Каменяр»), І. Денисюк («Літературна ґотика і Франкова проза», «Історична белетристика Івана Франка»), Т. Пастух («Романи Івана Франка»). Проте ґотичний роман Івана Франка «Петрії і Довбущуки», котрий скристалізував комплекс атрибутів ґотичної поетики і їх модифікацій в українській літературі, не ставав предметом спеціального дослідження в українському літературознавстві. Це й зумовлює актуальність нашої роботи.

Мета статті – дослідити твір Івана Франка «Петрії і Довбущуки» в аспекті літературної ґотики.

Завдання нашого дослідження:

• здійснити теоретичне узагальнення атрибутів ґотичної поетики;

• виокремити й проаналізувати риси ґотичного роману, реалізовані в творі Івана Франка «Петрії і Довбущуки»;

• довести, що твір Івана Франка «Петрії і Довбущуки» є зразком ґотичного роману в українській літературі.

На тлі тогочасної української літератури в Галичині роман Івана Франка «Петрії і Довбущуки» (1875-1876) вирізнявся своєю проблемністю, сконденсованою ґотичною образністю й суспільною тенденційністю. Традиційне романтичне звернення до народної історії доповнювалося в ньому відтворенням життя міста й села, а ідеальні постаті зображувалися поруч із реальними. Пізніше Франко назвав твір «документом молодечого романтизму» [13, 366], що виник під впливом творів польських романтиків. Прочитані ще в гімназії твори позначилися на стилістиці згаданого твору І. Франка, зокрема надали екзотичного забарвлення сюжету, виявилися в елементах фантастичного, таємничого, навіть містичного трактування подій, ірреальності характерів, замилуванні в описах дикої природи й непогамованої пристрасті.

Істотний вплив на твір справили також романи Е. Т. А. Гофмана («Еліксир диявола», «Пригоди кота Мура») і Е. Сю («Вічний жид»), що, власне, й позначилося на особливостях композиції роману І. Франка «Петрії і Довбущуки».

Вказівки на те, що творчість Е.Т.А. Гофмана відбилася на художньому задумі «Петріїв і Довбущуків», дає сам І.Франко. У передмові до твору він пише: «Щодо повісті «Петрії і Довбущуки», то в ній найдуться реміниценції моєї гімназіальної лектури, особливо Е.Т.А. Гофмана» [14, т. 22, 328]. У післямові автор знову вдається до коментарів про джерела впливів щодо ґенези свого твору: «Дещо (...) додалося в мене під впливом гімназіальної лектури, особливо таких письменників, як Шекспір, Шіллер, а ще ближче, спеціально для сеї повісті, німецьких повістей Е.Т.А. Гофмана «Kater Mur» і «Elixire des Teufels» та французької повісті Е.Сю «Вічний жид», яку читав у німецькому перекладі» [14, т. 22, 486].

© Гросевич І., 2014–2015

Для аналізу обрано другу редакцію твору, оскільки, на нашу думку, саме другий варіант «Петріїв і Довбущуків» відповідає не лише трикомпонентній структурі ґотичної поетики, а й специфіці жанру ґотичного роману. Крім того, сам І. Франко вважав перший варіант твору недосконалим, зазначаючи, що рання редакція твору «друкована в мало розповсюдженім часописі мало виробленою мовою та ще менше виробленим етимологічним правописом» [13, 365].

Свого часу твір «Петрії і Довбущуки» був різко й дошкульно розкритикований як художньо недовершений. Так, на думку С.Єфремова, ця «наївно-романтична й до нудоти солоденька повість стоїть поза всякою критикою» [8, 36]. В оцінці М.Євшана, твір «Петрії і Довбушуки» «являється висловом Франкового романтизму, але не того, який розбиває старі форми літературні і приносить новий зміст, а того, що свій світ бачить в таємничості чи поплутаних пригодах і екзотичній фабулі» [7, 138].

Л. Луців позитивно пише про «Петрії і Довбущуки», зазначаючи, що твір «таки має деяку літературну вартість», а з огляду на його прикмети «він конечний до розуміння пізніших повістей Івана Франка» [11, 108].

С.Щурат зазначає, що композиція «Петріїв і Довбущуків» «характеризується заплутаністю, своєрідною «екзотичністю» сюжету та фабули, фантастикою і таємничістю, що інколи переходять у містицизм, персонажами з ірреальними властивостями духа і фізичної сили, замилуванням описами диких гірських краєвидів, закопаних скарбів, підземних ходів» [15, 117].

Авантюрно-пригодницький сюжет про пошуки скарбів Довбуша співіснував у творі поряд із фантастичними романтичними уявленнями й демонічними постатями, сентиментально-моралізаторський план оповіді про покарання зла й торжество добра поєднувався з реалістичними описами природи. На нашу думку, використання елементів стількох напрямів у їх синтагматичній цілісності зумовило поліваріантність думок літературознавців щодо жанрової дефініції згаданого твору І. Франка. Так, франкознавець Тарас Пастух визначає жанр твору «Петрії і Довбущуки» як авантюрно-пригодницький роман, ускладнений фантастичними фольклорно-легендарними елементами [12, 67]; відштовхуючись від хитросплетіння подій і пригод, химерності сюжету, розгалуження, численні вузли якого охоплюють різноманітні сфери життя і багатство проблем, безлічі замішаних в інтригу персонажів, І. Денисюк виводить жанрове означення твору «Петрії і Довбущуки»: «…роман химерний, з рисами пригодницького і так званого злодійського роману» [6, 132]. Проте в останньому виданні творів літературознавець обґрунтовує художні здобутки даного твору І. Франка у жанрі ґотичного роману: «то був роман ґотичний par excellence» [5, т. 1, 191]; Тамара Гундорова вважає, що це повість, яка вичерпувала форми ґотичного роману й засвідчувала його перехід до розряду масової літератури [4, 178]; О. Огоновський називає цей твір «сенсаційною повістю», а М. Левченко – «соціально-фантастичною повістю», Л. Луців – «мішаниною сенсаційности і злочинности», про що свідчать вже самі назви розділів твору: «Незвичайний рукопис», «Сповідь опівночі», «Погоня», «Стара в пустині», «Хлопці на чатах», «Нічні мари»… [11, 102]. М. Зеров пише про «бульварний романтизм» «Петріїв і Довбущуків». Коментуючи цю думку, франкознавець Р. Голод зазначає, що з таким самим успіхом «бульварний романтизм» можна закидати гостросюжетним, читабельним і популярним серед найширших верств населення романам О. Дюма, однак від цього вони не втратять своєї важливості у французькому літературному процесі [2, 55].

Як відомо, межа між повістю та романом дуже хитка (до речі, І. Франко не виокремлює чітко жанри роману та повісті, ці терміни часто використовуються ним як синоніми), адже ці два жанри подібні за предметом зображення (життєві будні чи вагомі історичні події), засобами зображення, розкриттям характерів. Однак повість охоплює менше коло проблем, коротший період життя героя. Якщо в романі акцент робиться на розгортанні сюжету й розширенні кола проблем, то в повісті сюжет більш статичний: акцентується на глибшому аналізі одного чи кількох конфліктів, на описах [10, 539]. В. Домбровський вперше у вітчизняному літературознавстві в «Українській поетиці» робить спробу розмежувати роман і повість, зазначаючи, що різниця між ними не «кваліативна, а квантитативна» [1, 57]. Але предмет художнього дослідження в обох жанрах спільний: це історія життя окремої людини або окрема картина з життя якогось народу або його певних громадських кіл [1, 63].

Н. Бернадська, намагаючись знайти компромісне рішення, пропонує кваліфікувати Франкові епічні твори як романи-повісті, тим самим врівноваживши найрізноманітніші думки й підходи, суперечності щодо їх генології [1, 81].

Ми погоджуємося з думками І. Денисюка та Т. Пастуха і будемо дефініціювати твір І. Франка «Петрії і Довбущуки» як роман. Доказом цього можуть слугувати такі риси:

• розгалуженість фабульних ліній сюжету (лінія роду Петріїв, лінія Довбущуків, лінія Олекси Довбуша, лінія Ісаака Бляйберга);

• детальне розкриття життєвих доль героїв протягом тривалого часу (події в творі відбуваються впродовж ста років; під кінець роману раціоналістично пояснюється таємниця Довбуша та його роду);

• герої зображуються в суспільних взаєминах і побуті, зі своїми проблемами та переживаннями, розкривається їх психологія та настрої;

• у творі органічно переплітаються різні види організації мови — монологи, діалоги та полілоги, різного роду авторські відступи та характеристики;

• полісюжетність та полісемія проблематики.

Характерними рисами, що означують твір «Петрії і Довбущуки» як ґотичний, є передусім наявність містичного бачення світу: таємничість пейзажів («…червa, яка не раз, мов зараза, спадає на гірські бори, позбавила й Чорну гору її зеленої прикраси. Смереки повсихали, галуззя їх пообкришував вітер, а кора лупалася і відставала сама від голих стовбурів дерев. Сумний вид мертвоти і знищення представляв той лісок» [13, 339], «…і знов надворі загудів вітер, зашумів, засвистав, і знов гори розревлися страшними голосами і відгуками громів, і знов задзеленькотіли шиби у вікнах, і знов таємно захиталося і немов прижмурилося світло» [13, 271], «…але щось тужного й сумного чути в шелесті тих буків, у журкоті зимної скальної криниці нижче: якийсь дух таємний, незнаний, а сильний віє в тій самітній та так чудовій околиці…» [13, 251]), деякий містицизм у сюжетотворенні («…на самім вершку Чорної гори (…) стояв непорушно, як камінь, із зложеними навхрест руками, чоловік у гуцульській одежі. Його велетенська стать рисувалася виразно на криваво озаренім небі. Видно було його голову, схилену вниз, а малому Андрієві бачилося, що він поглядає з гори на нього і киває до нього, аби не йшов до лісу» [13, 259], «…як медведі надбігли (…) той сам чоловік летів із гори, але зараз сховався в гущавині. Уже медведі всіх покусали, вже бігли до мене, аж нараз він явився переді мною, підніс руки догори (…) медведі зачали йому леститися коло ніг, як пси» [13, 261].

Важливою рисою поетики ґотичного роману є т. зв. «загадковий образ». Так, у романі І. Франка «Петрії і Довбущуки» виписано образ таємничого чоловіка, котрий експлікується одному з головних героїв твору – Андрієві Петрію – і завжди є віщуном нещастя: «…кілько разів у житті показувався йому той таємний чоловік, що стояв на кривавім тлі вечірнього неба на вершині Чорної гори, стільки разів якесь нещастя навідувало Петрієву хату» [13, 268].

Сюжет твору розгортається на тлі міфеми про пошук скарбів Олекси Довбуша – легендарного народного месника, перші згадки про виступи якого знайдено в документах за 1738 р. Ось яким постає відомий розбійник на сторінках роману І. Франка «Петрії і Довбущуки»: «лице його заплоске, губи, з котрих долішню зубами прикусував, трохи віддуті, чоло широке, як дошка, а на обох його кінцях кості, дивно якось вистаючії, творили понад його очима дві продовжні поперечні могилки, мов би насади двох рогів на голові вола» [13, 272]. Як бачимо, навіть портрет Довбуша І. Франко змальовує у виразній ґотичній тональності.

Сприяє розгортанню ґотичного ефекту й кольористика. Так, у творі переважають похмурі кольори – чорний (чорний темний отвір у землі, «страшний чорний чоловік» [13, 277], «глибока пропасть дихнула холодом і чорною темнотою» [13, 289], «темними рисами вирізувалась Чорна гора» [13, 327]), сірий, червоний («…сонце червоним світлом облило гору…», «…на криваво озаренім небі…» [13, 259], «…кров, що бризкала високо догори» [13, 352], «немов червона блискавиця» злітає таємний старець [13, 392].

Однією з жанровизначальних рис ґотичного роману є жах як екзистенційна домінанта-філософема. Її підсилює часте вживання епітетів «дикий», «страшний», що увиразнює

атмосферу жаху та містицизму. Так, при зустрічі з Кирилом Петрієм Олекса Довбущук має страшний, дикий вигляд: «…страшні, пронизливі до кості, стогнання…» [13, 265], «…лице його було страшно худе…» [13, 266], «…очі були страшно витріщені та поражали скляним, мертвецьким блиском» [13, 266].

Зазвичай у ґотичних романах поява духів викликає жах. В арсеналі ґотичної поетики аналізованого твору їх майже немає. Таємниці в романі, які тримають в напрузі і героїв, і читача, згодом пояснюються раціоналістично. Прочитавши у таємничому рукописі про зустріч з якоюсь невідомою силою, ченці вжахнулися, коли вона з’явилася опівночі у вигляді дідуся, бо сприйняли його за привида [6]. Але це був 119-річний Довбуш, який прибув із підземель монастиря сповідатися. На грані містики – трикратне врятування Андрія Петрія від смерті.

Варто наголосити на сюрреалістично-оніричній площині твору. Приміром, Довбушеві неодноразово сниться один і той же сон, який символічно пророкує його майбутню смерть. Сон Довбуша не є окремим, детально змальованим сновидінням, а лише згадкою про сни, спогадом сну, який становить фрагмент сповіді старого опришка (до речі, епізоди сповіді неодноразово фігурують у сюжеті роману Гофмана «Еліксири диявола»). Як слушно помітив І. Денисюк, життя Довбуша, за Франком, охоплює майже фантастичний хронотоп (йому 119 років) [5, т. 2, 27]. Кожних тридцять років йому сниться один і той самий сон: «Мені сниться, що я десь лежу на кам’яній підлозі. Не знаю, чи довго я так спав, коли нараз підо мною тріскає підлога, а з-поміж каміння добувається велетенська, чорна, як вугіль, рука, котра подає мені велике письмо. Я десь устаю, йду до світла і читаю: «Житимеш, поки твій рід не буде числити сім членів. Твоя смерть буде знаком, що надходить час роботи. До сповіді приступиш аж перед смертю. А тепер іди й покутуй!» [13, 342]. Привертає увагу також втрата відчуття часу і простору в героя у сновидінні, гротескність, кольористичний контраст, числова символіка. Якщо зважити на трикратну повторюваність цього сновидіння та акцент у ньому саме на семи членах родини, то віщий сон Довбуша можна вважати містичним знаменням, адже «сімка», за біблійними канонами, найбільшого значення набуває в Об’явленні Івана Богослова (сім общин, сім рогів страшного дракона, сім чаш гніву в «Книзі за сімома печатями», потрібно зняти сім печаток, сім урожайних і сім неврожайних років; крім того, сім дарів Святого Духа, які можна знайти в Катехизисі – Премудрість, Розум, Рада, Кріпость, Знання, Побожність, Боязнь Божа та сім тайн Святого Духа – Хрещення, Миропомазання, Євхаристія, Сповідь, Оливопомазання, Священство, Подружжя [16], за сім днів Господь створив світ), і означає повноту. Таким чином, експлікуючи імплікатури, стає зрозуміло, що тільки об’єднавшись, Довбуш та його нащадки зможуть повною мірою спокутувати скоєні вчинки.

Важливим композиційним елементом ґотичного твору є подорожі та блукання, що у творі Франка трансформуються в архетип дороги. У світовій культурі архетип дороги являє собою пошуки правди, краси, любові; символізує, з одного боку, духовну та соціальну свободу, а з іншого – стан занепокоєння, хвилювання, вічного пошуку. Дорога – це пристрасть до руху, здобуття життєвого досвіду, пошук натхнення, що уособлює складність і мінливість життя [9, 408]. Крім того, дорога є невід’ємним атрибутом поетики ґотичного роману, який реалізується в мотиві пошуку й блукання головних героїв.

Небезпеки, що загрожують життю героїв, підстерігають їх саме на дорозі. На дорозі Олекса та Демко Довбущуки намагалися вбити Кирила та Андрія Петріїв; на дорозі Петрії врятували загадкового чоловіка, який згодом виявився сином Довбуша; з дорогою пов’язане життя славного ватажка опришків Олекси Довбуша (за легендою, Олекса був настільки сильним, що перемогти його не могло навіть восьмеро ворогів. А загинув він через кохання. Його наречена Марічка Дзвінчукова зрадила хлопцеві, а її новий чоловік вистрелив опришкові в спину. Поранений Довбуш попросив товаришів віднести його помирати в гори. Та пани по його сліду пустили собак, і ті розтерзали опришка на дванадцять шматків. Як бачимо, І. Франко подає у романі власну інтерпретацію образу легендарного опришка, яка відповідає поетиці ґотичного роману).

Один із найбільш знакових типів у системі персонажів ґотичного роману – патологічний

тип, або ж тип людини із зруйнованою психікою. Є божевільні й у романі І. Франка «Петрії і Довбущуки». Т. Пастух, зараховуючи до цього типу Демка Довбущука і його дружину, слушно зауважує: «Помітно, що портрети представників патологічного типу у романі І. Франка мають дещо загальний, позбавлений реальних рис характер. Але досить реалістично відобразив автор внутрішній світ психічнохворих, їхні думки, бажання, емоції» [12, 73].

Стиль роману характеризується використанням поетики натуралізму та експресіонізму, що проявляється в описах зовнішності героїв, у картинах людських страждань та катувань, депресивних станів. Літературознавець Роман Голод підкреслює натуралістичне змалювання тортур, яких зазнали від опришків євреї та його дружина, а також процес і засоби катування Довбущуком Андрія Петрія [3, 36]. Ось як це змальовано у тексті твору: «Нещасливий задрижав на цілім тілі і прокинувся. Кров плила йому з уст, носа і чола і капала на груди, котрії зарівно були сині, збиті і криваві. Він висів на поліні, котре вгризалося йому до кості в ноги під колінами, плічми опертий був о стіну. Страшний вид був того перед кількома хвилями так хорошого, цвітучого молодця! Око його стратило свій погідний блиск, окровавлене лице було бліде, як у трупа, шнури, которими був зв'язаний, тамували круження крові, а жили видні були на тілі, як синії грубії змії, обкручуючії члени, і здавалося, що готові кождої хвилі пукнути і отворити новії випливи крові» [13, 314]. Риси натуралізму відбилися й у описі мертвих дітей, вбитих ведмедями: «Мов снопи на тоці, валялися по цілій поляні нещасливі, пошарпані діти, плаваючи в калюжах власної крові. Глибокі рани, з котрих капала ще кров, вказували, що життя покинуло вже давно їх тіла і що для них немає вже рятунку» [13, 260], а також у змалюванні образу нещасного старця, котрого врятували Петрії, витягнувши із покинутого колодязя, і котрий згодом виявився сином самого Довбуша: «Старець літ, може, 65. Лице його було страшно худе, запале і мало барву щойно зораної іловатої ріллі або, як кажуть, зайшло цілком муравицею. Сиве волосся позлипалося від крові, а руки стирчали, як поламані граблі, на яких, мов довгі зубці, видніли сухі і покручені ревматизмом пальці. Очі заплили кров'ю; вони були страшно витріщені та поражали скляним, мертвецьким блиском. Уста були сині, як гнилі сливи, а напереді стирчали всього-на-всього два чорні зуби. Сухі, як дошка, груди ледве-ледве підіймалися, – знак, що нещасний ще дихав. Ціле тіло судорожно корчилося, так, як корчиться жаба, котрій відрубали голову» [13, 266].

Характерно, що сюжетні лінії часто перериваються у пуантних моментах нарації, а потім несподівано зв'язуються – за законами mystery і suspense (лінія Ісаака Бляйберга, лінія воєводи Шепетинського). Цілком у стилі ґотики й тісне переплетіння сну й реальності в романі: «І від того часу кожної ночі ставав перед Андрієм незнаний, таємний його спаситель. Не раз бачив його наяві при заході сонця на верху Чорної гори на червонім тлі сонячного зарева, і Андрій ніяк не міг собі вияснити, коли бачив його у сні, а коли наяві» [13, 262], «О. Методій щораз ширше витріщував очі і відкривав уста. Його здивування запирало йому віддих. Йому здавалося, що грубі чорні мури бібліотечної келії забажали, на кінець, по довгім часі тяжкого стояння, трохи відпочити і звалитися на нього, мов на подушку, гнетучи його страшно своїм тягарем. Черцеві здавалося навіть часом, що се все сон. Він ущипнув себе навіть у худу ногу і вкусив себе за язик, аби нібито пробудитися, але все те переконувало його ще більше, що се все справді діється, що він не спить, а бачить направду все те, що бачить» [13, 274].

Отже, використання елементів багатьох напрямів у їх синтагматичній цілісності зумовило поліваріантність думок літературознавців щодо жанрової дефініції згаданого твору Івана Франка, серед яких − авантюрно-пригодницький роман (Т. Пастух), химерний / ґотичний роман (І. Денисюк), повість (Т. Гундорова), соціально-фантастична повість (М. Левченко). Розглядаючи «Петрії і Довбущуки» в парадигмі української літературної ґотики, можна виокремити такі ґотичні константи роману Івана Франка, як таємничий сюжет, загадкові персонажі, містичне бачення світу, сюрреалістично-оніричні мотиви, численні натуралістичні сцени, а також мотиви переслідування, смерті, пошуку й блукань, mystery (таємничість) і suspense (напружене очікування). Зазначені вище риси, власне, й дають підстави класифікувати «Петрії і Довбущуки» Івана Франка як зразок ґотичного роману в українській літературі.

1. *Бернадська Н.* Український роман: Теоретичні проблеми і жанрова еволюція: монографія / Н. І. Бернадська. – К. : Академвидав, 2004. – 368 с.
2. *Голод Р.* Натуралізм у творчості Івана Франка: До питання про особливості творчого методу Каменяра / Р. Голод. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000. – 108 с.
3. *Голод Р*. Поетика натуралізму в художній прозі І. Франка / Р. Голод // Молода нація. – 2000. – № 4. – С. 35-43.
4. *Гундорова Т.* Франко не Каменяр. Франко і Каменяр / Гундорова Т. – К.: Критика, 2006. – 352 с.
5. *Денисюк І.* Історична белетристика Івана Франка // Денисюк І. О. Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах. – Львів, 2005. – Т.1. Франкові дослідження. – 21-47с.
6. *Денисюк І.* Літературна ґотика і Франкова проза: [Електронний ресурс] / І. Денисюк . – Режим доступу: http://www.lnu.edu.ua/faculty/Philol/www/ukr_literaturoznavstvo/68/68_2006_denysiuk.pdf
7. *Євшан М.* Іван Франко (Нарис його літературної діяльності) // М.Євшан. Критика. Літературознавство. Естетика. – Київ, 1998. – 423 с.
8. *Єфремов С.* Іван Франко. Критично-біографічний нарис / С. Єфремов. – Київ, 1926. – 456 с.
9. *Коркішко В. О.* Архетип дороги в житті і творчості М. В. Гоголя (на матеріалі епістолярію письменника) / В. О. Коркішко // Актуальні проблеми іноземної філології : міжвуз. зб. наук. ст / [Відп. ред. В. А. Зарва]. – Донецьк: Юго-Восток, 2009. – Вип. III: Лінгвістика і літературознавство. – С. 408-415.
10. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Гром'яка Р.Т., Коваліва Ю.І., Теремка В.І. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 752 с.
11. *Луців Л.* Іван Франко – борець за національну і соціальну справедливість / Л. Луців. – Нью-Йорк; Джерзі Сіті: Свобода, 1967. – 654 с.
12. *Пастух Т.* Романи Івана Франка / Т. Пастух. – Львів: Каменяр, 1998. – 135 с.
13. *Франко І. Я*. Петрії і Довбущуки: повість // І. Франко Повісті. – Львів: Каменяр, 1990. – С. 249-367.
14. *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. – Т. 22. – К.: Наукова думка, 1980. – 517 с.
15. *Щурат С.* Рання творчість Івана Франка / С. Щурат. – К.: Наукова думка, 1976. – 242 с.
16. *Яровенко А. В*. 24 години Івана Величковського: функція числа у бароковій традиції / А. В. Яровенко // Наук. зап. НаУКМА. Сер. Філол. науки . – 2005. – Т. 48. – С. 62-68.

В статье освещены взгляды литературоведов, касающихся по жанровой дефиниции произведения Ивана Франко «Петрии и Довбущуки», осуществлено теоретическое обобщение атрибутов готической поэтики, рассмотрено роман Ивана Франко «Петрии и Довбущуки» в парадигме украинской литературной готики.

***Ключевые слова**: роман, готический роман, готическая литература, жанр, таинственность.*

In the article highlighs the views of the critics on genre definition the novel «The Petriis & The Dovbushchyks» by Ivan Franko, deals the theoretical generalization attributes of gothic poetics, considering the novel «The Petriis & The Dovbushchyks» by Ivan Franko in the paradigm of Ukrainian literary gothic.

***Keywords:** novel, gothic novel, Gothic literature, genre, mystery.*

УДК 821.161.2:82-312.9
ББК 83.3(4Укр) 6

Соломія Хороб

РОМАН «ТІНЬ ПОПЕРЕДНИКА» ВОЛОДИМИРА ЄШКІЛЄВА ЯК ЖАНР НАУКОВОЇ ФАНТАСТИКИ

У статті проаналізовано роман Володимира Єшкілєва «Тінь попередника» крізь призму категорій наукової фантастики. Доведено, що твір івано-франківського письменника-фантаста органічно вписується в жанрову систему сучасної української фантастичної літератури.

***Ключові слова**: наукова фантастика, критерії, жанр, ілюзія достовірності, В. Єшкілєв.*

Незважаючи на те, що українська фантастика останніх десятиліть оприявлена у непоодиноких книжкових серіях, на сайтах чи порталах, у літературних проектах, журналах та навіть на конференціях, проте й на сьогоднішній день вона залишається, так би мовити, у під-

© Хороб С., 2014–2015

піллі: нечисленна кількість творів, надто мало вони аналізуються, обговорюються, досліджуються науковцями. Що стосується конкретно наукової фантастики (надалі означуватимемо це абревіатурою НФ. – *С. Х.*), то, маючи в національному літературному процесі минулого століття відомі імена – В.Винниченка («Сонячна машина», «Слово за тобою, Сталіне!»), Ю. Смолича (трилогія "Прекрасні катастрофи"), В.Владка («Ідуть роботарі», «Чудесний генератор», «Аргонавти Всесвіту»), В.Бережного («Археоскрипт», «Під крижаним щитом», «Молодший брат Сонця»), Ю.Бедзика («Над планетою – «Левіафан»), М.Дашкієва («Володар Всесвіту», «Загибель Уранії»), М.Руденка («Чарівний бумеранг», «Народжений блискавкою», «Син Сонця – Фаетон», «Ковчег Всесвіту»), О.Бердника («Серце Всесвіту, «Стріла Часу», «Шляхи Титанів», «Зоряний Корсар», «Покривало Ізіди» та ін.), – на сучасному етапі порівняно небагатьох авторів можна віднести до творців цього жанру.

Сьогодні у незалежній Україні є більше умов для розвитку жанрових різновидів фантастики (щоправда, не відкидаємо незначні видавничі можливості як окремих творчих особистостей, так і на рівні державної підтримки художніх проектів в умовах неоголошеної війни), ніж у складних політично і соціально періодах українських реалій загалом XX століття. Згадаймо хоча б 30-і – початок 50-х чи 70-і – першу половина 80-х рр.., коли не тільки національно вагомі художні ідеї блокувались, а й найменший вияв універсальної підтекстової мислі, небезпечної чи незручної для радянської імперії, ідеологемно контролювався. Тут і заборона друку, і купюри у творах, і відбування покарання, й обструкція з допомогою негативних рецензій аж до фізичного знищення (скажімо, розстріл Дмитра Бузька, автора «Кришалевого краю» в 1937, вимушене перебування в таборах Печори, Казахстану та Пермської в'язниці суворого режиму Олеся Бердника після двох арештів 1949-1956, 1979-1984 рр., Миколи Руденка з його арештами 1975, 1976 рр. і відбування покарання в мордовських та горно-алтайських таборах, а згодом дисидентство (1987-1990) та ін.).

Звісно, це аж ніяк не сприяло активному пошуку і плідному розвиткові жанрових модифікацій фантастики в українському просторі. Власне, це одна з найважливіших причин недостатнього побутування фантастики, зокрема НФ й сьогодні. На це, на жаль, не вказав у своїй актуальній статті «Українська фантастика – час Бика» [1, 130-136] Володимир Єшкілєв – сучасний івано-франківський прозаїк, зокрема письменник-фантаст, есеїст, керівник проекту «Повернення деміургів», головний редактор часопису «Плерома 3' 98: Мала українська енциклопедія актуальної літератури» (1998) та організатор фестивалів творців фантастичного жанру «Мантикора» в Івано-Франківську.

З іншого боку, вочевидь, дається взнаки характерне впродовж останніх десятиліть більше тяжіння до жанру фентезі (тут доречно назвати одну з перших в Україні дослідниць цієї форми Олександру Леоненко на помежів'ї минулого і сьогоднішнього століття), ніж до НФ, а, може, антиутопія за своїми структурно-композиційними вимірами та ідейно-тематичною проблематикою «забирає хліб» у НФ? Досить згадати панорамний, широкомасштабний роман-трилогію Юрія Щербака «Час смертохристів.Міражі 2077 року», «Час великої гри. Фантоми 2079 року», «Час тирана», на який давно чекали в нашому національному письменстві, чи оригінальний роман «Хронос» молодого прозаїка Тараса Антиповича. А, може, на заваді оприявнюється відсутність жанрової чіткості (чистоти) герметично закритої, складної і цікавої для осмислення прози, скажімо, Галини Пагутяк, яку літературознавці означують то як «містичну», то як «експериментальну», то як «своєрідний метатекст» (Т.Тебешевська-Качак), лише зрідка згадуючи про їх фантастичне наповнення.

Врешті, й «інтернет-поширення творів», і проблеми з необґрунтованими правками у художньому тексті літературного редактора, з яким автор може не погоджуватися. А ще невміння видавництва рекламувати твори, сприяти розповсюдженню української фантастики, що спонукає до публікації не в своїй, а й в іншій країні, про що акцентує в інтерв'ю письменник і науковець Федір Чешко [9, 62], а також той же Володимир Єшкілєв, докладніше торкаючись проблеми «фендом» і «фендом УФ» [3,135], що повинно бути окремою темою розмови чи дослідження, як, врешті, і про «Харківську школу» фантастики в українському літературознавстві сьогоднішньої доби. Всі ці названі та не згадані причини якоюсь мірою пояснюють нинішню незначну кількість творів, написаних саме у жанрі НФ.

По суті, більшість літературознавчих дискусій щодо визначення природи термінів й досі триває, тому й фантастика та її підвиди не є винятком у цьому плані. Проте, варто зазначити, якщо інші дефініції мають хоча б якесь усталене визначення, то вибране нами літературне явище здебільшого – ні. Фантастична література сприймалася в різний час різними дослідниками і як метод, і як різновид літератури, і як жанр, і як структура художнього моделювання світу, і як художній прийом, і як концепт мистецтва чи категорія естетики. На нашу думку, найбільш влучним означенням жанрової приналежності фантастики є розуміння її як метажанру, що пропонує Олеся Стужук у своєму дисертаційному дослідженні [8], а наукової фантастики як жанрового різновиду, якому, власне, характерне моделювання реальності на основі синтезу раціональності та фантастичності [8].

Загалом будь-який фантастичний твір більшою чи меншою мірою, залежно від автора та його задуму, не може обійтися без відповідної художньої атрибутики, адже потрібно змоделювати незвичайну дійсність, яка б ідеально вписувалася у реальний світ. Бо ж ілюзія достовірності (за О.Ковтун) є однією із обов'язкових та чи не найвагоміших рис НФ. І це зрозуміло, адже за основу береться раціональне начало, наукове дослідження, експеримент тощо. І не так важить, наскільки письменник орієнтується у реально існуючих наукових гіпотезах, які він використовує, чи ж тільки у загальних відомостях про них, хоч, зрозуміло, що ілюзія глибоких наукових знань стосовно конкретики художнього втілення повинна бути. Усе залежить від майстерності письменника та його вміння виокремити їхню, гіпотез, головну сутність і подати як ідейно-естетичну реалізовану концепцію, спроможна чи не зможе спрогнозувати майбутнє конкретної науки, наукової ідеї чи загалом відтвореної цивілізації, в центрі якої – людина. У цьому аспекті цілком показовим є роман івано-франківського письменника Володимира Єшкілєва «Тінь попередника» – перша частина із фантастичної трилогії «Фаренго» (2011).

Твір прикарпатського прозаїка репрезентує складний світ майбутнього (приблизно через 800 років), який постає на вісімдесяти п'яти населених планетах різних позаземних систем і з різними видами їхніх мешканців – чи то клонами, чи нащадками людей, чи ящерами або ще якимись незбагненними для людської уяви істотами. Кожен розділ роману розпочинається з конкретизації часопростору дій великої кількості персонажів. До прикладу, «Червона зона» Резиденції Джитау, головний житловий купол Центрального поселення, планета Кідронія (4КВ67:3) системи Абеляри, 12 семпрарія 416 року Ери Відродження» [2, 98] або ж «Борт фрегета Е91 «Девастейшн», орбіта планети Кідронії, зоряна система Абеляри (55 Рака) [2, 8] і тому подібних.

Автор уже традиційно (бо такий підхід В.Єшкілєв використовує і в інших своїх творах, скажімо, в романі «Богиня і консультант»), відмовляючись від усталеного християнського літочислення, створює свої варіанти часового обрахунку (навіть кожна з планет має свою тривалість року, години, хвилини), щоправда, пояснюючи це початком нової ери в історії людства, яка на той момент пережила неймовірного масштабу кризу та переформатування способу співіснування не тільки одне з одним, але й із позаземними формами життя. Впродовж усього сюжету фантастичного роману тут наявні також неодноразові посилання до пояснення певних новоутворень, до історії чи то планети, чи родоводу, чи, наприклад, переліку персональних військових звань Зоряного Флоту або ж класифікації індексів кораблів міжзоряних класів тощо у формі «Додатків» і посторінкових покликань. З одного боку, таке надмірне нагромадження фактажу може відштовхнути читача від роману, а з іншого – це, власне, є одним із способів узвичаєння нової реальності, її вмотивованості, а відтак сприйняття її як «принципово можливої», що, як відомо, теж є одним із критеріїв наукової фантастики.

Сюжет роману «Тінь попередника» В. Єшкілєв вибудовує навколо однієї події – нападу незрозумілих хижих істот гиргів на населені планети, внаслідок чого Зоряна імперія (це така собі єдина галактична мегадержава) ініціює розслідування цього випадку. До справи долучаються всі існуючі людські та нелюдські створіння майбутньої цивілізації, в результаті чого з'являється глобальна зміна розподілу влади та й розвитку цивілізації загалом, і тому, зрозуміла річ, як і з усіма наддержавами, імперія має своїх політичних ворогів, які цього разу будуть прагнути використати ситуацію на свою користь. Разючі відмінності між мешканцями планет, їхнім способом життя та

мислення репрезентують ще одну проблему твору – протистояння особи різним формам політичних режимів – олігархії, абсолютизму, демократії тощо.

Щодо останньої, то в романі віднаходимо такі доволі суперечливі думки: «…усі революції несуть в собі зародок нового деспотизму. Спільнотою світів неможливо керувати за законами демократії. Спочатку буде хаос і кровопролиття, потім у Флоту (вочевидь, у Флоті. – *Х.С.*) з'явиться новий лідер, і все повернеться на круги свої» [2, 286]. Неодноразово у творі зринає аж надто провокативна думка, що краще бути комусь підконтрольним, ніж самому вершити свою долю… З такими міркуваннями («усі революції несуть у собі зародок нового деспотизму») можна погодитися лише почасти і то в тому разі, коли мається на увазі авторитаризм (згадаймо бодай революцію 1917 року, йменовану «Великою Жовтневою», яка завершилась «розстріляним відродженням» і подальшим неписаним, але реально існуючим беззастережним підпорядкуванням деспотичній владі). Однак коли йдеться про його заміну демократичними нормами, спільними для майбутніх цивілізацій, варто все-таки керуватися законами людського співжиття, що базуватиметься на справедливості, рівноправності, істинній, а не ілюзорній демократії. Нинішня доба красномовно це підтверджує. Адже хочемо ми того чи ні, а НФ, як і будь-який жанровий різновид фантастики, відтворюючи майбутнє, має перед очима сьогоднішнє і близьке чи далеке минуле. Та, на жаль, у романі така перспектива не спостерігається.

Тим часом Володимир Єшкілєв мимохіть ускладнює сюжет свого роману новими подіями. До складу експедиції відряджають професіоналів своєї справи – ксенобіолога Гвен Вей і техноархеолога Александра Вольска. Проте, як пізніше виявиться, до цього розслідування будуть причетні і Знаючі, і клони, і якоюсь мірою навіть ящери. Образна система роману поліфонічна. Та загалом у відображенні чималої кількості персонажів відсутнє глибоке входження в характер, у психологію вчинків, у розкриття внутрішнього світу такими художніми засобами, завдяки яким читач полюбить того чи того героя. Та в тому то й вся справа, що власне критерії жанру наукової чи, як її ще називають, «раціональної» фантастики не сприяють цьому, бо в таких творах «відбувається неминуче художнє здрібнення героя – на нього зчаста просто не вистачає авторської уваги» [4, 87]. Адже письменник мусить переконати читача в наявності позаземних форм існування, не повторюючи відомих зарубіжних авторів: ні циклу романів Айзека Азімова про «Установу», ні «Марсіанських хронік» Рея Бредбері, ні «Машини часу» чи «Війни світів» Герберта Веллса, ні «Механічного піаніно» чи «Сирен Титану» Курта Воннегута, ні…Цей список, звісно, можна продовжувати.

В.Єшкілєв пропонує свій варіант-проект майбутнього, із незвичним, не схожим на земне міжпланетне співіснування з високим рівнем науково-технічного оснащення, мислення, мовлення, в якому все-таки так мало теплих людських стосунків, природного способу життя землян, емоційних звичних реакцій-сприймань. Натомість зображене у романі все надміру механізоване, штучне, контрольоване, з акцентацією здебільшого на раціо, з наявністю зручних файлів імплантованої кіборгенної пам'яті, персональних мінікомунікаторів, удосконалених за останнім словом, так би мовити, науки і техніки нанороботів. Від результатів співіснування такого зоряно-космічного світу й людини, позаземних істот-утворень і людської особи віє антиутопізмом…Хоча, зрозуміла річ, хоче цього автор чи ні – міжтекстові паралелі все ж присутні (цьому аспекту, зокрема, присвятила окрему розвідку дослідниця Світлана Олійник, осмислюючи образну систему твору В.Єшкілєва крізь інтертекстуальні виміри [7]).

Традиційно НФ представляла два блоки героїв – люди та істоти, створені новітніми технологіями, чи як негативна реакція на ці технології (мутанти, гібриди, наприклад). Натомість Володимир Єшкілєв уводить ще одну групу – містичні образи Знаючих, Повзучих Отців, розумних ящерів, а також таємничу тінь попередника, винесену у назву, намагаючись підвести реципієнта до думки – людина майбутнього зможе існувати не тільки у надоснащених технологіями просторах, а й у тісному зв'язку зі своїми пракоренями та трансцендентними силами. Не випадково відомий канадсько-хорватський дослідник Дарко Сувін означує наукову фантастику також як літературу незвичних знань, підкреслюючи: «…цей жанр був завжди пов'язаний з надією віднайти в незнаному ідеальному середовищі, племені,

країни, розуму, що презентували б найвище Добро (або ж із острахом знаходження його протилежності). У будь-якому разі наукова фантастика закладає можливості існування інших систем, альтернативних, паралельних…» [10, 305].

Варто виокремити ще одну закономірність у творах осмислюваного жанру. Учені є й головними героями, чи радше персонажами, проте в деяких випадках вони залишаються, так би мовити, за кадром, а, на перший план, зображення все ж подаються плоди їхньої діяльності. У романі «Тінь попередника» значною частиною дійових осіб роману є саме науковці. Пройшовши ряд трансформацій, – від ученого-чорнокнижника до божевільного доктора (схожого на образ Моро з твору Ґ. Веллса) чи асоціальних, заглиблених тільки у свій власний світ дослідників, сучасна наукова фантастика створює новий тип ученого. Він розуміє, що високий розвиток науки завів їх, учених, по суті, у тупик до такої міри, що потрібно шукати інші способи сприйняття та взаємодії з навколишньою дійсністю. Власне, у таких чи подібних картинах роману відчувається, що письменник добре розуміє тонкощі науково-технічного розвитку і припускає, що він у майбутньому значно сповільниться. «На найближчі 100 – 200 років можу прогнозувати достатньо консервативний розвиток людства, зокрема й у технічному плані, навіть почнуть забороняти деякі наукові галузі», – роздумує В.Єшкілєв в одному із своїх інтерв'ю [2].

За автором, будуть природно та штучно народжені роботи і клони, таємничі Знаючі (вочевидь, навіяні улюбленими масонами В.Єшкілєва) та клани ящерів, нащадки Повзучих отців, які загалом будуть використовувати мовчання як обмін інформацією, бо ж вони винайшли щось більше за слово – люди майбутнього начебто звикнуть до таких змін, однак це (в додаток до інших техногенних проблем) буде нищівно впливати на їхню психіку. Неоснащених тіл не буде існувати, в людину буде вмонтовано безліч спеціальних приладів, передовсім для того, щоб вона могла вижити у штучному для неї просторі й водночас для тотального «орвелівського» контролю. До речі, таку неприродність середовища та й загалом усієї структури життя можливого майбутнього, яке негативно позначиться насамперед на емоційному та психічному стані людини, віднаходимо і в повісті іншого сучасного письменника Ярослава Мельника «Чому я продовжую жити?»

Окремо варто розглянути питання про стилізацію української мови до НФ у романі «Тінь попередника». По суті, завжди аналізуючи фантастичні твори, дослідники торкаються і лінгвістичних проблем. Зрозуміло, що кожний літературний твір є водночас відповідною мовною структурою. Проте щодо фантастичного тексту, мовна побудова набуває особливої ваги. Відтворювати реальну дійсність письменникові все ж легше, адже реципієнтам ті чи інші аспекти сьогодення знайомі, тому автор не витрачає часу на роз'яснення певних речей чи подій. Фантаст же, натомість, зображує те, чого немає і, відповідно, те, чого він не міг спостерігати на власні очі (що позначається на рівні художніх прийомів). Відтак велика кількість новоутворень у художніх текстах є часто незрозумілими. Мова твору опосередкована, але вона може бути для нас як відкрита (тобто допомагати у сприйнятті), так і закрита (герметична), – як зазначає Ст. Лем у праці «Фантастика і футурологія», в якій через мовні спостереження аналізує фантастичні твори, зокрема англомовні та польськомовні [6].

Неодноразово письменник Володимир Єшкілєв у виступах перед читачами, на презентаціях чи у статтях акцентує увагу на стереотипній думці деякої частини реципієнтів про неможливість використання української мови для написання НФ. Ця глибоко поверхова позиція такого типу читачів доволі легко спростовується історією нашого національного письменства. Згадаймо бодай творчість Володимира Винниченка, який ще в 1924 році першим довів спроможність української мови для розвитку цього жанру (науковий винахід сонячної машини вченим-хіміком Рудольфом Штором), чи Олеся Бердника, Юрія Щербака та ін., де сучасні українські художники слова охоче використовують наукову термінологію, органічно вплітаючи її в канву творів. Зрештою, чи лише проблема в лексиці? Вочевидь, В. Єшкілєв своїм романом поставив собі завдання змінити цей стереотип сьогодні й вдало цим скористався, адже «Тінь попередника» пересипаний безліччю нових українських слів відповідної тематики – тезаурусом своєрідних професій (спеціаліст з ментального впливу ксеноморфів, техноархеолог, ксенобіолог) та

науковою термінологією (метазої, альдостерон, супремус), назвами різновидів спорядження (екзоскелет, смартган), дивних тварин (мацак, псевдокефалоподій) та істот (гирги, норми, г'орміти) тощо.

Роман, зважаючи на жанротворчі складові, цілком відповідає критеріям наукової фантастики. Щоправда, твір важко читається через ускладнену багатосюжетність, надмірну кількість персонажів та значне нагромадження фантастичної атрибутики. І, як правдиво зазначає у рецензії на книгу Інна Корнелюк: «… це текст не зовсім для гуманітаріїв. Або для гуманітаріїв, які цікавляться наукою й технікою, сучасною астрофізикою, нанотехнологіями» [5,1]. Аналізований роман знайде своїх читачів і поціновувачів, прихильників раціональної фантастики, адже це тільки перша книга із запланованої трилогії, яка доповнює сучасний український літературний процес та різноманітні художні явища національної наукової фантастики.

1. *Ешкилев В.* Украинская фантастика – час Быка / Владимир Ешкилев // Радуга. – Киев, 2012. – №1. – С.130-136.
2. *Єшкілєв В.*: «Майбутнє буде більш жорстким, тоталітарним і менш гуманним» /Володимир Єшкілєв // Офіційний сайт газети «Ратуша» [Електронний ресурс]. Режим доступу:http://ratusha.lviv.ua/index.php?dn=news&to=art&id=1463
3. *Єшкілєв В.* Тінь попередника /Володимир Єшкілєв. – К.: Ярославів Вал, 2011. – 393 с.
4. *Ковтун Е.* Художественный вымысел в литературе XX века. Учебное пособие / Елена Ковтун. – М.: Высш.шк., 2008. – 406 с.
5. *Корнелюк І.* Людське божество, чорні лебеді й всесвіт (не)можливого /Інна Корнелюк. Режим доступу: http://starfort.in.ua/page/tin-poperednykaй
6. *Лем С.* Фантастика і футурологія/ Станіслав Лем/ Режим доступу: http://www.litmir.me/br/?b=143678
7. *Олійник С.* Інтертекстуальні виміри роману Володимира Єшкілєва «Тінь попередника»/ Світлана Олійник/. Режим доступу: http://elibrary.kubg.edu.ua/1712/1/S_Oliinyk_Synopsys_1_GI.pdf
8. *Стужук О.* Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури XIX–XX ст.): Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / О.І. Стужук ; Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. – К., 2006. – 18 с.
9. Український фантастичний оглядач. – 2010. – № 3(13). – С.59-62.
10. *Suvin D.* Poetyka SF/ Darko Suvin// Spór o SF : antologia szkiców i esejów o science fiction / teksty wybrali Ryszard Handke, Lech Jęczmyk, Barbara Okólska. Poznań : Wydawnictwo Poznańskie, 1989. – 435s.

В статье проанализировано роман Владимира Ешкилева «Тень предшественника» сквозь призму категорий научной фантастики. Доказано, что произведение ивано-франковского писателя-фантаста органически вписывается в жанровую систему современной украинской фантастической литературы.

***Ключевые слова**: научная фантастика, критерии, жанр, иллюзия достоверности, В. Ешкилев.*

The article comprehends novel "The Predecessor's Shadow" ("Tin' Poperednyka") by Volodymyr Yeshkiliev through the prism of science fiction categories.It proves that Ivano-Frankivs'k speculative fiction writer's work fits well into the genre system of the Ukrainian fantastic literature.

***Key words**: science fiction, criterion, genre, illusion of authenticity, V. Yeshkiliev.*

УДК 82.0: 821.161.2
ББК: 83.0

Софія Сіренко

УРІЗЬКИЙ ТЕКСТ ГАЛИНИ ПАГУТЯК: ОКРЕСЛЕННЯ ПОНЯТТЯ

Статтю присвячено дослідженню проблемі взаємозв'язку простору та тексту; інтерпретовано прозу Галини Пагутяк («Гірчичне зерно», «Пан у чорному костюмі з блискучими гудзиками», «Урізька готика», «Захід сонця в Урожі», «Село Уріж та його духи») крізь призму міфопоетики та психоаналізу. Відправна точка дослідження – поняття урізького тексту. Автор статті вивчає хронотоп, символи, архетипи, сновидіння у творах письменниці.

***Ключові слова**: міф, хронотоп, символ, архетип, урізький текст.*

© Сіренко С., 2014–2015

Проза Г. Пагутяк, попри нашарування символічних, алегоричних, містичних елементів, філософську завантаженість, містить широке використання міфопоетики, що виявляється на різних рівнях структури текстів. Опираючись на дослідження В. Топорова «Петербург і «Петербурзький текст російської літератури», «Простір і текст», пропонуємо термін «урізький текст», який засвідчує, що проаналізовані тексти повістей «Гірчичне зерно», «Пан у чорному костюмі з блискучими ґудзиками», «Захід сонця в Урожі», роману «Урізька готика», збірки ессеїв «Село Уріж та його духи» становлять єдність, зумовлену локусом розгортання сюжету (село Уріж), суб'єкто-об'єктними відношеннями (Уріж як суб’єкт та об’єкт водночас), наявністю структури та міфотворчістю.

Простір і текст – взаємопов’язані явища, оскільки в змісті тексту знаходиться певний фрагмент дійсності, сам текст розгортається у вербальний простір, отож є матеріальним, має знак просторовості, розміщується в «реальному» просторі; простір є текстом, бо може бути зрозумілий як повідомлення, та поряд з іншими видами текстів утворює множинність, що розуміється як текст» [21, 226]. Про зв'язок двох категорій свідчать такі ознаки:

1) структурованість, наявність сукупність елементів, знаків, кодів;
2) семантика;
3) цільність, зв’язність;
4) відмежованість, окресленість;
5) «протяжність».

Міф розглядається вченими як культурний, філософський, літературний феномен. З різних поглядів це поняття означується як джерело знання [7, 91-105], яке неможливо здобути будь-якими сучасними способами. Воно має сакральний характер та відображає специфіку архаїчного мислення та логіки. Услід за Я. Поліщуком, ми номінуємо міф універсальним культурним феноменом, первісним кодом символів, смислів, світоглядних уявлень, архетипів, у вужчому значенні як цілісну, концептуальну, оформлену в певних сюжетах та образах стійку архетипну модель [15, 36]. У літературі міфи функціонують різнопланово: на сюжетному рівні як відтворення оповіді; міфологічні елементи-вкраплення, не мають сюжетотворчої функції [2, 58].

Міфопоетичні елементи функціонують в урізькому тексті різнопланово: на рівні хронотопу (вирізняється міфопоетичний часо-простір, сновидіння виконують функцію «розмивання» подієвої канви), у вигляді реліктів архаїчних уявлень і вірувань, мотивів.

Уріж у творах Г. Пагутяк – нетривіальний. По-перше, село постає як місце, несхоже та інші місця. Це унікальний простір, який живе своїм життям, незважаючи на історичний розвиток та події. Село ніби «законсервоване», застигле у своєму хронотопі: «Ніщо не зникло. Воно продовжує існувати в міфологічному часі і просторі» [13, 168], і «світ в Урожі змінюється повільно» [13, 147]. Винятковість простору зумовлена такими чинниками: своєрідністю мислення уріжців, внутрішньою організацією часопростору.

До означення простору можна підійти з двох боків, що формують протилежні погляди на Уріж. За одним із них, село – «серединний світ поміж ворожими світами», «затулений долонями Господа [14, 83], місце, «де все доцільне і поважне» [12, 7], за іншим, – «клятий» [12, 11], «підступна планетка» [12, 12], «поглинуте думами» [14, с. 189], «похмуре місце» [14, 206], «населений померлими і духами» [14, 206], «темне забобонне скопище людей» [14, 69].

Уріж для селян – сакральний, «свій» світ, що не терпить чужих: «Кожен, хто приходив до Урожа, був для нього чужорідним тілом, скалкою в оці, бо найменші зміни могли призвести до катастрофи» [14, 65], «чужому тут було зле», «Уріж не приймає чужого і не дає свого» [12, 19].

Уріж є закритим простором перш за все для цивілізації, прогресу. «Прогрес не дійшов до Урожа, але страх перед ним зменшився» [14, 97]. Він – самодостатній, живе своїм життям, будь-яка зміна може призвести до зміни устрою, циклічності. А те, що загрожує Урожеві або чуже йому, – простір відштовхує, знищує. Тут сталий порядок, організація, «де кожен мав власне місце й не потребував чужого» [14, 43].

Простір має сильну ауру та притягує до себе як автохтонів, так і прийшлих. Уродженцям села, «своїм», Уріж дає силу, чужинців відштовхує, забираючи її в них («Захід сонця в Урожі», «Урізька готика»).

Уріж – топос, до якого сходяться всі дороги та вісь, навколо якої уріжці обертаються. Жінка («Захід сонця в Урожі») подорожує «по світах з вісімнадцяти років» [12, 7], проте завжди повертається до Урожа. Моряк («Захід сонця в Урожі»), що народився тут, через багато років все ж таки оселяється в Урожі. Отець Антоній

(«Урізька готика») не може залишити село, бо надто сплівся з ним в єдине ціле: «прожив шістдесят п'ять літ в Урожі й зрісся з ним, як одне дерево зростається з іншим, коли ростуть близько» [14, 77], «міцно зрісся зі своїм народом» [14, 127]. Священик не може покинути села, бо «всохнуть обоє» [14, 77]: воно не може без отця Антонія і навпаки. Завдяки цьому «з Урожем не ставалося найгіршого» [14, 150].

Простір виконує роль матері для своїх жителів: село – «ніби мама: ніде так не є добре, як коло неї [землі. – *С. С.*]» [14, 118].

Як бачимо, Уріж постає живим організмом, що має сильну ауру, здатен відкидати все чужорідне для себе та прихильно ставиться до «своїх дітей», відчуває, співчуває, може надавати силу чи забирати її, тобто утверджується як суб'єкт. Як об'єкту йому притаманні просторові характеристики, певна структура та організація, сакральність.

У структурі моделі Урожа бачимо поєднання горизонтальної та вертикальної. Так, село знаходиться біля підніжжя гори (гора – центр світу за міфологічними уявленнями). Як відомо, вона з'єднує землю з небесною сферою, а це свідчить про те, що будь-який простір, розташований біля неї, сакральний. Це вияв вертикальної структури.

Складовою частиною урізького простору є шлях. Дорога ділить Уріж на дві частини, тобто виконує функцію поділу простору. Місця старих доріг були неспокійними, а особливо роздоріжжя. Дорога завжди асоціювалася з виходом у широкий світ, «чужий» простір. Саме через неї в Уріж приходили «чужорідні» тіла, що могли йому нашкодити. З шляхом пов'язувався обряд ініціації. Міфологему дороги у творах Г. Пагутяк можна поділити на два типи – дорога мертвих та дорога живих, часто вони перетинаються.

У селі люди настільки пов'язують себе з простором, що відбувається ототожнення макро- і мікрокосму. Важливим є зв'язок кожного елемента простору. Зв'язок села і жителів простежується не лише на образах творів, але й у стосунку до авторки, оскільки, часто згадуючи Уріж в текстах, Г. Пагутяк повертається до свого рідного дому, простору і розуміє, що складає з ним одне ціле. «Уріж завжди був моїм світом», – стверджує вона [13, 168].

Міфопоетичність хронотопу підкреслена релігійними віруваннями: співіснуванням християнства й архаїчних форм (анімізму, тотемізму, магії); наявністю реліктів у свідомості уріжців давніх космогонічних уявлень. Часто Уріж означується як «похмуре місце, занурене у темні води ще передхристиянських вірувань, населений душами померлих і духами» [14, 206]. У свідомості уріжців діють закони аналогії та тотожності: те, що відбувається в «цьому» світі, відбувається і в «тому». Відбиток космогонічних уявлень спостерігаємо у повісті «Захід сонця в Урожі», де героїня порівнює простір із яйцем: «Я живу в цьому яйці, яке плаває, зараз в мирних потоках дощу» [12, 7] та позиціонує його як сакральний простір, що знаходиться на підвищенні та ніколи не затопиться водою. Звідси можна вивести уявлення про Уріж як рай. Релікти вірувань спостерігаємо: в обожненні землі як матері, розумінні землі як порожню субстанцію, в якій міститься пекло; у повір'ях, порівнянні душі людини з птахом [11, 138]. У повісті «Пан у чорному костюмі з блискучими ґудзиками» відображений час зустрічі з мертвими – період, «коли двері вговорили». Це, безперечно, асоціюється із задушними днями, вшануванням померлих родичів. Тут втілено перегук з кельтським Самайном, що символізував кінець року і початок наступного, тоді час зупинявся, люди згадували померлих родичів, які повертались до рідних домів.

Розглянемо оніричну складову урізького тексту.

У повісті «Гірчичне зерно» зображується сновидіння як мотив, що виконує функцію вставного епізоду, ретардації та виявляється у ролі мандрівки в потойбіччя. При цьому семантика смерті і сну накладаються. Михайло Басараб слабне після супроводу сина в дорогу та засинає. Сновидіння відображає стан персонажа та плавно переходить у подорож «тим» світом. Її проводить покійний Лесь Козловський, друг молодості («Мрець Вергілій» [15, 73]). Тут відтворюється двовимірна модель світу «цей – той», світ живих – світ мертвих.

З Андрієм («Пан у чорному костюмі з блискучими ґудзиками») відбуваються дивні речі, немов уві сні: зустріч із Паном у чорному костюмі та допомога в дивному обряді звільнення його нареченої. При цьому межі дійсності та сну розмиваються, що підкреслює міфопоетичність тексту.

Сни Жінки («Захід сонця в Урожі») мають різне символічне значення. У одному із сновидінь вона бореться з потворою. Тут реалізуєть-

ся, по-перше, страх героїні, по-друге, боротьба з Тінню, ініціаційна боротьба, до якої Жінка не була готовою, оскільки у двобої вона не перемогла. Сновидіння повторюється, отже, страх не зникає, тому героїні потрібно змінити внутрішній стан та зовнішні обставини. Наступне сновидіння розтлумачує сама героїня: «Мені приснилась моя хата, яка стояла у воді. «Вона плаче за тобою», – сказав хтось, і я побачила незнайомого чоловіка у барвистому лахмітті з очима, як жаринки. Але я не повірила. Схоже було на те, що, коли я копала на городі, викопала джерело, і воно заливає хату. «Попробуй воду», – сказав той чоловік і подав мені склянку. Вода була солона. «То морське джерело», – сказала я. Я з'їм тебе, – заявив чоловік у барвистому лахмітті. – Бо я опир. Я з'їм тебе, коли наздожену. Тікай». І я побігла до церкви, але виявилось, що її немає, лише порожнє місце. «Певно, пішла під землю», – подумала я і побігла до панського дому, бо звідти можна вибігти на терасу, а з тераси зістрибнути вниз. Там є порожня і смердюча силосна яма. Опир не відчує запаху моєї крові» [12, 41]. Сон втілює страхи жінки перед своїм чоловіком (опир), барвисте лахміття якого – прикраса поганого життя з ним. Вода, по-перше, символ несвідомого, по-друге, лоно матері, де героїня прагне захиститися. Солена вода з джерела – натяк на Моряка, якого Жінка зустріла біля криниці. Важливо підкреслити те, що чоловік уві сні намагається догнати героїню. Він, на її погляд, бажає за неї поборотися з Моряком. Оскільки Жінка згрішила, церква для неї зачинена. З тераси панського дому видно захід сонця, проте у сновидді там яма. Отож героїня не може досягти гармонії.

У наступному сновидінні Жінка перебуває у розрідженому просторі, де до неї наближається велика куля, яка має її поглинути. Причину давнього сну героїня вбачає в «ембріональному спогаді» [12, 52]. Тут проглядається втілення страхів та відчуття небезпеки, лиха, що супроводжувало її протягом життя. Сновидіння як ритуальне дійство сниться героїні перед смертю Чоловіка: «Я беру в руки гребінь і проводжу ним по волоссі. [...] Ось уже нічого нема на голові. Зуби легко виймаються з рота. Я їх кладу на коліна, не викидаю, наче вони ще знадобляться. Шкіра злазить клаптями. Я здираю її наосліп» [12, 60].

Сновидіння Чоловіка («Захід сонця в Урожі») варто інтерпретувати крізь призму юнгіанського трактування. Він побачив маму, схилену над колискою. «Там лежить гола дитина і вираз у неї відразливий, наче у диявола. Я зразу усвідомлюю, що це нечиста сила і її треба позбутися. Хапаю дитину за ноги й б'ю нею об стінку, незважаючи на крик і плач матері» [12, 12]. Дитина – втілення, без сумніву, архетипу Дитини, що є ретрансляцією майбутнього. Оскільки Чоловік вбиває дитину, його очікують неприємні події. Йдеться також і про страждання персонажа, конфліктні ситуації у сім'ї. В образі немовляти герой міг побачити себе, диявольська сутність – не що інше, як негативні риси. Чоловік не визнає власних недоліків, тому інсценує вбивство, адже легше знищити, аніж краще роздивитися. У сні Чоловік плаче та скрикує, що свідчить про визнання своєї помилки щодо прийнятого рішення (вбивства). Після остаточного розриву стосунків йому сниться дружина: «[…] Хтось гладить мене по голові. Дивлюся, моя жінка. Сльози течуть у неї по лиці. «Що з тобою? – питаю. – Чого ти плачеш? – «Я не плачу. Я цілу ніч простояла під дощем. То вода. – Чого ж ти не зайшла до хати?» – «Ти замкнув двері. Я стукала, ти не чув». Вона лягає до мене в ліжко. «Я трохи зігріюся і знову піду» – «Куди?» – «Під дощ. Хіба ти не знаєш, що я мушу пильнувати, аби дощ не завалив неба?» [16, 49]. Сновидіння містить нереалізоване бажання героя повернути жінку до себе. Він хоче, щоб вона шкодувала за тим, що вчинила. Зачинена хата свідчить про закритість Чоловіка для неї. Водночас він все-таки прийняв би її до себе «божевільною, хворою або мертвою» [12, 49]. «Пильнувати, аби дощ не завалив неба» – прояв неадекватності з його точки зору.

Оркові («Урізька готика») сниться «ніби він йшов до школи, але чомусь повернув до панського дому, білого, до плеканого, з корчами руж на просторому подвір'ї. Брама була відчинена, проте він не насмілився туди увійти. У церкві озвався дзвін, ніби хотів його завернути. Хлопець знав, що пан дідич його кликав, і тому він тут. Але щось підказало йому, що вже запізно: пан щойно поїхав» [14 46]. Зміна керунку – прагнення до кращих змін (тому дім «доплеканий»). Брама, як і двері, символ ініціації. Отож до неї хлопець неготовий.

У тексті межі між сном, видінням і художньою дійсністю розмиваються, що підкреслює втілення уявлення про сон як тимчасову смерть на період ночі, коли душа перебуває поміж світами.

У розглянутих текстах порушуються близькі екзистенційні, загальнофілософські проблеми, що по-різному інтерпретуються. Попри тематичне розмежування, об'єднувальним фактором тексту Г. Пагутяк є герметизм, що втілюється завдяки імпліцитним міфологічним мотивам, онірицi, символам, архетипам, віруванням.

Зв'язність структури із топосом формує настанову щодо її інтерпретації крізь призму просторовості. Герої ідентифікуються як «свої» (Жінка, Моряк, отець Антоній, Михайло Басараб) та «чужі» (Чоловік, Петро, Орест Безуб'яки, Юліан Стеблинський, пан Болеслав, Андрій) щодо простору. Уріж, у свою чергу, здійснює відповідно до цього позитивний чи негативний вплив.

На прикладі творчості Г. Пагутяк спостерігається яскраве моделювання міфопоетичного простору, для якого характерні: віддільність від Хаосу, закритість для «чужого», відкритість для «свого», священність; циклічність часу.

Проведення подальших наукових досліджень із теми простору як тексту є перспективним, що зумовлюється його актуальністю та сприяє повному осмисленню творчості Г. Пагутяк. Звернення до вище вказаної теми допомагає осягнути підтекст творів та поновому їх прочитати.

1. *Бахтин М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. Вопросы летаратуры и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – М: Художественная литература, 1975. – С. 234-402.
2. *Гурдуз А.* Міфопоетика літературного твору та міфопоетична парадигма: теоретичний аспект / А. Гурдуз // Зарубіжна література в школах України. – 2006. – № 6. – С. 57-59.
3. *Элиаде М.* Священное и мирское / М. Элиаде. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.
4. *Зборовська Н.* Психоаналіз і літературознавство: Посібник / Н. Зборовська. – К.: «Академвидав», 2003. – 392 с.
5. *Лихачев Д.* Внутренний мир художественного произведения / Д. Лихачев // Вопросы литературы. – № 8. – 1968. – С. 74-87.
6. *Лотман Ю.* Структура художественного текста // Лотман Ю. Об искусстве / Ю. Лотман. – СПб.: «Искусство – СПБ», 1998. – С. 14 – 285.
7. *Майданов А.* Миф как источник знания / А. Майданов // Вопросы философии. – 2004. – № 9. – С. 91-105.
8. *Мелетинський Є.* Що ж таке міф? / Є. Мелетинський // Всесвіт. – 1997. – № 10. – С. 212-222.
9. Мифы народов мира: Энциклопедия: Гл. ред. С. Токарев. – 2-е изд. – В 2 т. – М.: «Советская Энциклопедия», 1980. – Т. 1. – 672 с.
10. Мифы народов мира: Энциклопедия: Гл. ред. С. Токарев. – 2-е изд. – В 2 т. – М.: «Советская Энциклопедия», 1982. – Т. 2. – 720 с.
11. *Пагутяк Г.* Гірчичне зерно: Повісті / Г. Пагутяк. – К.: Радянський письменник, 1990. – 231с.
12. *Пагутяк Г.* Захід сонця в Урожі: Романи, повісті, оповідання, новели. 2-ге вид., переробл. і доп. / Г. Пагутяк. – Львів: ЛА «Піраміда», 2007. – 368 с.
13. *Пагутяк Г.* Село Уріж та його духи / Г. Пагутяк // Березіль. – 2012. – №1-2. – С. 167-174; №3-4. – С. 140-157; №5-6. – С. 117-136; №7-8. – С. 85-113.
14. *Пагутяк Г.* Урізька готика / Г. Пагутяк. – К.: ПП «Дуліби», 2009. – 352 с.
15. *Поліщук Я.* Поліфункціональність міфу в поетиці модернізму / Я. Поліщук // Слово і час. – 2001. – № 2. – С. 35-45.
16. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. – М.: Эллис Лак, 1995. – 416 с.
17. Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.
18. *Ткачик Н.* Міфопоетика простору в повістях Галини Пагутяк / Н. Ткачик // Вісник Прикарпатського університету. – Філологія (літературознавство). – Вип. XVII- XVIII. – Івано-Франківськ, 2008. – С. 35-40.
19. *Ткачик Н.* Міфологічна парадигма внутрішнього світу повісті Галини Пагутяк «Захід сонця в Урожі» // Антропологія літератури: комунікація, мова, тілесність // Studia methodologica. – Вип. 25 / Н. Ткачик. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка. – 2008. – С. 188-192.
20. *Топоров В.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – С. 259–367.
21. *Топоров В.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура / В.Топоров. – Москва 1983. – С. 227-284.
22. *Фройд З.* Вступ до психоаналізу / З. Фройд. – К.: Основи, 1998. – 709 с.
23. *Шмидт В.* Нарратология / В. Шмидт. – М.: Языки словянской куотиуры, 2003. – 312 с.
24. *Юнг К. Г.* Архетипи і колективне несвідоме / К. Г. Юнг. – Львів: Видавництво «Астролябія», 2013. – 588 с.
25. *Юнг К. Г., Фуко М.* Матриця безумия / К. Г. Юнг, М. Фуко. – М.: Алгоритм, Эксмо, 2006. – 384 с.

Статью посвящено исследованию проблемы взаимосвязи пространства и текста, интерпретировано прозу Галины Пагутяк («Горчичное зерно», «Господин в черном костюме с блестящими пуговицами», «Уризкая готика», «Закат солнца в Уроже», «Деревня Урож и его духи») сквозь призму мифопоэтики и психоанализа. Начальная точка исследования – понятие уризкого текста. Автор статьи изучает хронотоп, символы, архетипы, сновидения в произведениях писательницы.

***Ключевые слова**: миф, хронотоп, символ, архетип, уризкий текст.*

The article is dedicated to the research for problem of interdependence of space and text; Galyna Pahutyak's prose («Hirchychne zerno», «Pan u chornomu kostjumi z blyskuchymy guzykamy», «Urizka gotyka», «Zahid soncja v Urozi» «Selo Uriz ta joho duchy») though the prism of mythical poetics and psychoanalysis is interpreted. The starting point of this investigation is concept of uriz text. The author of the article studies chronotope, symbols, archetypes, dreams in writer's works.

Key words: *myth, chronotope, symbol, archetype, uriz text.*

УДК 82-057.4:7.0362
ББК 83.3(4Укр)5

Ірина Лис

ЕКСПРЕСІОНІЗМ ЯК ТИП ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ: РЕЦЕПЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО ТА ЗАРУБІЖНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

У статті проаналізовано генетико-типологічні особливості феномену експресіонізму крізь призму історико- й теоретико-літературознавчих досліджень українських і зарубіжних учених. Виокремлюються основні риси західноєвропейського інваріанта експресіонізму й обґрунтовуються перспективи вивчення генетико-типологічних особливостей його українського варіанта.

Ключові слова: *експресіонізм, вираження, ірраціоналізм, деформація, естетика потворного.*

Декілька десятків років відомі літературознавці й науковці-початківці дискутують навколо доволі неоднозначного літературно-мистецького явища під назвою «експресіонізм». У всіх спробах проаналізувати і чітко охарактеризувати цей творчий феномен з'являється велика кількість (часто суперечних одна одній) гіпотез, концепцій і трактувань, які, однак, не звужують оперативний простір для подальших досліджень експресіонізму. До того ж, має рацію Р. Мовчан: «Експресіонізм як загальноєвропейське мистецьке явище ніколи не був цілісним, не мав єдиної парадигми, викінченого теоретичного оформлення, навіть його генезис і нині залишається спірним» [14, 333]. На еклектичний характер і неоднорідність теоретичної бази експресіонізму звертає увагу Т. Васільчікова. Вона вважає, що окреслити зміст теоретичного ядра й уникнути розбіжностей у поглядах можна тоді, коли «стануть доступні і вивчені всі основні статті і маніфести адептів експресіонізму як літературного руху, що можливо тільки після введення в науковий ужиток змісту його періодичних видань – журналів «Штурм» («Sturm») і «Акціон» («Aktion»)» [4, 77]. Тобто зазначене явище зберігає актуальність і в теоретико-, і в історико-літературному аспектах. Відтак метою даної статті є аналіз наукових досліджень зарубіжних та українських науковців, узагальнення їхніх багатовекторних тлумачень та інтерпретацій задля формування максимально об'єктивної абстрактної моделі експресіонізму як певного літературно-мистецького феномену.

Уже на рівні довідкової літератури знаходимо визначення, за яким експресіонізм, в одній версії, – «*течія* авангардизму, що виникла в німецькому мистецтві як заперечення позитивістських тенденцій реалізму, натуралізму та імпресіонізму, як критичне переосмислення досвіду романтиків і символістів…» [11, 322]. За «Słownikom terminów literackich», – «авангардний *літературний напрям*», сформований на німецькому мовному просторі близько 1910 року і з тривалістю існування до кінця 20-х років XX століття [26, 114]. А на переконання Р. Гром'яка і Ю. Коваліва, – *стильова тенденція* авангардизму [12, 229]. Як бачимо, єдина концепція тлумачення даної дефініції у сучасному літературознавстві відсутня. Не було єдності у вивченні цього питання і в часи безпосереднього розквіту експресіонізму. Актуальним сьогодні залишається переконання відомого німецького теоретика К. Едшміда, що експресінізм – явище наднаціональне, не лише особливе «завдання мистецтва», а «вимога духу», «не програма стилю», а «питання душі», «проблема людства», тому «він існував в усі часи» [14, 333]. Не менш емоційну оцінку експресіонізму дав Ґ. Бенн: «Це останнє вели-

© Лис І., 2014–2015

ке мистецьке піднесення Європи, це остання творча напруга», але водночас – «конгломерат, гадина, лохнеське чудовисько, ку-клус-клан» [7, 43].

Безперечно, наукове осмислення експресіонізму як літературного напряму на східноєвропейському ґрунті, й українському зокрема, розпочалося у 20-х роках ХХ століття. Неабияку цінність має стаття О. Вальцеля «Імпресіонізм та експресіонізм у сучасній Німеччині» (1922). Назвавши ранній німецький натуралізм передекспресіонізмом [3, 42], О. Вальцель автоматично надав цьому явищу «статус мандрівника», необмеженого у часі. Актуальними залишаються збірники статей «Експресіонізм» під ред. Є. Браудо і Н. Радлова (1923) і «Експресіонізм та експресіоністи: Література, малярство, музика сучасної Німеччини» під ред. С. Савченка (1929). Зокрема розвідка С. Савченка «Експресіонізм у німецькій драмі», в якій порушено питання становлення, формування і основних рис поетики експресіонізму, стала фундаментальною у багатьох дослідницьких проектах.

Не слід залишати поза увагою міркування Юрія Клена (Освальда Бургардта), викладені у статті 1925 року «Експресіонізм у німецькій літературі». Український поет, критик і перекладач зазначає: «Серед різноманітних напрямів ще не досить викристалізувалось те, що зветься експресіонізмом, щоб можна було вже тепер це поняття фіксувати… Поки що тільки ясно, що експресіонізм об'єднує тепер багато різних течій, які важко між собою погодити. Ми, мабуть, не помилимося, коли скажемо, що це не є певний літературний або мистецький напрям, не яка-небудь програма, а світовідчування» [9, 250]. Кажучи про експресіонізм як про світовідчування, Юрій Клен виділяє емоційність і суб'єктивність сприйняття навколишнього світу. Він відкидає будь-яке копіювання дійсності й акцентує на особистісному ставленні автора до зображуваного. Глибоким, на нашу думку, є Бургардтовий аналіз творів К. Едшміда і Г. Кайзера. Наприклад, у К. Едшміда Юрій Клен помічає ненависть до традиції, до «ходячих» слів і понять, концентрацію надзвичайного й екзотичного, проповідування культу сильної індивідуальності та ідеалізацію динамічності життя [9].

Наступний етап теоретичного обґрунтування експресіонізму як мистецького напряму припадає на 1960-1980 роки. У 1966 році було опубліковано колективну монографію під ред. Г. Недошівіна «Експресіонізм. Драматургія. Живопис. Графіка. Музика. Кіномистецтво», позначену ідеологічною упередженістю, притаманною радянській епосі. Називаючи експресіонізм «бунтом на колінах» і «повстанням слабких» [16, 26], Г. Недошівін дає йому досить виразну узагальнену характеристику: «Експресіонізм тяжіє до всього хиткого, несталого, неврівноваженого як у духовному вираженні образу, так і у формі; він то припускається навмисної грубості, то намагається оперувати настільки витонченими нюансами переживань, що вони втрачають будь-який реальний смисл і духовну змістовність…» [16, 16]. Коментуючи погляди літературознавця на феномен експресіонізму, К. Шахова зазначає, що, попри всю різкість оцінки, в якій відчувається неприйняття напряму «офіційним прихильником реалізму», у його статті сформульовано «головні гасла-принципи експресіонізму – спрощення форм, відмова від деталізації, певне огрублення, узагальнення і лаконізм з величезним внутрішнім напруженням, творення «нового світу», «нової реальності», вираз внутрішнього бачення художника на полотні чи на папері» [24, 43-44]. Найпоказовіші філософсько-естетичні розробки І. Кулікової та Ю. Борєва також стали об'єктом гострої критики сучасних науковців. Так, О. Осьмак відзначає, що ці дослідники «намагаються якось ідеологізувати мистецтво експресіонізму, подати його у контексті боротьби за вихід із економічної кризи» [18, 59]. Однак вона не заперечує важливості ідеї І. Кулікової щодо психоаналітичного підґрунтя напряму, питання його хронологічних меж і теоретичного забезпечення. Солідаризуємося з міркуванням О. Оніщенко, що відпрацювання нової моделі експресіонізму доцільно починати з аналізу існуючих розробок представників старшого і молодого покоління, з урахуванням надбань і прорахунків, що з'явились на цьому шляху [17, 15].

Якщо радянські критики вперто заперечували існування експресіонізму, то у Німеччині в 1975 році було опубліковано монографію С. Вієтти і Г.- Ґ. Кемпера, яка стала найповажнішою спробою теоретичного узагальнення феномену експресіонізму. Автори праці обґрунтували концепцію, за якою експресіонізм

– це ціла епоха, це явище загальноєвропейського масштабу.

Як відомо, більшість науковців акцентують, що експресіонізм утвердився на противагу імпресіонізмові. Про опозицію в характеристиці імпресіонізму та експресіонізму, які «зударилися своїми протилежними світоглядними настановами на переломі 19 і 20 сторіч», зазначає зокрема О. Черненко [23, 10]. Такої ж думки дотримуються Д. Наливайко [15, 159] і В. Пахаренко [19, 54]. А ось на переконання Г. Яструбецької, «експресіонізм, у всякому разі в українській літературі, виник не на противагу імпресіонізму, він став «особливою» формою імпресіонізму, «світлом» імпресіоністичного Абсолюту, «мозком душі» імпресіонізму» [25, 45].

Відомо, що експресіонізм сформувався як реакція на реалістичний тип творчості, який базувався на філософії позитивізму та емпіризму й акцентував увагу на вимозі об'єктивізму в мистецтві. Та найбільш суб'єктивним й індивідуалізованим серед напрямів реалістичного типу творчості вважається власне імпресіонізм [6, 252]. Імпресіоністи намагалися досягти об'єктивного пізнання світу через відтворення моментальних вражень від дійсності, цілісного настрою від її сприйняття і цим продовжували традицію реалістичного типу творчості. «Принцип миттєвості, а отже, арабесковості, принцип враження – визначальний в імпресіоністів» [25, 41]. Проти міметичності й раціоналізму виступили експресіоністи, а визначальною естетичною категорією стало вираження (експресія). Для них важливим стає, щоб мистецтво виражало свідомість людини, її внутрішні переживання та емоції. Для експресіоніста, писав К. Едшмід, справжня реальність знаходиться у ньому самому: «…Ніхто не сумнівається, що існуюча перед нами зовнішня реальність не може бути справжньою. Вона повинна створюватись нами. Зміст предмета потрібно шукати поза видимістю, …картині світу потрібне чисте, неспотворене відображення. А вона міститься тільки в нас самих» [8, 9].

Слід зауважити, що генетично експресіонізм пов'язаний не лише з імпресіонізмом (як діалектичне заперечення-успадкування його доктрини), але і з іншими напрямами, зокрема символізмом (поетизація смерті, як у Бодлерових «Квітах зла») і особливо натуралізмом (від схожості завдань – засобами епатажу, скандалу привернути увагу реципієнта, достукатися до його серця, розворушити його нерви, пробудити його від апатії; до техніки – деталізований опис дискомфортних картин життя, контрастність кольорів і образів, що межує з гротескністю, естетика «потворного»). Щоправда, натуралісти, описуючи вади і «виразки» суспільства, тяжіли до об'єктивізму, чітких предметних форм; експресіоністи частіше вдаються до гіперболізації «потворного», до суб'єктивізму, що межує з соліпсизмом, до деформації предметного світу. Про допустимість естетики «потворного» в літературній творчості писав у геніальному трактаті «Із секретів поетичної творчості» (1898) І. Франко: «…Для поета, для артиста нема нічого гарного ані бридкого, прикрого ані приємного, доброго ані злого, характеристичного ані безхарактерного. Все доступно для його творчості, все має право доступу до штуки. Не в тім, які речі, явища, ідеї бере поет чи артист як матеріал для свого твору, а в тім, як він використає і представить їх, яке враження він викличе при їх помочі в нашій душі, в тім однім лежить секрет артистичної краси…» [22, т. 31, 118].

Очевидним, на наш погляд, є діалектичний зв'язок експресіонізму і сюрреалізму, яких зближує передусім спільне світоглядно-філософське підґрунтя (інтуїтивізм А. Берґсона, теорія психоаналізу З. Фройда, вчення про роль фантазії у мистецтві В. Дільтея). Проголошена сюрреалізмом теза про сферу підсвідомого як джерело мистецтва, визначила певні домінантні зацікавлення, які мають місце в поетиці обидвох напрямів. Це увага до напівбожевільних психічних станів, інстинктивних імпульсів, галюцинацій, снів і сновидінь. У нестійкому хаотичному світі сюрреалісти розглядають «потік свідомості» як точку опори, як щось єдино правильне, суттєве у скомпрометованій дійсності [6, 267]. А основою експресіонізму була навмисна деформація тієї самої дійсності, зумовлена бажанням оголити найглибші (свідомі та підсвідомі) людські почуття. На думку Л. Андреєва, «лише експресіоністичне вихлюпування «нутра» здатне відкрити істину, оголити духовну субстанцію» [1, 11].

Хоч експресіонізм найпотужніше заявив про себе в Німеччині, його не можна репрезентувати як винятково «німецьке явище» чи «специфічний німецький феномен», адже па-

ралельно він розвивався й у мистецтві інших країн − Чехії, Польщі, Болгарії, Росії, Румунії, Угорщини. Маючи суспільно-історичні та світоглядно-психологічні передумови, синтезуючи різні національні традиції та особливості художньої свідомості, експресіонізм як спосіб образного вираження став явищем міжнаціональним. Тому не оминув експресіонізм і мистецтва України, зокрема й у літературі. Адже «у плані суспільної заангажованості він був споріднений з ідейно-естетичними засадами української літератури і просто-таки не міг бути не сприйнятий нею» [2, 62]. В Україні засадничі елементи експресіоністичної естетики проявилися вже наприкінці XIX – на початку XX ст. в новелістиці Василя Стефаника, який «зумів створити синтезу національного первня з уселюдським, отже, поєднати любов до української людини з модерним світоглядом та з модними на той час засобами мистецького вияву. Точніше: він прищепив експресіонізм на український ґрунт, втілив його в українську народну тематику, до того ж надихав його чаром української природи та фольклору» [23, 8]. І тут слід віддати належне українсько-канадській дослідниці О. Черненко, яка одна з перших у кінці 80-х рр. XX ст. сміливо порушила цю проблему в монографії «Експресіонізм у творчості Василя Стефаника», науково обґрунтувала історичні та філософсько-світоглядні передумови виникнення експресіонізму, проаналізувала творчість В. Стефаника в дусі експресіоністичного типу художнього мислення, провівши паралелі з С. Пшибишевським та Ф. Кафкою.

На початку 90-х рр. XX ст. в українському літературознавстві відбулося наукове переосмислення положень експресіоністичної поетики. Предметом багатьох досліджень стали твори В. Стефаника, О. Турянського, М. Яцкова, О. Довженка, М. Куліша, М. Хвильового, В. Винниченка, І. Дніпровського, М. Бажана, П. Тичини, Т. Осьмачки. Як переконують праці О. Черненко, Г. Сиваченко, К. Шахової, А. Печарського, Г. Яструбецької, В. Барчан, Н. Шумило, С. Хороба, Т. Гаврилива, «розпізнавальні ознаки експресіонізму набувають в українській літературі особної виразності й акцентування в національній філософсько-історичній, мистецькій, культурологічній традиції, зокрема у контексті рис етнопсихологічної організації, приміром, її кордоцентричної складової, специфічних релігійно-етичних особливостей, національного світогляду і світовідчуття, алгоритмів поведінки тощо» [20, 105].

Досліджуючи творчий доробок І. Франка, який «у власних естетичних пошуках часом випереджав розвиток світового літературного процесу», Р. Голод також простежує ознаки, характерні для творчості експресіоністів. Науковець зазначає, що «в поетичних творах І. Франка і в його прозі міститься чимало доказів практичного втілення в художній творчості теоретичних постулатів ідейно-естетичної концепції письменника, близьких до положень експресіоністичної доктрини» [6, 258].

Новаторською у руслі компаративних студій стала розвідка Н. Мафтин «Поетика експресіонізму в романі Осипа Турянського «Поза межами болю» та повісті Леоніда Андреєва «Червоний сміх»», у якій шляхом типологічного зіставлення авторка констатувала близькість двох творів на проблемно-тематичному, жанровому і художньо-образному рівнях. На переконання дослідниці, «український та російський письменники продемонстрували у своїх творах яскраві вияви ідіостилів», зберігши при цьому «філософську й стильову константи західноєвропейського експресіонізму» [13, 31].

Зауважимо, що інтерпретація експресіонізму як самодостатнього явища в українській літературі відбувається на рівні досліджень творів окремих авторів, тоді як західноєвропейська критика репрезентує ще й потужні праці довідково-енциклопедичного ґатунку. Приміром, «Довідник авторів і книг експресіонізму» П. Раабе (1992) містить відомості про 347 авторів, імена більшості яких залишилися поза увагою дослідників. Системний характер має монографія «Література експресіонізму» Т. Анца (2002), одного з найґрунтовніших знавців напряму. Надзвичайно вагомою є російськомовна публікація «Енциклопедії експресіонізму» (2003) французького науковця Л. Рішара, у якій подано не лише розгорнуту панораму особливостей напряму, а й 238 біографій його представників та чимало ілюстрацій. Л. Рішар сприймає експресіонізм «не у вигляді чітко визначеного музейного експонату», а як «рівняння з кількома невідомими» [21, 393]. Адже хронологічні дані щодо запровадження самого терміна «експресіонізм» дещо розмиті й неоднозначною є приналежність до цього напряму деяких митців.

Отже, літературознавці тлумачать експресіонізм по-різному: як добу, як рух, як течію чи як напрям. Апологети експресіонізму вважають його «спалахом», критики – «діагнозом» [7, 5]. Однак, на наше переконання, це цілісна, послідовна і самостійна одиниця світового літературного процесу, й українського зокрема. Незважаючи на недовготривале існування (порівняно з романтизмом чи реалізмом), зумовлене ущільненням у XX ст. часово-просторових відношень, експресіонізм упевнено займає місце в ієрархічній системі літературних напрямів.

Д. Чижевський висловлював свого часу тезу про так звану неповноту українського літературного процесу. Але на прикладі експресіонізму ми можемо пересвідчитися в тому, що за неповноту української літератури часто видається неповнота *історії* української літератури. Ця історико-літературознавча неповнота в контексті експресіоністичного мистецтва зумовлена як суб'єктивними (недостатньою увагою дослідників до самобутнього явища), так і відповідними об'єктивними (ідеологічне табуювання напряму в часи панування в літературознавстві вульгарного соціологізму) чинниками. Тож глибше усвідомлення генетико-типологічних особливостей феномену експресіонізму як певного міжнаціонального інваріанта спонукатиме до подальшого дослідження історико- й теоретико-літературної значущості напряму в національному літературному процесі, а відтак сприятиме спростуванню все ще існуючих стереотипів про відсутність цілих мистецьких пластів в українській літратурі.

1. *Андреев Л.* Сюрреализм / Л. Андреев. – Москва: Высшая школа, 1972. – 231 с.
2. *Барчан В.* Експресіоністична естетика й мистецька свідомість в Україні 10-20-х рр. XX ст. / В. Барчан // Київська старовина. – 2010. – № 6. – С. 61-69.
3. *Вальцель О.* Импрессионизм и экпсрессионизм в современной Германии (1890-1920) / О. Вальцель // СПб. – 1922. – С.80-92.
4. *Васильчикова Т.* Теоретические основы немецкого литературного экспрессионизма / Т. Васильчикова // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. – 2006. – № 2. – С. 76-85.
5. *Гаврилів Т.* «Сутінки людства»: від симфонії новітньої поезії до документа літературного експресіонізму / Т. Гаврилів // Вікно в світ. – 2001. – № 1. – С. 43-53.
6. *Голод Р.* Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття / Р. Голод. – Івано-Франківськ: Лілея НВ, 2005. – 281 с.
7. Експресіонізм: [зб. наук. праць / упоряд. Т.Гаврилів]. – Львів: ВНТЛ – Класика, 2004. – 175 с.
8. Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / [Л. Ришар; Науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачев; Пер. с фр.]. – Москва: Республика, 2003. – 432 с.
9. *Клен Ю.* Експресіонізм у німецькій літературі / Ю. Клен // Вибрані твори. Поезія, спогади, статті. – Дрогобич: НВЦ «Каменяр», 2003. – С. 250-256.
10. *Куликова И.* Экспрессионизм в искусстве / И. Куликова. – Москва: Наука, 1978. – 181 с.
11. Експресіонізм // Літературознавча енциклопедія у 2-х т. / Уклад. Ю. Ковалів. – т. 1⁻ Київ, 2007. – С. 322-325.
12. Експресіонізм // Літературознавчий словник- довідник / Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. ⁻ Київ: Академія, 1997. – С. 229-230.
13. *Мафтин Н.* Поетика експресіонізму в романі Осипа Турянського «Поза межами болю» та повісті Леоніда Андреєва «Червоний сміх» / Н. Мафтин // Слово і час. – 2011. – №10. – С. 24-32.
14. *Мовчан Р.* Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі / Р. Мовчан.–Київ: Стилос, 2008. – 544 с.
15. *Наливайко Д.* Искусство: направления, течения, стили / Д. Наливайко. – Київ, 1985. – 365 с.
16. *Недошивин Г.* Проблема экспрессионизма // Экспрессионизм: Сб. ст.: Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Кино / Под. ред. Г. Недошивина. – Москва: Наука, 1966. – С. 8-36.
17. *Оніщенко О.* Експресіонізм: досвід комплексного аналізу / О.Оніщенко // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Збірник наукових праць. – Київ, 1998. – Вип. 2, Ч. 2. – С. 15-27.
18. *Осьмак О.* Експресіонізм: проблема термінології і становленя проблематики // Теоретичні проблеми художньої культури. – Переяслав-Хмельницький, 1995. – Вип. 1. – С. 59-61.
19. *Пахаренко В.* Імпресіонізм. Експресіонізм / В. Пахаренко // Українська мова і література в школі. – 2002. – № 1. – С. 52-57.
20. *Петренко Л.* Джерела та самоусвідомлення українського експресіонізму (на матеріалі поезії і прози початку XX століття) / Л. Петренко // Вісник Прикарпатського університету. Філологія (літературознавство). – Івано- Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського університету імені Василя Стефаника, 2007. – Вип. 13-14. – С. 103-109.
21. *Толмачев В.* Экспрессионизм: конец фаустовского человека // Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / [Л. Ришар; Науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачев; Пер. с фр.]. – Москва: Республика, 2003. – С. 389-401.
22. *Франко І.* Із секретів поетичної творчості. // Франко І. Зібрання творів: У 50-тт. – Т. 31. – К.: Наукова думка, 1981. – С. 45 – 119.
23. *Черненко О.* Експресіонізм у творчості Василя Стефаника / О. Черненко. – Мюнхен: Сучасність, 1986. – 234 с.
24. *Шахова К.* Експресіонізм у німецькому малярстві / К. Шахова // Експресіонізм: [зб. наук. праць / упоряд. Т. Гаврилів]. – Львів: ВНТЛ – Класика, 2002.– С. 34-48.

25. *Яструбецька Г.* Експресіонізм – імпресіонізм: стильова опозиція чи дифузія? / Г. Яструбецька // Слово і час. – 2006. – № 2. – С. 39-45.

26. Słownik terminów literackich / pod. red. Janusza Sławinskiego. – Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdansk, Łódż. – 1988.

В статье проанализированы генетико-типологические особенности феномена экспрессионизма сквозь призму историко- и теоретико-литературоведческих исследований украинских и зарубежных ученых. Выделяются основные черты западноевропейского инварианта экспрессионизма, обосновываются перспективы изучения генетико-типологических особенностей его украинского варианта.

Ключевые слова: *экспрессионизм, выражение, иррационализм, деформация, эстетика уродливого.*

In the article, the genetic and typological peculiarities of the expressionism phenomenon are analyzed through the prism of historic, theoretic and literary studies investigations of the Ukrainian and foreign scientists. The main features of the Western European invariant of the expressionism are distinguished and the perspectives of studying the genetic and typological peculiarities of its Ukrainian variant are grounded.

Key words: *expressionism, expression, irrationalism, deformation, monstrous aesthetics.*

Степан Хороб

«ВІЗАНТІЙСТВО»: ШЕВЧЕНКОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ

Бігун О. А. **Byzantinum: pro et contra. (Амбівалентність візантійства у творчості Тараса Шевченка). – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2014. – 412 с.**

Оцінюючи в порівняльно-типологічному аспекті низку важливих літературознавчих питань, що пов'язані з духовно-релігійною традицією у мистецьких творах, можемо з упевненістю кваліфікувати монографію Ольги Бігун "Амбівалентність візантійства у творчості Тараса Шевченка" як новаторську і проблемно-пошукову, як таку, що відповідає вимогам сучасної науки про художню компаративістику.

Використавши в основному екзегетичний та порівняльно-типологічний методи, авторка вдало здійснила системний аналіз реалізації креативних компонентів християнства (Пресвята Трійця, маріологічні і сотеріологічні догмати, теодицея, поняття "святості", "соборності", образи книги, храму, концепт "гріха", церковнослов'янська мова, міфологема "слова", аскетична традиція тощо) у давньоруській літературі та творах Т. Шевченка. Оскільки культурно-цивілізаційний вплив візантійства на українських теренах на століття уперед позначився на підходах до художнього освоєння дійсності, дослідниця аргументовано застосовує христологічну інтерпретацію, що у широкому (загальнометодологічному) значенні цього слова означає стратегію витлумачення явищ та закономірностей буття крізь призму християнства.

У теоретичній частині монографії докладно висвітлено смислові горизонти поняття "візантійство" у Шевченковій перцепції. З'ясовано, що візантійство має тісну прив'язку до суспільно-політичних реалій Російської імперії, в умовах якої жив Великий Кобзар. Ольга Бігун слушно вкраплює у монографію щоденникові записи Т. Шевченка, у яких висловлено ті чи ті погляди на етичні та естетичні аспекти візантійства. Досліджуючи рецепцію суспільно-політичного аспекту поняття "візантійство" у Т. Шевченка, авторка підкреслює його виразне ідеологічне забарвлення, асоціації з "чужим" загрозливим світом. Натомість візантійство як християнська духовність, а разом з тим – церковний обряд, архітектура, іконопис, сприймається поетом як невід'ємний чинник культури українського народу. Дослідниця робить слушні висновки, що шанобливе ставлення до духовної візантійської традиції є імпліцитною ознакою творів Т. Шевченка, натомість експліцитна сторона візантійства має виразний соціально-політичний контекст.

У монографії докладно проаналізовано топіку святості у Шевченкових творах. Особливо ґрунтовно виписаними сприймаються у другому розділі розвідки "Символічна паралель "Київ–Єрусалим": інтерпретаційні аспекти реконструкції святості", що є по-суті першим в сучасному літературознавстві дослідженням такої наукової проблеми, та "Християнський месіанізм: Тарас Шевченко і Кирило-Мефодіївське братство", у якій дослідниця веде своєрідний науковий діалог з літературознавцями, що вивчали цю проблематику. Заслуговує на увагу підрозділ, що досліджує церковнослов'янську мову як інформаційно-символічну структуру у творах Т. Шевченка. Тож поділяємо концептуально змістовне твердження Ольга Бігун, що "міцно вкорінені поетикальні функції церковнослов'янської лексики творів Т. Шевченка сягають своїм корінням і екзальтованої величальності агіографічних творів, і літописних традицій середньовіччя, і потужної "вертикальної" спрямованості (Л. Ушкалов) духовної поезії доби українського бароко, і бурлескно-травестійних творів книжної культури XVII–XVIII ст.".

Важливо, що дослідниця застосовує новітні підходи, які логічно вплітаються до теоретичної бази монографії. Так, у трактуванні символіки храму у поетичних та малярських творах Т. Шевченка Ольга Бігун аргументовано спирається на концепцію "образу-парадигми", що використовується в теоретичній системі ієротопії, спрямованої на вивчення сакрального простору як специфічного виду творчої діяльності.

© Хороб С., 2014–2015

У розділі "Візантійство як знання: символ книги у творчості Т. Шевченка" розглянуто специфіку знакових характеристик книги, що дозволяє дослідниці засвідчити процеси спадковості та наступності українських літературних традицій та осмислити у порівняльному аспекті тотожності і відмінності візантійсько-християнських канонів образу книги у давньоруських текстах та творах Т. Шевченка. Принципово важливим є докладний аналіз окремих положень візантійської патристики, що проступають у художньому дискурсі Шевченкових творів, як-от рецепція Слова/Логосу Максима Сповідника. На думку Ольги Бігун, стала увага до філософії "слова" у Шевченкових творах свідчить про невпинні пошуки осягнення метафізичних засад цього феномена та має яскраве релігійно-містичне забарвлення. У цьому ж розділі, спираючись на культурологічні підходи та рецептивні стратегії перекладознавства, у рамках компаративних студій розглянуто типологію Шевченкових псалмів.

Авторка монографії вдало трактує конгеніальність "Псалмів Давидових" Т. Шевченка, сутність якої полягає не в заміні слів, а всієї системи, структури художнього твору, тобто перекладенні іншою мовою тих компонентів, завдяки яким у системі оригіналу зі словесних елементів будується цілісна структура.

У розділі "Шевченків текст як християнська пайдея" спостерігаємо нове, індивідуальне перечитування хрестоматійних творів Т. Шевченка – поеми "Гайдамаки" та поезії "Як умру, то поховайте…". Так, у епізод "освячення ножів" у "Гайдамаках" авторка бачить ритуал "освячення зброї" у контексті "справедливої війни", що є частиною візантійської військової теології і філософії. Ольга Бігун логічно переходить до "несподіваної" екзегетики міфологеми "воїнства Христового", яку спрямовано на образ гайдамаки-повстанця. Дослідниця доводить, що правдиве бажання гайдамаків захистити свої землі від загарбників, а разом з тим і православну віру, має низку типологічних перегуків із середньовічною символікою "воїнства Христового", оскільки гайдамаки стають на захист своїх земель проти беззаконня завойовників, проти насильного навернення до іншого церковного обряду, проти тих, хто виступає "злом", а точніше – "злоначинающими". Авторка підкреслює типологічний збіг у редукованій метафорі "воїнства Христового" – ідеальний етичний зміст, що уособлює битву добра з метафізичним злом. Правда, Т. Шевченко не наважується прямо вжити метафору "воїнства Христового" щодо гайдамаків, він сумнівається у доцільності тих страхітливих трагедій, до яких призводить у кінцевому підсумку "справедлива війна". Важливо, що підтекстова метафора "Христового воїнства", що натяком, на рівні культурного коду проведена в "Гайдамаках", знаходить своє втілення в авторемінісценціях у поемі "Неофіти". Так, на "справедливу війну" проти "ката лютого" стають в "Неофітах" не бунтарі-гайдамаки, отруєні почуттям помсти, а "стратеги Божії", остаточно поставлені на сторожі переможних сил добра.

Програмовий твір Т. Шевченка "Як умру, то поховайте…", радше відомий як "Заповіт", що має чи не найбільше число літературознавчих інтерпретацій, прочитаний дослідницею як реконструкція Мойсеєвого Заповіту. Хід думки такий: якщо Шевченкові псалми вважати "десятьма заповідями українському народові", на зразок Мойсеєвого декалогу, то наступним етапом має стати акт заповіту між Богом та народом України. Ті повсякчасні паралелі, що їх вибудовує поет на історичних зламах і злетах юдейського народу, безперечно, приводять до логічного етапу – акту заповіту між Богом та народом України. Дослідниця аргументовано доводить у Шевченковій поезії рецепцію формальних елементів Синайського заповіту. У цьому зв'язку рядки *"як понесе з України у синєє море кров ворожу"* має всі ознаки основної умови, за якої можливий заповіт/угода з Богом. Це свого роду дзеркальне відображення Мойсеєвого заповіту, оскільки ініціатива йде зі сторони поета, який готовий укласти домовленість тільки тоді, *"як понесе з України у синєє море кров ворожу"*. Лиш тоді заповіт набере сили, а до того – *"а до того я не знаю Бога"*, що є своєрідною ремінісценцією першої заповіді Синайського декалогу: *"Нехай не буде в тебе інших богів, крім мене!"* (Вих. 20:3).

Авторка студії вважає, що на користь типологічних збіжностей з теологією Заповіту свідчить і ритуал окроплення кров'ю, де під "вражою кров'ю", як це тлумачить О. Забужко, треба розуміти "гниле серце народу", яке можна зініціювати до нового життя, випустивши з нього грішну – "вражу" – кров: духовно уздоровити, очистити від гріха.

Висновки у рецензованій праці науково осмислені, виважені, теоретично та історико-

літературно доведені. Загалом літературознавча студія Ольги Бігун органічно вписується в координати сучасної української науки про творчу спадщину Т. Шевченка, має значний теоретико-методологічний та історико-літературний потенціал, прищеплює продуктивні критерії літературознавчого аналізу.

З-поміж недоліків, що зустрічаються на сторінках рецензованого дослідження Ольги Бігун, слід відзначити такі. Аналізуючи християнську традицію, її ґенезу, та становлення слід більшу увагу приділити її "народній" складовій, адже Т. Шевченко з раннього дитинства сприймав саме таку форму релігії – "народну" – і рецепція саме "народної" форми християнства проступає у численних творах поета. Характеризуючи маріологічну енергію Шевченкового "братолюбія", Ольга Бігун аргументовано доводить її візантійську версію у творах поета, проте недостатньо чітко розкриває художні засоби її вираження, що, власне, задекларовано у назві підрозділу.

Утім, не зважаючи на зазначені недоліки і критичні зауваги, рецензована праця Ольги Бігун дає підстави говорити про серйозність наукового мислення авторки, доказовість позицій та висновків, уміння розпорядитися текстуальним простором і дозволяє кваліфікувати монографію "Byzantinum: pro et contra. (Амбівалентність візантійства у творчості Тараса Шевченка)" як новаторську і проблемно-пошукову, власне, таку, що сприяє новим поглядам на творчість Т. Шевченка.

Світлана Луцак

БУТТЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ ЯК ТЕОРЕТИКО-ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ПРОБЛЕМА

Астрахан Н. **Буття літературного твору : Аналітичне та інтерпретаційне моделювання : [монографія]. – К. : «Академвидав», 2014. – 432 с. – (Серія «Монограф»).***

У рецензованій книзі Наталії Астрахан актуалізовану структуралістами проблему моделювання літературного твору розглянуто в онтологічній перспективі. Синтезуючи досягнення новітніх літературознавчих методологій (герменевтики, рецептивної естетики, феноменології і т.д.), дослідниця приходить до висновку, що літературознавче моделювання є необхідною передумовою буття літературного твору. Авторка розмежовує поняття аналітичної моделі художнього тексту та інтерпретаційної моделі художнього твору, акцентуючи увагу на необхідності взаємодоповнення цих підходів, оскільки лише їх співвіднесеність може забезпечити повне пізнання твору.

У вступній частині розглянуто терміни «модель», «моделювання», «твір», «текст» та необхідність їхньої диференціації в літературознавчому пізнанні.

Перший розділ присвячено питанню феномену літературного твору як онтологічного явища (зосібна його дуальності та цілісності, що вимагає від дослідника скеровувати увагу одночасно на аналітичне та синтетичне начало твору, поєднуючи при цьому два різновиди моделювання), а також розглядові аналогічних концепцій буття літературного твору в історії естетичної думки від античності до другої половини XX століття. Значну увагу акцентовано на розрізненні понять аналізу тексту та інтерпретації твору ще в античності, виявлено особливості трактування літературного твору як ідеальної та цілісної сутності в період романтизму. З-поміж новітніх методологій особливо окреслено герменевтичний концепт діалогічного буття тексту як невід'ємної складової його розуміння, а також ідеї представників рецептивної естетики стосовно програмування текстом естетичного відгуку читача, який передбачає домислення прихованих елементів. Підкреслено взаємодоповнення, суміжність різних літературознавчих поглядів на пізнання літературного твору, виокремлено особливості аналітичної (об'єктивність і статичність) та інтерпретаційної (особистісна, динамічна, багатоступенева) моделей.

У другому розділі монографії окреслено літературознавче моделювання як методологічну проблему. Зосереджено увагу на розгляді твору мистецтва як художньої моделі дійсності, моделі-знака, це розширює рамки

** При посиланні в тексті на це видання вказуватимемо в дужках лише сторінку. – С. Л.*

© Луцак С., 2014–2015

розуміння твору як загальнокультурного феномену. Детально охарактеризовано моделювання в літературознавстві (сучасний вимір, загальнонауковий аспект, проблеми аналізу й синтезу). Н. Астрахан особливо акцентувала при цьому на відкритості системи методології літературознавства, здатності її взаємодіяти з іншими дисциплінами, що розширює межі пізнання твору, в якому, за словами дослідниці, закладений потенціал взаємодії літератури і літературознавства. Розглянувши поняття моделі, авторка розмежувала модель тексту (має аналітичний характер, позначена статичністю, об'єктивністю, орієнтацією на художній текст як реальність) та модель твору (володіє синтетичним характером, динамічністю, суб'єктивністю, скерована на літературний твір як предмет літературознавчого дослідження), які повинні взаємодоповнюватися, створюючи «теоретичну модель літературознавчого пізнання літературного твору» (с. 139).

Третій розділ присвячено характеристиці аналітичного моделювання художнього тексту. Інтерпретовано поняття художнього тексту в літературознавчому дискурсі (М. Бахтін, Ю. Лотман, В. Руднєв, В. Тюпа), розглянуто літературний твір як модель семіозису (це система знакових рівнів та носій узагальненого коду). Красномовним є приклад аналітичного моделювання художнього тексту як системи запису літературного твору на прикладі новели «Дон-Жуан» Е.-Т.-А. Гофмана. Пункт 3.4 монографії, присвячений розгляду аналітичного моделювання художнього тексту у взаємозв'язку з рівневою організацією тексту / твору, засвідчує, що, по-перше, структура літературного твору і художнього тексту перетинаються в контексті авторської інтерпретаційної системи, по-друге, – літературний твір складається з референтного (хронотоп, структура оповіді на рівні тестової реалізації художнього цілого, створення єдиної картини світу та концепції особистості в аспекті художньої реальності), образного (композиція – сюжет та образи, подієвість), мовного (омовленість, трансформація ідіостилю в ідіолект з ознаками художньої мови епохи), текстуального (авторські інтерпретаційні моделі літературного твору), кодового (реалізується в назві твору, програма інтерпретаційної моделі) рівнів.

У четвертому розділі окреслена інтерпретація літературного твору в літературознавчому моделюванні, зокрема, взято до уваги філософський та герменевтичний ключі. Інтерпретаційне моделювання – необхідний елемент буття літературного твору у свідомості автора та реципієнта. Завдяки інтерпретаційній моделі твір постає як неподільна цілісність смислу, що розкривається завдяки рецепції читача. Інтерпретація можлива лише за умови включеності в буття твору, розуміння її як необхідної складової його онтології. Наступні підпункти розділу монографії присвячені питанням літературознавчих інтерпретацій в структурі буття літературного твору, які продемонстровано в міжсуб'єктному вимірі на прикладі античної драми та оповідання «Хмара, озеро, вежа» В. Набокова. При цьому Н. Астрахан найбільше акцентувала на концепції діалогізму М. Бахтіна, адже діалогічна сутність твору – необхідна передумова його входження у сферу буття. Інтерпретаційне моделювання охарактеризовано як суб'єктивне, з особистісним характером (діалог між автором та читачем на просторі літературного твору), часовою визначеністю, динамічністю (динаміка свідомості суб'єкта та динаміка часу взаємопов'язані). Подавши як приклад інтерпретаційну модель оповідання В. Набокова, авторка прийшла до таких основних висновків: 1) найсуттєвішими характеристиками художньої реальності є подієвість, омовленість, цілісність, значущість, 2) її осягнення забезпечується інтерпретаційним моделюванням літературного твору, 3) суб'єкт інтерпретації – це суб'єкт переживання реальності твору, 4) літературознавча інтерпретація покликана осмислити згадане переживання, 5) інтерпретаційна модель балансує між осягненням, розумінням літературного твору та його науковим вивченням, осмисленням.

П'ятий розділ монографії присвячено авторським інтерпретаційним моделям в аналітичному моделюванні художнього тексту й інтерпретаційному моделюванню літературного твору. Зокрема, висвітлено такі проблеми: трактування поняття авторської інтерпретаційної моделі літературного твору, класифікації авторських інтерпретацій моделей літературного твору (подано аналіз «Планети людей», «Маленького принца» А. Сент-Екзюпері) та авторських інтерпретаційних моделей як вияву художньої цілісності та втілення ціннісно-смислової ієрархії літературного твору (на прикладі новели «Троянда Парацельса»

Х.-Л. Борхеса), випадковості та закономірності виокремлення авторських інтерпретаційних моделей літературного твору (маленькі трагедії О. Пушкіна). Дослідниця зазначила, що авторська інтерпретаційна модель літературного твору – посередник між художнім словом та літературним твором, у взаємодії з іншими моделями вона становить собою ключ до його розуміння; синтезує аналітичну та інтерпретаційну моделі, утворює «перехрестя, на якому зустрічаються текст і твір, автор і читач» (с. 310). Н. Астрахан класифікувала авторські інтерпретаційні моделі літературного твору щодо їхньої ролі в процесі сприймання тесту та розуміння твору, зазначаючи, що у кожному творі наявні індивідуальні авторські моделі. Також авторка уточнила, що вони є водночас естетичним та морально-етичним, аксіологічним феноменом, значущість якого актуальна для багатьох суб'єктів. Наприкінці Н. Астрахан цілком умотивовано уточнила: спроба відшукати, умовно кажучи, усі авторські інтерпретаційні моделі літературного твору та проаналізувати їх стала би крахом буття твору, оскільки зупинила б процес його існування в просторі культури.

Людмина Скорина

АНТИТОТАЛІТАРНИЙ РОМАН СТЕПАНА ПРОЦЮКА

Степан Процюк. **«Десятий рядок». – Івано-Франківськ, 2014.**

Символіка заголовка книжки зорієнтована на вдумливого читача, який не зупинятиметься на першому – «елементарному» – варіанті його інтерпретації, пов'язаному з долею одного з головних героїв – Максима Іванчишина. Маючи вроджену ваду зору, він у дитинстві понад усе мріяв бачити десятий рядок у таблиці для перевірки гостроти зору. Чи багато потрібно дитині для щастя? Всього лише не носити окуляри й не ставати об'єктом глузування однолітків. «Десятий рядок» неодноразово зринає в романі як fata morgana, символ чогось таємного, прихованого від людей, недосяжного. Чого саме? В одному випадку – особистісної зреалізованості, у другому – чоловічої повноцінності, у третьому – щастя... Думаю, не варто намагатися повніше окреслити параметри цього образу, адже для кожного читача зринатимуть свої варіанти розуміння.

Романна фабула зосереджується навколо доль Гната, Марка й Максима Іванчишиних. «Патріарх» родини Гнат – колишній «в'язень сумління», який пройшов усіма колами табірного пекла, але не здався, незважаючи на потужний тиск тоталітарної репресивної машини. У творчості С. Процюка це один із повторюваних, «лейтмотивних» образів, прототипом якого був батько письменника Василь Процюк. При цьому автор щоразу додає до його характеристики нові деталі, пропонує нові варіанти розуміння. Найпоказовіше їх презентовано у романі «Інфекція», повісті «Бийся головою до стіни» і найновішому – «Десятому рядку».

У «Десятому рядку» маємо третю варіацію образу батька репресованого. Порівняно з попередніми вона більш абстрагована й ідеалізована. Залишається тільки дещо схематичний образ стоїка, якому вдалося вижити в нелюдських умовах заслання, заплативши за це душевною черствістю, холодністю до рідних, зневагою до оточення: «Марко сам до кінця не розумів, як він ставиться до свого батька. З іншого боку, батько викликав захоплення своєю гідністю і волею. Хлопець навіть колись подумав, що має батька, подібного до самурая. З іншого боку, від батька не віяло теплом. Для тепла була мама. Якщо за самурайство треба заплатити теплотою, а може, і здатністю полюбити, то чи воно потрібне? Батько був однаковим майже з усіма людьми. «Кожного жаль», – сказав він якось. Але чи насправді йому жаль кожного, якщо так презирливо викривилися тоді його губи».

Коли спробували визначити ключові концепти «Десятого рядка», котрі найвиразніше репрезентують його змістовий рівень, то виявиться, що одним з них є страх. Із трьох головних героїв роману Гнат «інфікований» ним найменше, хоча саме на його долю випали найстрашніші випробування – табір, смерть товариша, самотність, боротьба за виживання, а після звільнення – постійне очікування арешту, переслідувань, репресій. Утім, Гнатові вдалося перемогти свій страх, єдине, що роби-

© Скорина Л., 2014–2015

ло його вразливим перед системою, – турбота про дружину й сина.

Фабульна лінія Гната насичена експресивними картинами, виписаними на поєднанні натуралістичних прикмет із властиво експресіоністськими. Перед читачем розгортається оповідь про арешт, допити й тортури, табірний побут, боротьбу за виживання, в якій більшість ламалася, перетворювалася на живі трупи, життєвий сценарій яких обмежувався підставовими інстинктами – пошуками їжі, сексом з такими ж упослідженими й знедоленими жінками, а понад усе – намагання уникнути болю й страждання. Пунктирно окреслені історії Ганни, Мухіта, Алєксєя, згадки про кримінальників і табірне начальство увиразнюють «табірну» фабулу роману. Зважаючи на це, може виникнути природне бажання розлядати «Десятий рядок» у контексті т. зв. «табірно-в'язничної» антитоталітарної прози І. Багряного, Б. Антоненка-Давидовича чи О. Солженіцина. Однак цього робити не варто. Роман С. Процюка зовсім не схожий ні на «Сибірські новели», ні на «Архіпелаг «Гулаг», ні на жоден інший твір, автор якого спізнав табірне життя на власному досвіді. Наївно було б очікувати від сучасного письменника точного, цілковито достовірного зображення подібних до цього реалій.

Другий головний герой роману – Гнатів син Марко – репрезентує тип українського інтелігента, який чинить внутрішній опір системі. Утікаючи в історію стародавнього світу, він намагається абстрагуватися від тоталітарного абсурду доносів і політінформацій, партзборів і показної боротьби з космополітизмом, за лаштунками якої похована та ж традиційна війна з «українськими буржуазними націоналістами». На відміну від батька Гната, Марко – талановитий лектор, але не лицар, мислитель, а не воїн. Його «стихія» – робочий кабінет, тиша бібліотек, порохнява архівів, наукові дискусії, конференції. Однак і цей персонаж залишається по-своєму принциповим у протистоянні тоталітаризму – відмовляється від кар'єри «придворного історика», на своїх лекціях не раз вдається до цікавих і дуже провокативних (як на радянську добу) історичних паралелей, що виявляють сутність тоталітарних режимів (Нерон – Гітлер – Сталін). У романі раз по раз наводяться фрагменти цих виступів. Їх читацьке сприйняття може бути різним. З одного боку, вони містять цікавий фактаж, розширюють проблематику роману, спонукають замислитися над психологічною природою тоталітаризму, який від часів Нерона не надто змінився. З іншого боку, подібні до цього науково-популярні вставки у художній тканині роману виглядають як щось чужорідне. Утім, це не новий елемент у прозі С. Процюка. Назагал стилістично «Десятий рядок» подібний до його дотеперішньої прози, тут виявляються всі традиційні прикмети авторського стилю, як-то: любов до химерних метафор, натуралістичної деталізації й гротеску, підкреслена експресивність, значна питома вага різнотипних авторських відступів (історіософських паралелей і психоаналітичних коментарів). Можна лише сконстатувати, що вставні конструкції в новому романі стали ще більшими за обсягом, а метафоричні картини – ще красномовнішими і жаскішими.

В історії Марка вплив страху стає все більш відчутним. Він намагається боротися з ним, часто не без успіху, але ущеплений у підсвідомість комплекс жаху перед тоталітаризмом (можливим арештом, переслідуванням членів його родини) не дає чоловікові жити спокійно й повнокровно. Водночас і самі реалії «брежнєвського застою» не сприяють цьому. Психологічно достовірно й виразно виписано в романі картини, коли Марко очікує виклику до «сірого будинку» (КДБ) й партійних зборів, на яких мало відбуватися викриття перекручень партійного курсу в діяльності «вузівських» викладачів і студентів. Марко не може не боятися, але цей страх не перетворюється для нього на непереборну перешкоду.

Найбільше уваги в романі приділено представникові третього покоління родини Іванчишиних – Максимові. Цей образ репрезентує невтішний діагноз-психограму сучасного українця, який страждає на некроз волі. Якщо дід був борцем, а батько (попри всі реальні небезпеки) не здався на поталу й не став прислужником режиму, обравши тактику пасивного спротиву, то в особі Макса бачимо виродження героїчного волелюбного дідівського первня. Попри те, що радянські реалії лише частково зачепили дитинство Максима, він виявився найвразливішою жертвою системи. «Ген страху», вплеканий у тоталітарному пеклі, спричинився до серйозних руйнувань в його психіці. Він не здатний до боротьби й опору, любові й повноцінного життя.

В образі Максима маємо приклад «зайвої людини» пострадянської доби: стара система «цінностей» девальвувала, а нова, очолювана «царями» Доларом та Інтернетом, є для нього внутрішньо чужою. Колишній випускник інституту мистецтв зрадив Музам і, намагаючись «вписатися» у сучасну кон'юнктуру ринку, де, як здавалося, навіть немовлята вміють заробляти гроші, влаштувався страховим агентом. Лінія діда-«самурая» (байдужого до земних благ, готового як до повторної відсидки, так і до вирішального бою за Україну), батька-інтелектуала (талановитого історика, чий талант був зруйнований тоталітаризмом) завершилася онуком, котрий обрав торгівлю ілюзіями. Максим не може реалізувати своє життєве покликання, не здатний досягти щастя (причина цього – не лише вроджена міопія), на довершення всього з'ясовується, що він неповносправний і як чоловік (не спроможний до запліднення), тобто на ньому рід Іванчишиних обривається (доволі характерна деталь з апокаліптичним присмаком).

У психіці Максима химерно переплітаються різноманітні неврози й неврозики, які (традиційно для прози С. Процюка, характерний приклад – роман «Тотем») коментує спеціальний персонаж-психоаналітик, пойменований то як Ескупал Антиневрозович, то як Ескулап Психоаналітикович, то як Діонісій Адольфович. Наприкінці навіть визначено діагноз: важка форма еротоманії, обтяжена зоровими й слуховими галюцинаціями. Назагал «лінія» Максима в романі найоб'ємніша і найбільш психологічно насичена. Його філіпіки на адресу «царя Долара», роздуми про «офісну людину», пошуки щастя й банальних десяти тисяч доларів, аби віддати борг, спогади про діда й батька, нарікання на власну безпорадність і відкритість до чужих історій, що зневолюють його, відбирають життєву снагу, займають більшу частину текстового простору...

Якби ми на цьому зупинилися, обмежившись лише розповіддю про історію трьох поколінь роду Іванчишиних, то могли б дезорієнтувати читача, який би підійшов до книжки з рамцями традиційного суспільно-політичного чи соціально-психологічного роману. Однак цей підхід був би хибним. У «Десятому рядку» і справді є прикмети антитоталітарного й «психоаналітичного» тексту. Ба більше – у романі можна знайти пояснення того химерного стану, в якому опинилося українське суспільство на 24-му році незалежності (на щастя, Процюкові діагнози не є остаточними: поряд із «Максимами» в сучасній Україні живуть ті, хто готовий покласти своє життя на Майдані, хто добровольцем пішов на АТО...). Однак усе це – лише вершина айсберга. Поряд із «реальними» персонажами у тексті співіснують богиня Астарта (Аштар), мойри і музи, Купідон і Молох... Якщо у раніших текстах С. Процюка домінували християнські образи й ремінісценції, то в «Десятому рядку» маємо химерний сплав міфологій – довньогрецької, асиро-вавилонської, фінікійської...

Роман С. Процюка принагідно порівнювали з різними текстами. Не зупиняючись докладніше на доречності таких паралелей, зауважу, що для мене найбільш очевидною є лише одна асоціація – із «Темою для медитації» Леоніда Кононовича, однією з найпотужніших книжок сучасної української літератури. У цих романах є чимало спільного: їх ключові персонажі перебувають одночасно у двох світах – реальному й ірреальному, в композиції творів велике значення відіграють авторські коментарі й вставні епізоди, велику роль відведено міфології (давньослов'янській – у Коновича, античко-східній – у Процюка), обидва романи мають виразний «антирадянський» пафос... Щоправда, й відмінного у цих текстах чимало.

«Десятий рядок» – книга для тих, хто чекає від літератури не розваги, а одкровення, не пригод, а медитації. Для тих, хто є прихильником екзистенційно-метафорично-«психоаналітичного» письма. Поєднання фабульних ліній трьох поколінь родини Іванчишиних, що репрезентують українську історію останніх 50 років, з психоаналітичними уступами, міфологічними й алегоричними картинами, історико-компаративними коментарями творить неповторний світ С. Процюка, даруючи ілюзію наближення до «десятого рядка». Але... тільки ілюзію. Адже в кожного з нас – власний «десятий рядок», тому кожному доводиться самотужки відгадувати його таємницю.

м. Черкаси

Євген Баран

ЦАРИНА ЧЕСЛАВА МІЛОША

Чеслав Мілош. **Велике князівство літератури. Вибрані есеї / Передмова О.Гнатюк, упорядники О.Коваленко та І.Ковальчук, пер. із польської О.Коваленко, І.Ковальчук, А.Павлишина. – Київ: Дух і Літера, 2011. – 440 с.**

Щось я проґавив, аби про цю книгу десь писали. Зрештою, навіть, якщо писали, то добре. Але для мене Чеслав Мілош – один із постійних співбесідників вже від пару літ. Ні, вірші його в українських перекладах я читав ще на початку 90-х. Колись навіть бачив у «*Букіністі*» «**Поневолений розум**» у перекладі Богдана Струмінського, про який Оля Гнатюк у передмові до цієї книги пише, що „*це видання важко доступне, а його мова далека від сучасної літературної*“. Досі шкодую, що не купив собі того видання, а все тому, що мало знав про Мілоша. Сливе, нічого… Вже після прочитання цих вибраних есеїв за 1932–1994 роки я прочитав і „**Родинну Європу**“, що вийшла українською в перекладі Лідії Стефановської та Юрія Іздрика у львівському видавництві „*Літопис*“ 2007 року. І тепер тверджу, що книги Чеслава Мілоша мали би увійти в обов’язкову лектуру для вивчення гуманітарних дисциплін. А для філологів, у тому числі й українських, варто б проводити спецкурси по творчости Мілоша. Бо він зробив величезний вплив на світ слов’янської культури, а деякі з українських письменників у своїй творчости, есеїстиці зокрема, лише розвинули ідеї і теми Чеслава Мілоша, додавши місцевого колориту (той же Юрій Андрухович).

Я не сперечаюся з думками Чеслава Мілоша, хоча й маю до окремих його запитань власні. Виступаю насамперед як читач, а тому відштовхуватимусь від конкретних думок, додаючи або власний коментар, або ж якось увиразнюючи індивідуальні акценти сприйняття.

Декілька слів про книгу. Вона добре структурована, й дає загальну картину колом зацікавлень автора. Починається із передмови Олі Гнатюк, короткої і змістовної, де також згадуються основні українські переклади найвідоміших книг Мілоша, „**Родинна Європа**“, „**Абетка**“ (переклад Наталі Сняданко), „**Придорожній песик**“ (переклад Ярини Сенчишин). Усі названі книги я читав. А про „**Абетку**“ навіть щось і писав.

Оля Гнатюк про запропоноване видання каже так: „*Пропонований читачеві том – продовження знайомства з есеїстикою Чеслава Мілоша. Це захоплива інтелектуальна пригода, подорож історією та культурою ХХ століття […]. Добірка, яку представляють, цілком оригінальна, вона не має аналогів у інших виданнях, а її композиція глибоко продумана. Отож, подорож починаємо з пошуків Мілошевої батьківщини і тотожності, роздумів про закорінення та викорінення, про баланс між індивідуалізмом та універсалізмом. Мандрівку продовжуємо у розділі „Людина у ХХ столітті“ […]. У наступному розділі („Письменник у плетиві політики“) пізнаємо мандри літератури і політики. Насамкінець знайомимося через Мілоша з його сучасниками: Єжи Гедройцем („Таємничий пам’ятник“), Вітольдом Гомбровичем, найрадикальнішим серед письменників демістифікатором польськості, із призабутим сьогодні блискучим прозаїком Єжи Анджеєвським, із Йосифом Бродським, з яким Мілоша єднала тривала дружба*“. Я лише уточню, що знайомство із Мілошем розпочинається із його ***Нобелівської промови*** 1980 року, а перший розділ, про який говорила Оля Гнатюк, має назву „***Вільнянин – поляк – європеєць…***“.

Тепер даю можливість говорити Мілошеві:

1. „*(…) будь-яке мистецтво виявляється нічим у порівнянні з чином*“ («***Нобелівська промова***», с.17).

Нічого не додам. Я в останні роки говорю іншими словами, але думка та сама.

2. „*Про що думає автор певної кількості віршів, які залишаться пам’яткою того часу як свідчення? Він думає, що ці вірші народилися з болючої суперечності, і що було би краще, якби він зумів її розв’язати, а не писав ті вірші*“ («***Нобелівська промова***», с.17).

Без коментарів. Щось би додати, заперечити. Але що?

3. „*(…) той, хто наділений владою, може контролювати мову, і то не лише шляхом цензурних заборон, а й шляхом заміни сенсу слів*“ (***Там само***, с.18).

© Баран Є., 2014–2015

Згадаймо українську політичну ситуацію 2010-2013 років. Подивімося на нинішню ситуацію в Росії. Зрештою, і у нас сьогодні не надто змінився принцип. Кон'юнктура змінилася…

4. „*(...) поет, котрий постійно прагне визволитися, від запозичених стилів, шукаючи дійсності, є небезпечним*“ (***Там само***, с.18).

Без коментарів. Це пояснює появу „*білих ворон*“ у суспільстві.

5. „*Таж публічно не визнані й не засуджені порушення людських прав є отрутою, котра діє повільно, і замість дружби породжує ненависть між народами*“ (***Там само***, с.20).

Без коментарів.

6. „*(...) мені ніколи не вдавалося перебороти свій індивідуалізм і підкоритися організаційній дисципліні*“ («***До Томаса Венцлови***», с.39).

Цікава самокритика.

7. „*(...) дріб'язковий антисемітизм, англійською сказав би «petry», французькою «mesquin» – може роз'їдати рану не менше, ніж злочин, бо виявляється щодня*“ (***Там само***, с.44).

Справедливе зауваження. Побороти його – сливе змінити себе.

8. „*(...) (справжня історичність – це коли хтось міркує про походження гуцульського музичного інструмента флояри)*“ («***Ла Комб***», с.65).

З парадоксальністю мислення ЧеславаМіллоша ми ще стикнемося не раз.

9. „*Зміна середовища призводить до збою ритму і вимагає великого видатку енергії, щоб перейти на новий ритм*“ («**Втрачені місця**», с. 85).

Без коментарів. Це та правда, яку я свого часу вловив і повторюю як мантру…

10. „*Відомо, що дистанція корисна для поезії, але навіть та дистанція, що очищує від пристрастей, постає не лише завдяки плинові часу, а й завдяки віддаленості у просторі. Певна ідилічність, згладжування гострих кутів набуває правдоподібності завдяки красі*“ (***Там само***, с.86).

Справедливе і мудре спостереження.

11. „*(...) правда грецькою називається aleteia, тобто пригадування. Тож ми не дізнаємося правду. А лише пригадуємо її*“ (***Там само***, с.92).

Без коментарів.

12. „*(...) жити у вигнанні – означає озиратися на країну свого походження*“ («***Про вигнання***», с.107).

Я усвідомлюю цю думку на рівні форми. Її правоту могли би підтвердити два покоління моєї родини, які емігрували закордон і померли на чужині.

13. „*(...) єдиний спосіб уникнути фальші, – говорити у простір так, наче твоїх слів ніхто не почує, наче ти розмовляєш із самим собою*» («***Лист до захисників культури***», с.139).

Без коментарів.

14. „*Що мене лякає? Мене й моїх ровесників і колег, гадаю, також, лякає цілковите відособлення, зависання в порожнечі та загроза залишитися в пам'яті тих, хто прийде після нас, під маскою, яка нам здається нікчемною. У нас немає ні читачів, ні приятелів. Я вже бачу зарозумілу посмішку впевнених у собі та у власних переконаннях теоретиків: ось бо поет визнає свою злиденність, свою самотність. Ні, не страшна відсутність читачів, гідних, щоб до них промовляти; пустка навколо нас зовсім не свідчить, що нам нема чого сказати; мене заспокоює думка про наступників, яким вдасться зрозуміти наш шлях і визнати, що він не був найлегшим. І якщо ми чогось боїмося, то лише тому, що не впевнені, чи той «товариш з майбутнього» зможе розпізнати наші обличчя під дивакуватими ярликами, які чіпляли на нас з одного й іншого боку, легковажно вважаючи своїми й ще більш легковажно відкидаючи*“ (***Там само***, с. 141-142).

Мудре і сумне спостереження. Діалог між поколіннями здебільшого зринає не завдяки, а всупереч. Так є, і нема на те ради…

15. „*Те, що любить гуманітарій, у сучасному укладі занедбане й приречене на загибель: загальна освіта є фікцією, мистецтву нема для кого існувати, мільйони людей позбавлені доступу до того, що для гуманітарія є сенсом існування*“ (***Там само***, с.142).

У 1936 році цей лист було надруковано. Чи щось змінилося на краще? Ні, лише погіршилося. І що робити, за Сервантесом: «*Нехай ми і продулися, тасуй карти знову*»…

16. „*(...) література є для мене чимось органічним, у що людина вростає, ми пишемо на противагу тому, що хочемо виправити, бо вона, на нашу думку, погано функціонує, а без того забави немає*“ («***Взаємні порахунки***», с.205-206).

Без коментарів.

17. „*Багато талантів, проте одноденок. Кастрована ідеологія мститься. Заснована на довільності, на рекламних враженнях критика не може виховати великих людей*“ («**Дві фальші et co**», с.359).

Власне, ця думка є одним із пояснень, чому література втрачає свою роль. Якщо це не пророченість, то констатація безвиході…

18. „*Сенс мистецтва є для мене суто приватним, усе інше, – впливи, пам'ять про себе, вартість як предтечі, – то царина, де все часто залежить від випадку, а не від хисту митця. Тому прагнення єдності слова і дії, хай навіть мети ніколи не буде досягнуто, заслуговує на повагу*“ («***Про брехню***», с.371).

Без коментарів. Мудро.

19. „*(...) будь-яке письменство у своїх глибинних мотивах є актом, за допомогою якого письменник наближається до усталення власного місця у світі*“ (***Там само***, с.371).

Добре сказано.

20. „*Маєте письменника, то тішіться. Шляхетні ж біографії залиште тим авторам, рахітична творчість котрих потребує милиці легенди*“ («***Ким є Ґомбрович?***», с.409).

Додати нічого. Сильно сказано. Це нашим „*квазіпатрійотам*“, які ніяк не хочуть визнати, що біографія поета. навіть відразлива, не може стати моральною перешкодою для пізнання таланту останнього…

Звичайно, що цих „*вибіркових*“ цитувань могло бути й більше. З деякими міркуваннями я не зовсім погоджувався. Деякі просто сприймаю як даність, яка поза можливостями мого досвіду. Але найголовніший мій висновок, який я повторюю вже – такого рівня мислителя українська література ще не мала. Не вдаюся до дошукування причин, – чому не мала. Колоніальний статус є якщо не частковою, то серцевиною причини. Але цей досвід пізнання, означений іменем Чеслав МІЛОШ, ми повинні не тільки знати, але й увібрати в себе, аби мати мужність і мудрість іти далі…

„РАДІЮ КОЖНОМУ ДОБРОМУ СЛОВУ ЛЮДЕЙ, КОЖНІЙ ДОБРІЙ ЗУСТРІЧІ!“

Сидір Кіраль **«… Зробити щось корисне для свого рідного народу»: з епістолярної спадщини Івана Чендея. – Київ, Ніжин: Видавець ПП Лисенко М.М., 2013. – 212 с.**

Листи стають раритетом, листи стають історією, листи стають літературою. Чи можливе повернення статусу і стану листа? Так, можливе. Коли люди, які виживують після техногенної чи воєнної атомної катастрофи, повертатимуться до нормального життя. Спочатку се буде лист на камені, потім на берестовій корі, відтак на папірусі, а відтак…

Моє покоління щасливе і нещасне водночас. Як кожне попереднє і кожне наступне. Ми встигли зазнати пору розквіту епістолярію і є свідками його занепаду. Ми встигли повірити у людину добру, аби переконатися у її споконвічній варварській суті.

Іван Чендей (22.05.1922–29.11.2005) для мене й досі невідомий письменник. Ні, все нормально. Десь наприкінці 80-х я купив у книгарні його вибране, а недавно придбав книжечку міркувань та афоризмів письменника „***Спалахи іскрин***“, якою направду був частково розчарований. Відібрати матеріял можна було і цікавіше, тим більше що оця книга, про яку хочу розповісти, вже дає таку можливість.

Чендей („*Чен дей*“ за Денисюком) – мислитель і філософ. Листування з Іваном Денисюком (14 листів і листівок) та Леонідом Коваленком (10 листів) цьому яскраве свідчення. І те, що Сидір Кіраль узявся за цей пласт історико-літературних документів, є архіважливо і архісучасно, не дивлячись на всі перипетії українського суспільно-політичного буття з його апокаліптичною складовою.

Іван Денисюк (12.12.1924–10.10.2009), професор Львівського університету, є людиною виїмковою в українському консервативному викладацькому середовищі. Говорю є, тому що він – є, поки живе хоча би один з його учнів, навіть таких невдатних, яким є я. Сидір Кіраль є серед його найулюбленіших учнів.

Ще 2010 року я опублікував листи Івана Денисюка до себе за період з 1987 до 1994 років (повторив у книзі „***Тиша запитань***“), бо ідучи за Михайлиною Коцюбинською, вважаю його листи взірцевими для українського епістолярію другої половини XX- початку XXI століт-

© Баран Є., 2014–2015

тя. Якщо можна визначати статус *класичного листа* чи *листа-класика*, то Іван Денисюк – один з небагатьох його творців.

Листування Івана Чендея до Івана Денисюка охоплює 1966 – 1982 роки і розкриває не тільки обличчя епохи, але й самих героїв. Я не буду багато цитувати листування, бо книгу супроводжують передмови до кожного із листувань, серйозні наукові коментарі до них і маємо додатки до книги – дві статті Сидора Кіраля („*І знову я про те, що Життя сильніше Смерті" (Спроба епістолярного автопортрета Івана Чендея: до 90-річчя від дня народження письменника)*; „*Творча спадщина Івана Чендея в контексті сучасних проблем етнопедагогіки та національного виховання*")) і одна полемічна відповідь родини Чендея (дружини Марії, сина Михайла і доньки Марії: „*Чендей і русинство: між правдою і брехнею – прірва: (Думки після прочитання статті П.Годьмаша «Фіаско гаврошофедак»)*". Останній матеріял вважаю зайвим, але вже, як кажуть галичани, *так сє стало*.

Окремі міркування Івана Чендея і окремі характеристики все-таки процитую:

1. „*(...) Ви – мислитель і дослідник, людина логіки та науковець вельми цікавий. (...) Ви належите не тільки науці, літературознавству, що Ви є митець, людина емоційна і гарна до кінця на слові*" (с.45);

2. „*Дійсно, я себе нерідко чую самотнім в Ужгороді і на Закарпатті, моє оточення буває важким, гнітючим*" (с.46);

3. „*І я був би найнещасливішою людиною в цілому білому світі, коли б не міг жити і працювати для свого рідного народу*" (с.47);

4. „*Я, наприклад, цілком солідарний з Вами в оцінках Стельмаха-письменника, Гончар же здається мені куди вищим за Стельмаха, професійно глибшим і більшим. (...) Стельмах у чомусь мені здається довершеним одноосібником тоді, коли Гончар громадський діяч у межах всього можливого*" (с.52);

5. „*Як Ви вмієте писати листи, яка у Вас добра і щедра рука!*" (с.59).

З Леонідом Коваленком (28.02.1922–10.07.1983) – відомим українським літературознавцем і критиком, Іван Чендей листується у період з 1972 до 1980 року, хоча вперше побачив вченого на ужгородській конференції 1966 року, присвяченій проблемі новели. Тема листів подібна, що й у Денисюка – творчий діалог і родинна інформація, яку потрібно розглядати в контексті індивідуальних творчих пошуків і приятельського контакту. Маємо у листах ту саму чіткість, лаконізм і відкритість:

1. „*Що нового в нашій закарпатській літературній ланці? Змізерніла, зміліла, що не казати, вона*" (с.142);

2. „*(...) Балега є всього ба́легою і не більше. Між дорослими рахунки не мали б вестися на подібний кшталт, та винен я тут не найбільше*" (с.153);

3. „*(...) хоч і зараз я особисто не знаю, скільки виграє СП подібними членами. Член та й тільки...*" (с.153);

4. „*Щодо стосунків між критиками і літераторами. Пишете, запитуючи, невже вони «вічно будуть злими».*

Ні!

Чим вище буде ставати професійний рівень літератури і критики, як частина літератури, тим тісніші, мудріші, професійніші взаємини між ними будуть. Чим більшою і авторитетнішою буде ставати когорта літературних критиків з інтересами єдино літературними, без догідництва та пристосуванства, кон'юнктури і дешевого розрахунку, тим справи підуть краще" (с.154).

Звичайно, що ця книга епістолярної спадщини Івана Чендея є лише початком великої роботи. Але правда полягає в тому, що у нас епістолярна спадщина багатьох письменників-класиків і „*некласиків*" здебільшого лежить мертвим грузом або в літературних архівах, або в домашніх. То ми вичікуємо, аби когось із живих не образити. То ми чекає кращої ситуації економічної, то спокійнішої політичної. Чи такі будуть – невідомо. Швидше, ніколи. Але завдяки таким ентузіастичним поривам, при добрій школі професійній, і зринають подібні острівки історико-літературної інформації, яка показує літературне життя у всіх його позитивах і негативах, залишаючи право наступним поколінням робити власний вибір.

ПОЛЬСЬКА ГАЛИЧИНА ОЧИМА ПОЛЬСЬКОГО ІСТОРИКА

Stanisław Sławomir Nicieja. **Kresowa Atlantyda. Historia i mitologia miast kresowych. Tom I. Lwòw, Stanisławów, Tarnopol, Brzeżany, Borysław. – Opole: OPOLGRAF SA, 2012. – 288 c.**

Кожна книга, прочитана мною, має свою передісторію. Заанансована книга відомого польського історика, ректора Опольського університету Станіслава Славоміра Ніцеї не виняток. Наприкінці травня 2013 року разом із керівниками творчих організацій Івано-Франківщини я поїхав на декілька днів у Польщу аж під польсько-словацько-чеський кордон для налагодження творчих взаємин із нашими сусідами. Що вдалося зробити, зав'язати декілька знайомств, сливе випадкових. Щодо літературних взаємин, то тут питання складніше, і тепер я частково розумію всю непростість цих простих на перший погляд польсько-українських літературних взаємин. Не кажу, що в польських колег відсутня зацікавленість українською літературою. Вона у них ужиткова, цікавить те, що цікавить і не більше. Цікавить те, що спільне. Те, що є індивідуальним з національним контекстом, фактично не цікавить. Це сумно, тому що відрізає можливість повноформатного діалогу, залишаючи місце для виїмкової літературної кон'юнктури. Це особливість поступовішої в політичному сенсі культурної переваги.

Один день нашого перебування ми присвятили відвідуванню Ополя, воєводського центру. Тим більше, що це польське місто має дружні взаємини із Івано-Франківськом. А причина проста, у 1945 році з Івано-Франківська виїхало більше 5 тисяч польських сімей, які заселили Ополє, і там зараз проживають як самі переселенці, так і їхні нащадки.

Випадково ми потрапили в Опольский університет і випадково нас прийняв пан Ректор. Він виявився інтелігентним, простим у спілкуванні чоловіком, який зацікавився випадковими гостями ще й тому, що вони з Івано-Франківська. Кожен із відвідувачів отримав у дарунок книгу пана Ректора про Личаківський цвинтар ***("Ogród snu i pamięci: Dzieje Cmentarza Łyczakowskiego we Lwowie i ludzi tam spoczywających w latach 1786-2010")***, яка вже стала бестселером у Польщі, вийша чотирма виданнями загальним тиражем 250 тисяч примірників. А керівник делегації і я отримали в подарунок ще І-ий і 2-ий томи "Кресової Атлантиди», про Перший том якої я і хочу сказати...

Сама книга має шість розділів, п'ять із яких відповідають назві конкретного міста *(„Львів – столиця Галичини і Льодомерії"; „Станіславів – третє місто Галичини"; „Тарнополь – столиця Поділля"; „Бережани – гетьманське місто"; „Борислав – галицька Пенсільванія")***.** Шостий розділ присвячений польському акторові і режисерові Адамові Ганушкевічеві (1924-2011), який народився у Львові *(„Епітафія для Адама Ганушкевіча")***.** До речі, книга має присвяту йому ж. Так розумію, пана Ніцею зв'язувала тривала чоловіча дружба із цим колоритним і контрасним польським митцем.

Що цікавого зробив Станіслав Славомір Ніцея? Він олюднив історію. Подав її крізь призму людської пам'яті і людського болю втрати: *„історію творять не тільки люди влади, керівники держав і партій чи багаті олігархи. Історію творимо усі"*, – нагадує пан Ніцея. Автор надав регіональному краєзнавству статус офіціальної історії, і цим самим він здійснив прорив в галузі історичного краєзнавства, позбавивши його вторинної ролі пасинка історії.

І ще важливе у сприйнятті і розумінні цієї непростої для українців книги. Ніцея розглядає Західну Україну (Східні Креси) як польську даність, нею втрачену. Провина лягає на політиків (Сталін, Черчіль, Рузвельт), що на Ялтинській конференції в лютому 1945 року перекроїли карту світу (ялтинсько-постдамська політична змова, як її трактує автор). В результаті того переділу Польща втратила близько 200 міст на Сході. А якщо згадати ще трактат римський 1921 року, коли у Польщі забрали Кам'янець-Подільський і Житомир, то цих міст могло бути ще більше.

Автор наводить цифри: якщо до війни 1939 року територія Польщі складала 388, 6 тис. км², втратила 177, 8 тис.км² (себто, близько 45, 7% своєї території), а натомість отримала 100,9 тис.км², що в результаті склало 312 тис.км². Порівняно із територією II Речі Посполитої втрати склали 76 тис.км², тим самим *„постав новий витвір географічний"*.

Ніцея нібито нічого поганого не говорить. Він намагається сказати про те, що довгі роки у самій Польщі було під забороною говорити.

© Баран Є., 2014–2015

„Життя втрачених міст на Сході, які впродовж століть були твердинями польськости, не можна викинути з народної пам'яті Польщі. Історія Польщі не закінчується на сьогоднішній лінії кордонів Буг – Сян на Сході, так як історія Німеччини не закінчується на лінії Одра – Ниса Лужицька". Але чомусь мені згадується Чеслав Мілош: *„Грубо кажучи, якби Польща не програла свою історичну ставку, то вона полонізувала би всі землі аж до Дніпра, так само, як Франція поширила свою мову аж до Середземного моря (...)"* **(«До Томаса Венцлови»).** Залишається тільки риторичне запитання: що би виграли в такій ситуації українці?!. Чи осягнули б вони тієї історичної справедливости, якої й по сьогодні катма?...

Мета, якої хотів осягнути в процесі написання книги автор, є зберегти *„з незатертих ще "платівок пам'яті" давний час, давних людей, смак і вроду тієї епохи"*. Бо людина без традиції, за Ніцеєю, *„з ампутованою пам'яттю родинною є як безпритульний вітер, як порвана сіть рибацька, як позбавлений життя ланцюг пам'яті"*. Відповідно і завдання своє автор бачить в тому, аби *„заповнити розірваний ланцюг поколінь поколінь; зберегти життя східних кресів старої Речі Посполитої в пам'яті не тільки їх онуків". „Ся книга є винятково плідним прикладом співпраці історика зі свідками історії, а також із їхніми нащадками"*.

Принцип подачі матеріялу статично-нейтральний: коротка історична характеристика міста: Львів – місто *„Semper Fidelis"* (завжди вірне Речі Посполитій); місто – столиця польського П'ємонту, найголовніший політичний осередок ІІ Речі Посполитої, так само як і для українців Львів сьогодні *„став столицею українського П'ємонту, символом місця, звідки почалося національне відродження"*. Ніцея описує спільноти, які жили у Львові: польську, вірменську, жидівську, частково українську. Зупиняється на описі Личаківського цвинтаря, на якому поховано цвіт польської нації (солдати армії Костюшка, солдати армії Наполеона, листопадові повстанці 1830 року, січневі повстанці 1863 року, учасники Весни народів 1848 року, Львівські Орлята, діячі науки, культури, мистецтва *(„Львів був містом великого значення для Польщі, великим осередком інтелектуальним і однією із духовних столиць Польщі")*. І знову напрошується Мілош: *„У XX столітті программа польських націоналістів щодо етнічно непольських земель була безглуздою, адже Вільно та Львів – то були анклави»* **(«До Томаса Венцлови»).** Окремим розділом йде інформація про співців польського Львова (тут варто згадати, що львів'янами були Збігнєв Герберт, Станіслав Лем, Віктор Будзинський, Тадеуш Слів'як, Єжи Яніцький, Вітольд Шольгіня, Мар'ян Хемар, Януш Васильковський, Адам Загаєвський та ін.).

Розмову про Станіславів – Івано-Франківськ (місто, з якого не тільки **„***вигнано поляків", але й воно „втратило свою назву, бо від 1962 року називається Івано-Франківськом"),* Ніцея починає із тези Юрія Андруховича (неактуальної вже для українського літератора сьогодні), в якому бачить майбутнього Нобелівського лауреата, що містові треба повернути офіційну польську назву. Книга наповнена рідкісними родинними знимками (так у розділі про Станіславів маємо рідкісну знимку Владислава Дзвонковського, батька польської шляхтянки Юлії, якою захоплювався Іван Франко і навіть хотів одружитися). Окремо говориться про старий цвинтар (Сапіжинський), що був знищений у радянський час; про людей, які були поховані там: Антоній Фальковський, Ян Копистинський, офіцери наполеонівської армії; Міколай Болоз-Антонєвіч, поет, що походив зі давньої вірменської родини; поет Маурицій Гославський *(„співець Поділля"),* учасник листопадового повстання 1830 року; станіславський бурмістр Ігнацій гербу Топур Камінський; письменник, історик, журналіст Агатон Гіллєр, чий прах поляки врятували від забуття, перепоховавши його 1981 року у Варшаві. Окрема розповідь присвячена жидівській спільноті Станіславова (є коротка історія Олександра Гранаха, видатного актора середини XX століття; історія Данієля Пассента, народженого в Станіславові, відомого польського журналіста, чоловіка польської поетки Агнєшки Осєцької). Розповідається про трагічну долю українських лікарів Михайла Козака і Костянтина Воєвідки, чиї жінки були жидівками, в результаті чого вони стали жертвами ліквідатора станіславського гетто Ганса Крюгера. Є розповідь про княгиню Кароліну Лянцкоронську (1898-2002)…

Про столицю Поділля Тарнопіль (засновником був гетьман Ян Тарновський, тесть князя Василя-Костянтина Острозького) говориться як про давнє гетьманське місто (українізація назви міста – Тернопіль – є швидше політичним кроком, який можна зрозуміти

і при бажанні виправдати). Детальніше автор зупиняється на долі Станіслава Соботкєвіча (1914-1993), письменника і журналіста, який до останніх своїх днів залишався співцем польського Тарнополя. Із тарнопольських жидів приділяє автор увагу долі Станіслава Єжи Лєца (1909-1966), письменникові, філософові, афористу, якому вдалося вирватися із тарнопольського гетто; Баруху Мільхові (1907-1989) – лікареві, народженому в Підгайцях; Людвіку Фінкелю (1858-1930) – видатному польському історикові-архівісту. Коротко автор говорить про польські поховання на Микулинецькому цвинтарі. Їх не так багато, як у Львові, але деякі з них заслуговують авторської уваги. Зокрема він розповідає про трагічну долю тарнопольського півукраїнця-півполяка за народженням і стопроцентного поляка за вихованням Єжи Дмитріва (1892-1919), якого під час українсько-польської війни 1919 року українці присудили до розстрілу. У своєму останньому слові сей польський патрійота сказав єдину фразу: *„Так. Хочу сказати останнє слово. Тут України не було і не буде“*. Через місяць поляки відвоювали Тарнопіль і з могили Єжи Дмитріва зробили патрійотичне паломництво (поляки се добре вміли, і сю традицію перейняла у міжвоєнний період ОУН).

Бережани славні не тільки своїми засновниками – князями Сенявськими, але й тим, що тут народився маршал ІІ Речі Посполитої Едвард Ридз-Шмігли (1886-1941), найпопулярніший після Пілсудського польский політик і військовий у міжвоєнний період, чия слава розбилася на друзки в перші два тижні війни вересня 1939 року.

Історія Бориславa – се історія багатства поляків і злиднів українців. Автор акцентує увагу на першому (окрема розповідь присвячена родині директора бориславської вілли *„Прем'єр“,* видатного польського енергетика Мар'яна Боя), й мало чіпає соціальний портрет цього міста. Принаймні національні конфлікти цього міста оминає зовсім. Хоча говорить про Івана Франка, як одного зі співців робітничого Бориславa. Говорить про польських співців цього міста (Генрик Віцінський, Казімір Стафф, Альбін Петрус, Тадеуш Тарнавський, Казімір Хмєльовец, Єжи Гежабек, Станіслав Гіза, Тадеуш Врубель та ін.).

Останній розділ, як вже говорив, присвячений ексцентричному, контроверзійному і талановитому режисерові-інсценізаторові творів класики польської літератури, народженому у Львові, Адамові Ганушкєвічу.

Чому така увага приділена автором Східним Кресам, сиріч Західній Україні? Шість століть жили поляки на цих землях, вважаючи їх своїми. Вони приклалися до розвитку культури цього краю, культури польської, панської. Недаремно автор наголошує: *„немає історії Львова без історії Польщі й історії Польщі без Львова і його людей“*, підсилюючи свою думку цитатою із Юзефа Пілсудського: *„Львів, Краків, Вільно, Познань – там квітла культура польська. (...) Варшава була ж тільки творцем невдалих повстань“*.

Уникає автор розмов про український контекст (історичний, культурний, політичний). Згадує тільки про українців Львова (Іван Франко, Михайло Грушевський, Соломія Крушельницька), із сучасних письменників декілька разів згадує Юрія Андруховича, але тільки в контексті давніх висловлювань останнього про повернення Івано-Франківську історичної польської назви. Говорить про українських поліцаїв, які поряд із німецькими фашистами брали участь у переслідуваннях жидівської спільноти. Згадує, що поляки зазнали переслідувань бандерівців, не вдаючись у історичний контекст того протистояння. Словом, книга написана в рамцях тієї історичної політкоректності, якою так зловживає Польща і Европа в цілому. А ще простота викладу, ясність і чіткість думки, живе людське тло спогадів і вражень, – роблять цю книгу справжнім історичним бестселлером для поляків.

Не маю нічого проти такого викладу і такої позиції. Хоча сумно, що відсутній погляд на українсько-польскі стосунки в історичній ретроспективі. А сама історія Західної України подається крізь призму втраченої Атлантиди для поляків.

Завершу ці міркуваня про книгу польського історика короткими спогадами моєї мами, Михайлини Братків, 1929 року народження. Коли прийшли совіти в наше село у вересні 1939 року, то поляки всі втекли, тільки один лісничий виліз на дах сільської хати на окраїні села і з неї стріляв з гвинтівки по радянських танках, що перебували у центрі села. А польська вчителька, яка винаймала кімнату у мого дідуся, прибралася святково і вийшла зустрічати солдатів Червоної Армії з квітами як друзів. *„Які ми з Вами друзі,* – відповів їй командир танка (цей епізод мама запам'ятала дослівно, їй було

вже 10 років). – *Поки Ви танцювали танго, ми будували танки. Так що ми з Вами ніякі не друзі“...*

Так чи інакше, але ми будемо повертатися до складних стосунків національних, і будемо про них говорити. Можна починати цю розмову так, як запропонував Станіслав Славомір Ніцея. Але тільки як початок складної розмови (як про це мудро зауважив Чеслав Мілош: *„Таж публічно не визнані й не засуджені порушення людських прав є отрутою, котра діє повільно, і замість дружби породжує ненависть між народами“* **(«Нобелівська промова»).** Повинні з’явитися книги про українських вигнанців Польщі, теж жертв тоталітарних режимів у Європі в середині XX стоіття. Але це завдання українських істориків. Тільки повноцінний (повноформатний) діалог дасть нам можливість пройти складні сторінки взаємин минулого, твердо усвідомивши, що українці і поляки приречені дружити, аби вистояти зі своєю історичною правдою у жорстокій і жорсткій конкуренції сучасної европейської цивілізації.

„НЕРАДЯНСЬКА ЛЮДИНА“ ПЕТРО РОТАЧ…

Юрій Антипович. **Петро Ротач: „Я впень був нищений не раз, та скрес з любові до Вкраїни“. – Полтава: Видавець Говоров С.В., 2013. – 268 с.**

25 січня 2015 року минуло 90 років від дня народження Петра Петровича Ротача (25.01.1925–13.06.2007) – українського письменника, краєзнавця, патріота. Народився на Чернігівщині, юнаком був вивезений на роботу в Німеччину. Втікав, був арештований, зазнайомився з українськими діячами культури, які емігрували на захід, почав друкувати свої перші твори, а потім повернувся на Вкраїну. Вчився в Полтаві. Там жив, там відбувся як один із найяскравіших краєзнавців своєї доби, там помер і похований.

Автор майже 3000 літературно-краєзнавчих публікацій, понад 30-ти книг, це при тому, що майже 20 років, від 1970-го, йому не дозволяли друкувати книги.

Десь наприкінці 2006 або на початку 2007 року з подачі Петра Сороки мені з Полтави надіслали книгу Петра Ротача „***Рядки за рядками, літа за літами…***“, яку я прорецензував. А в середині червня отримав електронного листа від пані Ганни Кіященко, якого тут подаю:

«19 червня 2007 року о 15:39

Шановний пане Євгене!

Повідомляю Вас сумну звістку.

13 червня ввечері помер Петро Петрович Ротач. Був у свідомості до передостаннього дня свого життя.

Поховали ми його на старому центральному цвинтарі в Полтаві, як він і заповідав, поруч з тими, про кого він писав у своїх розвідках.

Ваша стаття про Ротача була надрукована в березні.

А 26 березня у шпиталі помер Олекса Ізарський. Нам повідомив його приятель, який займався похованням. В полтавських газетах були надруковані некрологи.

З повагою Ганна Кіященко

Полтавська філія Суспільної Служби України,

Соборний майдан 15, м.Полтава, 36020».

Книга Юрія Антиповича є вдалою спробою розглянути життєвий і творчий шлях Петра Ротача у їхньому взаємозв’язку.

Виклад цікавий, легкий і посутній. Видно, що автор з повагою і любов’ю ставиться до Петра Ротача, інакше б такого людяного і людського формату книги було важко втримати людині далекій і байдужій.

Доповнюють книгу, крім спогадових матеріялів, фотодокументів, окремих рецензій, фрагментів листів, записів самого Ротача ще й зібрані ним довідникові матеріяли про різних людей Полтавського краю і головні штрихи його зацікавлень Іваном Котляревським і Тарасом Шевченком. Окремі сторінки книги присвячені Олесю Гончару, Василю Симоненкові та Феодосію Роговому. Окреслені основні аспекти поетичної і прозової творчости Петра Ротача (більше є скерування на книгу Миколи Степаненка „***Рідне українське слово***“, в якій дослідник детально зупиняється на розгляді творчої спадщини Петра Ротача). Один з роз-

© Баран Є., 2014–2015

ділів книги „*Велике повернення після великого ісходу*“ написала Ганна Дениско.

Віддається належне у книзі також підтримці і розумінню родини – дружини Алли Олександрівни і сина Олександра, завдяки яким зумів Петро Ротач витримати політичні цькування, необґрунтовані переслідування, заздрість і упередження недругів.

Таких дослідників рідного краю нам завжди бракуватиме. А щоб поєднували в собі сумлінність, відданість, любов, знання матеріялу і творчість, – майже нема. Я знав івано-франківського краєзнавця Володимира Полєка, читав одеського краєзнавця Григорія Зленка і Петра Ротача. Сьогодні на Івано-Франківщині є, напевне, один краєзнавець такого рівня – Микола Васильчук із Коломиї. Чи є ще десь, крім названих, не знаю.

Книга Юрія Антиповича, написана в жанрі літературного портрету, є цінною не тільки біографічним фактажем, його могло бути й більше, але й окресленою палітрою краєзнавчих і літературних уподобань Петра Ротача, загальною патріотичною настановою. У такому підході до розкриття теми заслуга цієї чесної книги і безперечна виховна доцільність.

FRANC-TIREUR УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

***Володимир Брюгген.* Блокноти. – Харків: «Майдан», 2012. – 338 с.; *Володимир Брюгген*. Література і Час: Вибрана есеїстика. – Харків: «Майдан», 2013. – 496 с.**

Про Володимира Брюггена ми ще говоритимемо в контексті втраченого часу і в контексті прориву літературних шістдесятих. Так, сьогодні про нього майже не говорять як про шістдесятника, бо маємо ще кілька яскравих імен-символів: Ліна Костенко, Євген Сверстюк, Іван Дзюба. Кожному із цих письменників вже за вісімдесять. До речі, так само, як і Брюггену, який є наймолодшим серед цієї живої історичної квадриги українського культурно-політичного поступу. Із 29 березня Володимирові Олександровичу пішло … та й пішло (як «*прорвало*» одного мого 75-ти річного знайомого, коли я перепитав, скільки років його молодшому братові: «*Баране, я тебе все одно переживу!*», хоча нічого проти я не маю, най собі живе, просто така сільська звичка, доречна і недоречна місцями)…

Той же Іван Дзюба назвав Володимира Брюггена «*вільним стрільцем*» української літератури, що я і виніс у назву розмови про нові книги сього автора.

Ніби не перебуває Брюгген в епіцентрі розмов про український літературний процес, але залишається важливим учасником, свідком і коментатором українського культурологічного простору. Можливо, одним із найчесніших і найнезалежніших.

Тільки з 2001 року Брюгген видав 6 книг літературно-філософської афористики, означивши їх жанр як «**Блокноти**», а також 2 книги літературно-критичної есеїстики; став лауреатом премії імені Олександра Білецького. Звичайно,тиражі сих книг на українські мірки нормальні: від 500 примірників книги 2001 року, що вийшла у Тернополі за сприяння Петра Сороки і Василя Ванчури до 50 примірників, майже вісімсотсторінковий том афоризмів у харківському видавництві «***Майдан***» 2010-го…

Я один із тих щасливців, що має усі книги Брюггена, видані у ІІІ-му тисячолітті. Ба, більше, частково є співавтором крайніх двох, оскільки Володимир Брюгген упорядкував сі книги таким чином, що подав і статті про нього та інтерв’ю із ним, а серед тих «*критиків*» є і такий чоловік, який називається Євген Баран.

Сі дві книги я вже не мав наміру рецензувати. Композиційно книги Володимира Брюггена усталилися зі звичним для автором блоком тем-розмов. Нічого у них вже не додає для мене і нічого не забирає. Я знаю, що цей автор є; знаю, що його книги для мене з ряду тих, до яких я повертаюся; знаю, що сього автора я люблю як письменника-мислителя; і не просто люблю, а моментами десь розумію і популяризую. Чи як сам Брюгген написав: «*От „Моего критика“ (Евгений Баран) прежде всего нужны: понимание и память*» (***Література і Час. – С.375***).

Єдине уточнення: читаючи книги Брюггена я ніколи не думав бути *його критиком*, а швидше співрозмовником, який щось приймає, а з чимось полемізує або й уточнює…

Що стосується літературно-критичних есеїв Володимира Брюггена, то коло тем їх визначе-

© Баран Є., 2014–2015

но: Микола Лукаш, Борис Антоненко-Давидович, Ігор Муратов, Микола Бажан, Іван Дзюба, Іван Світличний, Юрій Щербак, Олесь Гончар, Іван Драч, Василь Мисик. Для кожного із них Брюгген знаходить свій сюжет, свою тональність, свою стилістичну інтригу. Особливість бесіди у тому, що кожного із авторів Брюгген знав; з кожним спілкувався чи продовжує спілкуватися; з кожним листувався чи продовжує листуватися (навіть у час «*відмирання*» епістолярію як жанру). Аби не повторювати думки інших критиків, зокрема Анатолія Стожука, чия стаття теж є у книзі «**Література і Час**», зацитую тільки фрагмент листа-заповіту Платона Бажана, батька українського поета Миколи Бажана; листа, якого Брюггену передала сестра поета Алла Платонівна, із драматичною констатацією-сповіддю свого батька: «*В сім'ї моїх трьох дітей прийшли чужі українській нації люди, а наслідки (бодай не згадувати про це) – не чути українського слова і нащадкам своїм не привили любові до нещасливої України*» (***Література і Час. – С.33***).

Треба сказати, що Брюгген дуже делікатно цитує листи і дуже делікатно коментує. При чому, подає листи, в яких звучить не тільки похвала його критичної майстерности, але й такі, де адресант не погоджується з оцінкою критика і полемізує із ним…

Що стосується статей чи рецензій (про книги Володимира Гнатюка, Юрія Мушкетика, Павла Загребельного, Володимира Дрозда, Анатолія Макарова, Геннадія Буйдіна, Івана Драча), то міркування Брюггена логічні, аргументовані, посутні й моментами жорсткі, особливо коли говориться про стан сучасної літератури: «*Детектив: убогість його перевищує усякі межі. Автори просто забули (а чи й не знали), як створюється атмосфера загадки, страху, небезпеки, тривожного очікування у класиків детективного жанру (…)… Чи не найбільш самореклaмний жанр «фентезі»: еклектична й нудна окрошка з середньовічного лицарства, самурайської етики та насмиканих звідусіль псевдофілософських ідейок… Молодіжна проза (роблена й руками молодих): нескінченне розчісування ерогенних зон і брутальні слововиливи при зворушливій недорозвиненості мислительного апарату, який лишається в ембріональному стані. (…) Сумне свідчення падіння й убозтва – не лише літератури, а й охочих до неї споживачів. Це не школа виховання почуттів, а школа їх забруднення*» (***Література і Час. – С.165***).

Словом, це досвід категоричний в своєму праві називати речі своїми іменами. Але це досвід письменника, який має внутрішнє моральне і естетичне право озвучувати цю правду, якої більшість не знає або не хоче чути.

Афоризми Володимира Брюггена – це філософсько-естетичні максими, блискітки думки, вони не потребують коментаря, а тільки сприйняття або несприйняття. Озвучу найвлучніші з мого погляду:

1. *Деякі письменники засмучуються, що їх забули, в той час, як їх просто не знали* (***Блокноти. – С.80***);

2. *Розсипаючи бісер перед свинею, чи варто замовляти їй окуляри?* (***Блокноти. – С.25***);

3. *Азарт критика: будь-яку книжку перетворити на статтю* (***Блокноти. – С.36***);

4. *Найдорожче в житті – це втрати* (***Блокноти. – С.49***);

5. *Критиків не любить ніхто. В цьому є щось заспокійливе* (***Блокноти. – С.55***);

6. *Час міняє не пісні, а голоси* (***Блокноти. – С.84***);

7. *Важливі позиції, а не пози* (***Блокноти. – С.101***);

8. *Література – це біг на довгу дистанцію. Багато хто не витримує* (***Блокноти. – С.112***);

9. *Світ подурів од пісеньок. Ми відучилися слухати тишу* (***Блокноти. – С.125***);

10. *Слова не брешуть, брешуть люди* (***Блокноти. – С.153***);

11. *Не думай, кого «допустить к телу», но думай, кого допустить к душе* (***Література і Час. – С.209***);

12. *Он может пердеть на золотом унитазе, но его мозги перемешаны с калом* (***Література і Час. – С.343***);

13. *В семью надо верить, как в Бога, тогда она есть* (***Література і Час. – С.416***);

14. *Чтоб тайну скрыть, ты правду говори* (***Література і Час. – С.455***);

15. *Не терпит наглости литература, а только смелость признает* (***Література і Час. – С.455***).

Аби не повторювати зауваги до книги (основні з них я висловив у матеріялі «***Зрадлива ніжність „Блокнотів" Володимира Брюггена***» у книзі «**Тиша запитань**»), а такі завжди будуть, бо афористика Брюггена дуже часто закроєна на полемічности і парадоксі, то висловлю міркування іншого характеру. Не-

щодавно я прочитав книги Чеслава Мілоша «**Велике князівство літератури**» і «**Родинна Європа**» і зловив себе на тому, що такого мислителя, як Мілош, українцям усе-таки бракує. Основна моя претензія до наших авторитетів-шістдесятників: надмірна пристрасність, а звідси дуже часто багато необґрунтованої упередженості (насамперед до інших) або ж академічної відстороненості і холодності, або ж релігійної обмеженості у чомусь найважливішому з фанатичним притиском у висновку.

Можлива причина (одна з причин) – відсутність досвіду життя у більш-менш нормальному державному утворенні (при всіх перевитратах державно-політичних утворень XX століття), а звідси свідома чи підсвідома ущербність думок, закроєних на хворобливому акцентуванні/захисті національного чи виправданні (а то й приховуванні) індивідуального космополітизму. Не кажучи про нездатність більшости із них подивитися на людину в культурно-історичній перспективі.

Напевне час говорити й про цю проблему буття національної культури. Хочу подякувати Володимирові Брюггену, що своїми книгами він вивів мене на інший рівень осмислення дійсности, в якій мені доведеться стверджувати своє право жити українцем і не соромитися свого бажання інколи чутися просто людиною (без кон'юнктурного політичного фарбування під ту чи іншу національність)…

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Астаф'єв Олександр – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури, компаративістики та літературної творчості Національного університету імені Тараса Шевченка (м. Київ).

Баран Євген - кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Барчук Володимир – доктор філологічних наук, професор кафедри української мови Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Верлата Анна – аспірант кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Вівчарик Наталя – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Войтків Оксана – студентка 5 курсу Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Голод Роман – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури, директор Інституту філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Гросевич Ірина – аспірант кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Гунчик Ігор – кандидат філологічних наук, доцент кафедри фольклористики імені академіка Філарета Колесси Львівського національного університету імені Івана Франка.

Ґрещук Василь – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української мови Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Ґрещук Валентина – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Девдюк Іванна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури та порівняльного літературознавства Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Дорогович Наталя – кандидат філологічних наук, асистент кафедри слов'янських мов Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Джочка Ірина – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Драгомирецька Марта – викладач кафедри українознавства Львівського національного медичного університету імені Данила Галицького.

Загороднюк Оксана – аспірант кафедри теорії літератури і компаративістики Львівського національного університету імені Івана Франка.

Залевська Іванна – аспірант кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Касіян Люба – аспірант кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Кизилова Віталіна – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Луганського державного університету імені Тараса Шевченка (м. Старобільськ).

Кобзей Наталя – кандидат філологічних наук, доцент кафедри мовознавства Івано-Франківського національного медичного університету.

Корпало Оксана – аспірант кафедри загального та германського мовознавства Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Криворучко Світлана – доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури Харківського національного університету імені Василя Каразіна.

Лис Ірина – викладач кафедри мовознавства Івано-Франківського національного медичного університету.

Луцак Світлана – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Мафтин Наталя – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Мицан Дарина – кандидат філологічних наук, викладач кафедри слов'янських мов Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Мінцис Юлія – асистент кафедри англійської мови Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Монолатій Тетяна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Мочернюк Наталя – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Пелехата Олена – кандидат філологічних наук, доцент кафедри слов' янських мов Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Пилип'юк Олег – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Поліщук Ярослав – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури, компаративістики і соціальних комунікацій Київського педагогічного університету імені Бориса Грінченка.

Процюк Любов – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Родчин Зоряна – кандидат філологічних наук, викладач кафедри мовознавства Івано-Франківського національного медичного університету.

Роїк Ольга – кандидат філологічних наук, викладач кафедри початкового навчання та філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Рудницький Леонід – доктор філології, професор, академік НАН України (м. Філадельфія, США).

Сіренко Софія – аспірант кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Скорина Людмила – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури та компаративістики Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького.

Слоньовська Ольга – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Соболь Валентина – доктор філологічних наук, професор кафедри україністики Варшавського університету (Польща).

Солецький Олександр – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Спатар Ірина – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури та порівняльного літературознавства Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Стефурак Роксолана – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Тишківська Надія – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української мови Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Ткачівська Марія – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри іноземних мов та країнознавства Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Ткачук Тамара – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури та порівняльного літературознавства Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Хороб Марта – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Хороб Соломія – аспірант кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Хороб Степан – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Цюрак Вікторія – магістрантка кафедри слов'янських мов Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Фінів Вікторія – аспірант кафедри української мови Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Шевчук Лариса – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Яструбецька Галина – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Східноєвропейського університету імені Лесі Українки (м. Луцьк).

Яцкевич Мечислав – доктор філології габілітований, професор Ольштинського університету (Польща).

Яцків Наталя – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри французької філології Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Наукове видання

ВІСНИК
Прикарпатського університету

ФІЛОЛОГІЯ
Випуск 42–43

Головний редактор *Степан ХОРОБ*
Технічний редактор *Василь ГОЛОВЧАК*
Комп'ютерна верстка *Ярослави КОРОЛЬ*
Коректор *Оксана ЗАЛЕВСЬКА*

Реєстраційне свідоцтво КВ № 435.

Підп. до друку 02.06.2015. Формат 60x84/8. Папір офсетний.
Гарнітура «Times New Roman». Умов. друк. арк. 35,34.
Тираж 100 прим. Зам. 7887.

Видавець: Видавництво «Місто НВ»
76000, м. Івано-Франківськ,
вул. Незалежності, 53.
Тел.: (0342) 55-94-93.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ІФ № 9 від 02.02.2001 року

Віддруковано: Друкарня «Місто НВ»
76000, м. Івано-Франківськ,
вул. Незалежності, 53.